

Université de Montréal

« Just be yourself » : exercices spirituels et physiques dans le cinéma
de Gena Rowlands et de John Cassavetes

Par

Guillaume Dupuis

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts en cinéma

Août 2022

© Guillaume Dupuis, 2022

Université de Montréal
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**« Just be yourself » : exercices spirituels et physiques dans le cinéma
de Gena Rowlands et de John Cassavetes**

Présenté par

Guillaume Dupuis

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Michèle Garneau
Président-rapporteur

Serge Cardinal
Directeur de recherche

Silvestra Mariniello
Codirectrice

Frédéric Dallaire-Tremblay
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire aborde le travail de l'acteur dans le cinéma de John Cassavetes, particulièrement à travers sa collaboration avec l'actrice Gena Rowlands. