



## MITCH SELON KAZAN Du « mama's boy » au « Rosenkavalier »

GILLES MENEGALDO  
*Université de Poitiers*

La critique a tendance à focaliser son attention sur deux des quatre personnages principaux de *A Streetcar Named Desire*, Stanley Kowalski et Blanche DuBois et à négliger les deux autres, Stella et Mitch. Ceci tient au rôle plus limité qui leur est imparti, à leur absence dans des scènes essentielles et au fait qu'ils sont assez souvent confinés à une position d'observateurs. Cela tient aussi, pour le film en particulier, au charisme des interprètes de Stanley et Blanche : Vivien Leigh, comédienne bénéficiant déjà du statut de star au moment du tournage (et interprète du rôle à Londres) et Marlon Brando, tout jeune acteur avec une expérience limitée, mais il déclenche l'enthousiasme du public (à Broadway, puis à l'écran) et marque durablement les esprits par sa prestation, contribuant assez largement à la réputation ultérieure du film et à son statut quasi mythique.

Harold Mitchell, dit Mitch, est souvent laissé dans l'ombre, et pourtant il joue un rôle essentiel dans le dispositif de la pièce. Mitch, l'ami et le faire-valoir (« foil ») de Stanley, un peu son souffre-douleur aussi, est incarné par Karl Malden, également issu de l'*Actor's studio*, déjà titulaire du rôle à Broadway et qui gagne un Oscar pour son interprétation. Malden, acteur confirmé, va bénéficier du succès de la pièce (et du film) et tourner de nouveau avec Kazan dans *Baby Doll*, autre adaptation de Tennessee Williams où il incarne un rôle un peu similaire de personnage naïf, berné et manipulé. Dans la version filmique de *Streetcar*, Mitch servi par le talent de son interprète, impose sa présence physique, mais selon des modalités assez précises qui sont nettement liées à la conception du personnage voulue par Kazan et déjà explicitée dans ses notes :

Mitch, c'est l'idéal de Blanche sous une forme comique, avec cent cinquante ans de retard. Il est grand, costaud, corpulent, il a une voix grave du Sud et les manières d'un garçon monté en graine, vulgaire, maladroit, familial, avec un cœur d'artichaut.<sup>1</sup>

Pour le film, Kazan gomme la vulgarité et met en relief la dimension comique et parodique, mais aussi le pathétique d'un personnage en quête d'identité, d'où une construction qui repose sur le mimétisme et l'interaction, mais aussi sur une stratégie de la déformation grotesque et de l'excès.

Le personnage de Mitch s'est dessiné peu à peu et a subi, sous la plume de Williams, de nombreuses transformations dans différentes versions de la pièce. Les noms successifs témoignent, en premier lieu, de ces

---

<sup>1</sup> Cité dans *Une Odyssée américaine* par Elia Kazan, textes et images choisis et présentés par Michel CIMENT, Paris: Calmann-Lévy, 1987, 185.

hésitations, de ces incertitudes, même si le nom prévu d'abord, Mitch, est celui qui est finalement retenu. Dans la toute première version de la pièce, le personnage n'est pas nommé et pourtant l'action se concentre sur sa relation avec Bianca (Blanche). Il devient ensuite successivement, Howdy, Eddie Zawadski, George et enfin, Mitch. Dans les versions ultérieures, dans la mesure où l'intérêt est nettement déplacé sur la relation entre Blanche et Stanley, le personnage perd un peu son autonomie initiale et devient dépendant de l'intrigue principale. Dans *The Primary Colours* où le personnage de Howdy conquiert Blanche / Bianca, il est caractérisé positivement par rapport à Ralph (premier avatar de Stanley) : « a more attractive caller... a more positive young man, bigger and firmer ». Cette version se termine par une scène de lit entre Howdy et Blanche, happy end un peu surprenant que Williams ne retiendra pas. Dans *Electric Avenue*, Eddie Zawadski écarte Stanley Landowski. Dans un autre fragment, *Interior Panic*, le personnage devient George et comme dans la version publiée, il quitte Blanche à la fin (parce qu'elle le trompe), mais son personnage est beaucoup plus affirmé et brutal que Mitch. Ces différents changements suggèrent que Williams considère Mitch comme un personnage réactif (un « reactor ») dont le comportement dépend étroitement des personnages centraux, les « actors », Blanche et Stanley. Cette approche peut être nuancée, mais reste globalement pertinente.

Dans ses notes sur la pièce, Elia Kazan définit la colonne vertébrale (the « spine ») de chaque personnage [Ciment, 172]. Pour Mitch, il s'agit du rapport ambivalent à la mère, même si celui-ci n'est jamais explicité. Le désir profond (et en partie inavoué) de Mitch, c'est bien de s'arracher à l'emprise de la mère qui l'empêche de devenir adulte et, en ce sens, Blanche est effectivement un moyen, un « levier », de la même manière qu'elle instrumentalise Mitch pour s'opposer à Stanley et échapper à son pouvoir afin d'éviter l'exclusion et le retour programmé à Laurel (Auriol). Il y a donc une certaine forme de réversibilité dans les situations et les projets des deux personnages. Kazan souligne également les contradictions de Mitch qui aime sa mère mais refuse d'être considéré comme « a mama's boy » ce qui en fait un sujet de moquerie pour les autres, dès le début de la pièce. D'autre part, il est incapable de sortir d'un schéma traditionnel hérité de la mère et du puritanisme selon lequel la femme doit être droite (« straight ») et pure, conception idéaliste naïve que Blanche va exploiter avec succès, pour un temps. Cette caractérisation du personnage justifie son échec final et son retour sans doute définitif dans le giron de sa mère. Entre temps, il laisse son empreinte sur la pièce (et le film) et joue un rôle essentiel dans certaines scènes paroxystiques.

#### *Mitch comme « alter-ego » de Stanley ou double dégradé et parodique*

Dans le film de Kazan, Mitch se définit d'abord par sa relation avec le groupe d'hommes. Il est vu pour la première fois lors de la scène du bowling où déjà il reste un peu à l'écart de la bagarre, puis dans la rue, à distance, quand il est apostrophé par Stanley. C'est à ce moment qu'est introduite la première référence à la mère malade, justifiant le refus de Mitch d'organiser la partie de poker chez lui (il est souvent associé au négatif, au refus, au déni). Dans la pièce, le lien avec Stanley est marqué plus nettement

dans la mesure où Stanley et Mitch apparaissent d'abord ensemble, formant couple, habillés de manière identique et prolétaire (« in blue denim »). En fait, le code vestimentaire illustre surtout les différences entre les deux personnages et non leur identité de vues. Cette proximité qui fait de Mitch une sorte de double un peu grotesque de Stanley est signifiée à certains moments du film et formulée de différentes manières. On apprend progressivement les liens objectifs qui unissent Mitch et Stanley : camarades de guerre ayant appartenu au même régiment (le 241<sup>ème</sup>), collègues de travail travaillant dans la même usine, mais pas dans la même fonction comme le rappelle Stella, compagnons de jeu au bowling et au poker. De manière assez appuyée, Stanley présente Mitch comme son meilleur ami, justifiant ainsi sa dénonciation de Blanche et les révélations faites à Mitch sur le passé de celle-ci et qui aboutissent à la rupture.

Ainsi Stanley se donne le rôle de protecteur de Mitch (contre le gré de celui-ci) de la même manière que Blanche se définit comme protectrice de Stella (au corps défendant de celle-là). Mitch et Stanley sont également associés par leur force physique, leur présence corporelle, même si, à l'évidence, le corps de Stanley apparaît comme objet du désir des femmes alors que celui de Mitch (en dépit de son discours auto-promotionnel dans la scène du lac Pontchartrain) semble les laisser relativement indifférentes. Ainsi, la réaction admirative de Blanche (« it's awe-inspiring ») quand il mentionne son poids tient plus de la flatterie que de l'expression sincère d'un désir. La massivité du corps de Mitch en fait un personnage à la limite du ridicule parfois, comme dans la scène où il se dandine à la manière d'un ours autour de Blanche qui esquisse un pas de valse. Le motif de la sueur, commun aux deux personnages, traduit cette différence de traitement. Chez Stanley, la sueur est visible et participe de son pouvoir érotique. Dans le cas de Mitch, la sueur est clairement un handicap et d'ailleurs elle n'est pas représentée à l'écran (de manière totalement anti-réaliste). Mitch apparaît ainsi comme une version grotesque et / ou burlesque<sup>2</sup> et immature, sinon infantile de Stanley, servant à l'évidence de faire-valoir à ce dernier. Il rivalise aussi de puissance vocale avec Stanley, en particulier pendant la partie de poker où au hurlement de Stanley, « Mitch! » répond la vocifération de Mitch, « coming! ». Malden est à ce moment là cadré en très gros plan, le visage déformé par la courbe focale, alors qu'il se retourne vers le hors-champ, vers le spectateur, d'où un effet comique assuré. Les deux personnages fonctionnent bien en relation l'un avec l'autre, mais presque toujours à l'avantage de Stanley. On peut aussi remarquer que Blanche, dans son discours du moins, différencie assez vite Mitch des autres hommes. Même si plus tard, elle définit encore le groupe de joueurs de poker (incluant Mitch) comme « a party of apes », elle constate très vite la différence de Mitch (« That one seems superior to the others ») et le considère comme une planche de salut (ou une proie potentielle), d'où le jeu de séduction amorcé lors de la partie de poker où Mitch devient un enjeu dans le rapport de pouvoir entre Stanley qui cherche à le ramener à la partie et Blanche qui cherche à capter son attention par différents moyens, suscitant ainsi l'affrontement entre les deux hommes.

---

<sup>2</sup> Voir la référence de Kazan à Mack Sennett.

*Mitch, antagoniste de Stanley*

Mitch, en effet, se démarque assez clairement de Stanley, dans son attitude et son discours. Il n'est pas aussi soumis que les autres et affirme sa différence de point de vue dès la partie de poker. Mitch, qui est pourtant, au grand dam de Stanley, le gagnant principal, se désintéresse peu à peu du jeu et s'exclut du groupe, traversant la frontière qui sépare le monde des hommes de celui des femmes. Stanley franchit également cette barrière à deux reprises mais toujours à des fins répressives, pour étouffer la « voix », le désir féminin, et rétablir l'ordre masculin d'abord en éteignant la radio qui diffuse une rumba, puis en jetant le poste par la fenêtre, interrompant cette fois une valse. À l'inverse Mitch perturbe l'ordre masculin régi par Stanley et bouscule le rituel du poker, contre la volonté du meneur de jeu qui tente de le ramener à l'ordre. La première sortie de Mitch est motivée par des raisons triviales (bien que naturelles), mais la seconde est clairement liée à la présence ouvertement séductrice de Blanche. La différence de comportement de Mitch est d'abord signifiée par la récurrence des exclamations « I am out » ou « deal me out » qui suggèrent une rupture plus radicale que le simple refus de participer à la partie. Certains plans sont éloquentes à cet égard, en particulier celui où Mitch est filmé à l'avant-plan, en cadrage serré, se retournant vers le hors-champ, vers l'espace des femmes, alors que les autres joueurs ne réagissent pas. Un peu plus tard, Stanley signifie clairement cette attirance de Mitch pour le spectacle offert par Blanche, en dépit de ses dénégations : « He was looking through them drapes ». Son regard est attiré par cette frontière délimitée par les « portières » mais aussi par l'interstice lumineux où s'entrevoit le corps de Blanche. Lors de sa deuxième sortie, la visite à la salle de bains est un simple prétexte (Mitch avale des pilules pour se rafraîchir l'haleine et regarde anxieusement du côté de Blanche). Il rejoint l'univers des femmes dont il devient spectateur — il applaudit et s'extasie, hilare devant la performance de Blanche — et complice, au point d'être instrumentalisé par Blanche (avec l'épisode de la lanterne chinoise), et il s'exclut, au delà de la partie de poker, de celui des hommes. Son apparition théâtralisée et burlesque, la tête émergeant du rideau, illustre cette trahison : « Deal me out. I am talking to Miss... [nouvelle rentrée et sortie de la tête] Dubois ». Cette attirance envers Blanche justifie aussi la condamnation du comportement de Stanley, l'affrontement physique avec celui-ci et la déclaration deux fois répétée : « Poker should not be played in a house with women ».

L'opposition à Stanley, d'abord larvée, est exacerbée, suite aux révélations de Kowalski qui brise les illusions de Mitch. Contrairement à Williams qui fait l'ellipse sur cette confrontation, Kazan la met en scène de manière spectaculaire, en ajoutant une scène inexistante dans la pièce. Cette scène a pour décor l'usine où travaillent les deux hommes, très différenciés par leur tenue de travail (la blouse blanche de Stanley s'opposant au tablier maculé de cambouis de Mitch) et sa violence offre un contraste saisissant avec la scène « romantique » qui précède et suscite également un effet de leurre dans la mesure où l'on pourrait penser, si l'on a pas lu la pièce, que Mitch n'est pas convaincu par les arguments de Stanley. Cette scène, tournée en un seul plan, marque le point culminant du conflit entre Stanley et Mitch, mais annonce aussi l'échec des projets de Blanche. Le fondu enchaîné qui fait passer de Mitch à Blanche dans son bain, chantant « it's only a

papermoon » traduit le hiatus entre les deux personnages, plus que leur connivence. À partir de ce moment, Mitch retombe sous l'influence de Stanley et calque son comportement sur le sien. Il mène une enquête identique (hors-scène et hors-champ) et se comporte de manière quasi mimétique avec une agressivité qui déjà préfigure le viol, et qui incite Blanche à renoncer à jouer son personnage de *Southern Lady* effarouchée et virginale.

C'est seulement lors de la dernière scène que Mitch marque de nouveau sa différence à la fois verbalement et physiquement et de manière à traduire une sorte de régression infantile qui illustre son échec. En effet, non seulement Mitch se désintéresse du jeu dont Stanley, à l'inverse du début, est le grand gagnant (avec les connotations sexuelles évidentes de la réplique finale : « This game is seven card stud ». En outre, il agresse verbalement Stanley, usant d'un langage fragmenté qui illustre son impuissance : « You...you...you...Brag...brag...bull...bull », avant de s'en prendre physiquement à lui, puis de s'effondrer en larmes. Au moment de la sortie de Blanche au bras du docteur, la caméra qui accompagne le couple, revient se cadrer sur Mitch, par un travelling arrière, effet énonciatif appuyé, qui exprime bien la volonté de Kazan de différencier Mitch une dernière fois des autres. En fait cette tentative d'émancipation de Mitch est surtout motivée par les affinités « électives » qu'il croit partager, de manière largement illusoire, avec Blanche.

#### *Mitch et Blanche : affinités électives*

Le personnage de Mitch se construit aussi en référence et en réaction à Blanche. En retour, celle-ci calque son comportement sur celui de la femme idéalisée qui correspond aux aspirations de Mitch. Dès la scène du poker, Mitch essaie en contraste évident avec Stanley de se comporter en gentleman. (Blanche dira de lui de manière semi-ironique qu'il est « a natural gentleman », ce qui brouille d'ailleurs les frontières entre nature et culture (ce que fait Blanche à plusieurs reprises, en particulier quand elle évoque « the law of nature » à propos des codes de séduction qui régissent les rapports entre homme et femme) : « The one that says the lady must entertain the gentleman or no dice » [*Streetcar*, 176]. Cette volonté de Mitch, qui correspond sans doute au modèle maternel est déjà présente dans ses choix vestimentaires (costume et cravate en dehors du travail, nœud papillon pour les sorties), dans ses formules de politesse, dans ses galanteries maladroitement.

Les objets deviennent prétextes à un jeu de séduction. Ainsi, la demande de cigarette, déjà formulée avec Stanley (sans effet notoire) donne lieu à l'exhibition du porte-cigarettes en argent remarqué par Blanche, qui contient une inscription : un poème d'Elizabeth Browning. Cet objet assure différentes fonctions : il introduit la référence à la littérature, permettant d'opérer un rapprochement entre deux « âmes sœurs » alors que la référence ironique à Poe face à Stella n'avait éveillé aucun écho. Elle introduit surtout la thématique romantique de l'amour perdu mais renforcé par la mort et du deuil ; elle fait écho à la situation de Blanche qui n'arrive pas à effectuer ce travail de deuil pour son mari, Allan Grey, car elle se sent toujours

responsable de son suicide, d'où aussi sa confession ultérieure à Mitch pris pour confident lors de la scène du lac Pontchartrain. Le dialogue généré par le poème traduit un accord parfait, Mitch se contentant d'approuver les paroles de Blanche : « That's right, they certainly do [...]. It sure brings it out in people. [...] I believe you are right about that ».

Dans cette scène, Kazan utilise des procédés de montage classique (raccord dans le mouvement ou sur le regard), il crée une tension entre champ et hors-champ et il a aussi recours à des « reaction shots » pour rendre compte de l'effet produit par Blanche sur Mitch. La cigarette introduit le motif central du feu et de la lumière (l'allumette enflammée) et permet aussi un attouchement physique discret qui là encore fait écho à un geste analogue avec Stanley : elle pose la main sur le poignet de Mitch (gros plan métonymique) pour rapprocher l'allumette et feint d'avoir du mal à déchiffrer, ce qui prolonge l'instant. Ce geste trouve sa contre-partie négative quand Blanche dans la Scène Neuf plaque fortement sa main sur la bouche de Mitch pour l'empêcher de parler. Le motif est réitéré quand Mitch, à la fin de la Scène Trois, offre une cigarette à Blanche encore bouleversée par l'explosion de violence de Stanley, mais plus encore par la scène de réconciliation qui a suivi, sanctionnée par des retrouvailles érotiques dont Blanche est le témoin fugitif et horrifié, la scène se déroulant hors champ. Cette scène sur les marches de la maison est peut-être un des rares moments d'intimité entre Blanche et Mitch avec la scène du lac, mais celle-ci laisse déjà percevoir un malaise grandissant, en dépit de sa conclusion heureuse.

L'intérêt de Mitch se traduit aussi par une série de questions concernant la situation de Blanche et sa profession ; ceci permet de renforcer le lien avec la littérature (Hawthorne, Whitman et Poe), mais aussi d'introduire le motif de l'éveil amoureux des élèves, ce qui renvoie implicitement, et de manière proleptique, à l'aveu final sur les relations de Blanche avec des adolescents. La phrase « it's touching to notice them making their first discovery of love » peut ainsi se lire de deux manières, « notice » ayant un sens ambigu. Ce que Blanche ne dit pas, c'est son implication directe et son rôle d'initiatrice dans cette « découverte », comme on l'apprendra plus tard.

Pendant toute cette séquence, Blanche joue le rôle d'un metteur en scène, choisissant le décor, les accessoires mais aussi la distribution. Mitch se voit attribué différents rôles : il est l'étranger qui donne une cigarette, le technicien qui met en place l'éclairage (la lanterne), le chevalier servant romantique, puis le spectateur admiratif et enfin l'acteur / danseur un peu pataud et passablement ridicule, imitant maladroitement les gestes élégants d'une partenaire qui reste à distance et se met en spectacle. La mise en scène contraste le corps massif de Mitch avec la fragilité diaphane de Blanche. L'intrusion brutale de Stanley rompt le charme et met fin au contrôle exercé par Blanche en tant que metteur en scène.

À partir de ce moment, Mitch devient, pour Blanche, un objet de conquête, sinon de désir. Les termes de la série de questions posées à Stella, sur un ton mi-ludique, mi-sérieux, sont significatifs : « Is he married, is he a wolf, what does he do, is that something much? ». Toutes ces questions traduisent la manière intéressée avec laquelle Blanche considère Mitch qui, à

ce stade, et même plus tard, est toujours identifié aux primitifs qui entourent Stanley, « a party of apes, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! » qu'elle évoque avec mépris face à Stella et pour convaincre celle-ci de quitter Stanley. Ainsi Mitch est aussi caractérisé indirectement par les propos tenus par d'autres personnages. Ceci vaut également pour Stanley qui écoute les propos assez insultants que tient Blanche à son égard.

Alors même que Blanche, après réflexion, décide d'accepter l'invitation de Mitch et envisage une union avec lui, ses motivations sont clairement matérielles, ce qui justifie la comédie qu'elle lui joue en particulier à propos de son âge : « He thinks I am sort of prim and proper you know ». À la question de Stella : « Do you want *him*? », Blanche ne répond pas et joue sur les mots : « I want to rest! I want to breathe quietly again! Yes—I want Mitch...very badly! Just think! if it happens I can leave here and not be anyone's problem ». La motivation est claire et a peu à voir avec le désir ou même le sentiment amoureux. Il est intéressant à cet égard de comparer l'attitude de Blanche avec le jeune messenger de *The Evening Star* (où le désir est évident même s'il est inaccessible comme en témoigne la référence symbolique à « star ») et le jeu pratiqué avec Mitch, le « Rosenkavalier », qu'elle oblige à obéir à un code de politesse suranné qui le ridiculise (voir dans le film le regard inquiet qu'il jette autour de lui avant de faire une rapide courbette). Kazan accentue l'écart en faisant se croiser les deux personnages et en contrastant leur gestuelle. Le jeune homme part lentement, le regard encore rivé sur Blanche et Mitch arrive presque bondissant, à grandes enjambées burlesques.

Mitch partage cependant avec Blanche une certaine sensibilité et une attention au « décorum » qui se traduit en particulier par le choix de ses vêtements (veste, cravate, nœud papillon), l'achat d'un bouquet de roses (en contraste avec les fleurs funèbres de la vendeuse mexicaine), ou encore par sa galanterie quand il accepte de poser la lanterne de papier sur l'ampoule (geste qui sera dramatiquement inversé dans la scène paroxystique de l'agression, puis par Stanley dans la scène finale). Dans une certaine mesure, Mitch et Blanche partagent les mêmes valeurs, ont le même sens des traditions et le même respect du passé, même si Blanche, femme dépossédée et déchue, n'est plus capable d'incarner ces valeurs sinon par le mensonge, la dissimulation (au sens propre) et le simulacre.

C'est cette tension entre deux polarités ou deux sources d'influence et d'attraction (Stanley d'une part, Blanche d'autre part) qui conditionne, en partie, l'attitude de Mitch dans les deux séquences principales qui confrontent les deux personnages : la scène euphorique et nostalgique à la fois du lac Pontchartrain, et le moment de tension paroxystique, mais aussi de révélation où Mitch, sexuellement frustré pendant tout l'été, vient réclamer son dû, en prélude à la scène du viol. La première scène a une fonction analeptique, renvoyant directement au passé de Blanche (encore renforcée chez Kazan par le contexte de la salle de danse qui fait écho aux circonstances du suicide d'Allan). L'autre scène est proleptique puisqu'elle préfigure assez clairement l'agression sexuelle ultérieure de Stanley. Les deux scènes sont construites de manière symétrique et inversée, et séparées (outre la courte séquence de l'usine déjà évoquée) par une scène virtuelle, celle du repas d'anniversaire manqué où l'absence, lourde de conséquences,

de Mitch est signifiée par la chaise vide et le gâteau d'anniversaire resté intact.

La scène du lac Pontchartrain est déplacée à l'extérieur par Kazan (et en partie tournée en décor naturel) sans doute afin de briser le huis clos étouffant de la maison, et aussi pour accentuer la relation poétique, presque épiphannique avec la nature : le lac recouvert d'une brume romantique qui brouille les limites entre ciel et terre, haut et bas, le firmament étoilé, souvent évoqué avec, en particulier, la référence à la constellation des Pléiades, ces figures féminines (les sept sœurs) auxquelles Blanche s'identifie à travers la métaphore du jeu de bridge. La scène comporte quatre moments de durée inégale et qui correspondent à quatre états émotionnels. Au début prévaut un malaise signifié dans le dialogue, les répliques se répondant pour signifier cette déception et cette gêne à la fois : Mitch : *I am afraid you haven't gotten much fun out of this evening*, Blanche », « *I spoiled it for you* », « *I simply could not rise to the occasion* », répond Blanche, et par la gestuelle : le couple s'arrête de danser, après une hésitation. Le malaise vient en partie du déphasage entre Blanche et Mitch, l'un qui désire, l'autre pas, même si Blanche affirme avoir apprécié le baiser de son prétendant. La mise en scène traduit également ce malaise. Les personnages sont isolés dans le cadre, restent à distance l'un de l'autre et se tournent le dos.

Dès ce début, on constate certaines différences de traitement entre pièce et film. Kazan gomme les références ouvertement sexuelles afin de « romaniser » la scène. Il supprime d'abord la référence textuelle au prix gagné par Mitch à la foire, une statue en plâtre de Mae West (sex-symbol hollywoodien) qu'il tient, significativement, à l'envers! Il coupe également le geste de Mitch fouillant dans le sac de Blanche pour trouver ses clefs, métaphore assez explicite qui souligne son désir. La didascalie, « *rooting in her purse* » [*Streetcar*, 176] est éloquente avec le mot « *rooting* », et la connotation sexuelle est encore affirmée par le fait que Mitch se trompe de clef et trouve d'abord celle de la malle, éventrée précédemment par Stanley. Kazan écarte cette référence métaphorique, trop évidente peut être.

Dans la deuxième partie de la scène, Blanche met en œuvre, son pouvoir imaginaire, pour transporter Mitch dans un lieu fictif, « *an artist's cafe* » qu'il est sans doute incapable de se représenter. Williams lui donne une réplique ouvertement sexuelle en français : « Voulez-vous couchez (sic) avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quel dommage! », réplique qui traduit le double jeu de Blanche qui sait que Mitch est incapable de comprendre cette langue. Le sens de sa réplique, « *I mean it's a damned good thing...* », est assez ambigu : veut-elle dire qu'il est heureux que Mitch ne comprenne pas ou que le sexe est « *a damned good thing* » ? Kazan, en coupant cette réplique, évite l'ambiguïté, gomme la relative vulgarité de Blanche et renforce le caractère ludique (et légèrement grotesque) de la scène centrée sur le jeu concernant le poids respectifs des deux protagonistes. La référence à Samson, conservée par Kazan, est bien sûr ambivalente, dans la mesure où elle suggère une analogie entre Blanche et Dalila, femme manipulatrice et traîtresse.

Le troisième temps, plus sérieux, concerne l'évocation de la relation conflictuelle entre Blanche et Stanley, encore accentuée par la promiscuité spatiale. Kazan abrège cette phase, ne retenant que l'essentiel, la volonté de



Blanche d'apitoyer Mitch sur son sort et de l'amener à se déclarer. La question de Mitch sur son âge et la référence à l'amour envers la mère conduit à la dernière phase, le moment de l'évocation du suicide de son mari Allan Grey. C'est le moment le plus travaillé de la séquence, tant au plan visuel qu'au plan sonore. La séquence se conclut sur un moment épiphanique, sanctionné par une étreinte et traduit de manière un peu emphatique par la dernière réplique, euphorique, de Blanche : « Sometimes — there's God — so quickly! ».

Après le repas d'anniversaire avorté et marqué par la violente altercation entre Stanley et les deux sœurs, Blanche se retrouve seule, dans le noir, prostrée dans un fauteuil, dans un état d'hébétéude causé par l'alcool (une bouteille traîne à ses pieds). L'arrivée de Mitch fortement alcoolisé et débraillé, qui force la porte d'entrée et fait s'engouffrer le vent et s'ouvrir les fenêtres, apparaît d'emblée comme un viol symbolique de l'intimité de Blanche (après l'épisode de la clef signalé plus haut). L'arrivée de Mitch fait cesser la musique qui s'était installée au début de la scène. Kazan refuse toute dichotomie simple (manichéenne) en plaçant Blanche et Mitch sur le même plan, même si Mitch est l'agresseur. Un néon extérieur illumine de manière intermittente le décor de l'appartement, jetant dans la pénombre et éclairant tour à tour les deux personnages (procédé utilisé par Orson Welles dans *Touch of Evil* lors de la scène de meurtre de Grandi par Quinlan). La lumière filtrant des volets projette sur leur visage un jeu identique d'ombres et de lumières. Aucun personnage n'est ainsi associé à un état spécifique car même lorsqu'un des deux est plus fortement éclairé, la lumière vient se poser sur l'autre. Tel est le cas lorsque Mitch place Blanche sous la lumière crue de la lampe. Une fois cette mise à nu effectuée, Blanche ne craint plus la lumière tant concrète que métaphorique. Elle cesse de fuir, s'avance d'elle-même sous la lampe et révèle violemment son passé à Mitch [*Streetcar*, 204].

C'est alors Mitch qui va se réfugier dans l'ombre, tournant le dos à Blanche, puis allant se cacher le visage contre un mur. Auparavant Blanche s'était aussi caché le visage contre le mur, lorsque Mitch l'avait brutalement poussée contre un fauteuil, d'où un effet de symétrie inversée, qui traduit le changement de rapport. La reprise de la musique vient rompre le silence, signifiant la fin du secret. Blanche cesse d'être filmée en plongée et retrouve un rapport d'égalité avec Mitch pendant le long plan séquence (1,20 mn) où elle tourne autour de lui. Cadrée à l'arrière-plan, elle est éclairée par le lustre du salon ; Mitch, au premier plan, est éclairé par l'ampoule nue, autre inversion des postures. Tous deux sont désormais à nu. L'apparence violente de Mitch éclate pour faire place à une sensibilité à vif, la façade respectable de Blanche est balayée par la crudité et la cruauté de ses révélations. Un mur sépare visuellement les personnages. Dans cette scène, Kazan utilise de nouveau le motif de la *Varsouviana* pour suggérer la confusion mentale de Blanche filmée en très gros plan frontal au moment où elle murmure : « That music again! » et où l'on entend de nouveau le coup de feu subjectif. Le maquillage livide du visage souligne la fatigue de Blanche, les cernes visibles sous les yeux. La mise en scène se fait expressionniste, accusant les traits et accentuant les ombres. Blanche parle sans arrêt et son débit très rapide contraste avec le mutisme relatif de Mitch. Kazan utilise deux registres de voix pour Blanche, un ton aigu, flûté, et une voix grave, aux inflexions rauques, quand elle évoque son passé

traumatique ou ironise à propos de son image prédatrice avec la référence au « Tarantula Arms ».

Cette dualité de la voix exprime aussi la perte progressive des repères et du contact avec la réalité. L'ombre de Blanche recouvre en partie le corps de Mitch alors que celui-ci la saisit brutalement. Quand Mitch allume la première lampe, Blanche fuit, paniquée, cherchant à échapper à la lumière, en sortant du cadre ou en se réfugiant à l'arrière-plan dans le noir, se confondant avec les rideaux, à présent presque réifiée. Le mouvement de la caméra devient erratique, l'image est floue, les cadrages obliques alternent des plongées sur blanche et des contre-plongées sur Mitch. Quand celui-ci, passant outre les supplications de Blanche, allume l'ampoule dénuée, il vient aussi chercher Blanche pour exposer son visage fatigué à la lumière crue et violente, enfonçant ses mains dans la peau du visage au point d'en déformer les traits pour composer une sorte de masque grimaçant. C'est seulement à la mention de l'hôtel Flamingo que Blanche, prostrée, se redresse et se rebiffe, provoquant Mitch. Toute l'évocation du passé qui suit se déroule sur un fond musical. Les corps sont de nouveau séparés, chacun étant relégué dans une partie du cadre.

Quand Blanche revient dans la lumière pour affronter Mitch, l'intervention de la vendeuse mexicaine vient renforcer l'angoisse de Blanche et relance l'évocation d'un passé traumatique marqué par la maladie et la mort. La musique devient lancinante, avec, en particulier, un motif répétitif qui résonne comme un glas funèbre. C'est le moment que choisit Mitch pour étreindre et embrasser Blanche, encore en proie à ses cauchemars. La scène est filmée en plan serré alors que la musique monte en crescendo. Un gros plan du visage de Blanche suggère sa prise de conscience et un dernier espoir qui l'anime alors qu'elle murmure fébrilement, « Marry me Mitch! », supplique à laquelle Mitch demeure insensible, lui reprochant son impureté. C'est ce qui déclenche la fureur hystérique de Blanche qui se débarrasse facilement de Mitch. Elle l'empêche de parler en lui plaquant la main sur la bouche, puis le repousse brutalement vers la sortie et le fait littéralement fuir à toutes jambes. Même s'il est juste de dire que cette scène annonce celle du viol, il est difficile d'affirmer que Mitch représente une réelle menace pour Blanche tant il est facilement évacué de la scène et du cadre, vaincu et épouvanté par l'énergie quasi-animale manifestée par cette femme blessée. Le hurlement poussé par Blanche témoigne de cette énergie, mais il est aussi le symptôme de sa dégradation psychique qui s'affirme à la fin de la scène quand elle se barricade dans l'appartement, fermant toutes les issues. C'est aussi à ce moment qu'elle entend en écho les gens venus à son secours, signe d'une coupure avec le réel. Dans cette scène, Mitch sert donc surtout de catalyseur, il est celui qui « fait la lumière » (aux sens propre et figuré), incitant Blanche à révéler un passé resté mystérieux et, au-delà, à évoquer l'ambiance mortifère de Belle Reve.

On voit donc assez clairement, tout au long du film, que Mitch ne se définit qu'en relation avec Stanley ou Blanche (tout comme Stella, dans une moindre mesure). Mitch est forcément le double de quelqu'un d'autre, il n'a pas vraiment d'existence autonome et se comporte de manière « réactive », mimétique, passive et / ou soumise vis-à-vis de sa mère (autre figure tutélaire et mortifère), de Stanley et de Blanche. Sa révolte contre ses

différents modèles se révèle illusoire et il ne parvient pas à affirmer son identité. Dans la scène finale, il est revenu dans la sphère d'influence de Stanley et joue de nouveau aux cartes. Son agressivité verbale et physique (il tente de frapper Stanley) masque mal son impuissance qui se traduit par une gestuelle éloquente quand on le voit pour la dernière fois, effondré sur la table, cachant son visage dans ses mains.

Ainsi, de la même manière qu'il est graduellement évacué de la diégèse, Mitch est aussi souvent relégué hors du cadre ou dans ses marges, réduit à l'état de spectateur. Il ne peut s'affirmer à l'image, en dépit de son grand corps massif, que dans des postures excessives, des cadrages extrêmes qui confinent au grotesque. Il a besoin pour exister dramatiquement du gros plan, de la contre-plongée, du grand angle déformant, là où Stanley s'affirme quelle que soit sa posture ou sa place dans le plan. Il existe donc une sorte d'analogie entre la situation de dépendance de Mitch et les modes de sa représentation filmique qui jouent ouvertement du registre mimétique et parodique tout en sauvegardant l'intensité dramatique du personnage dans certaines scènes-clefs.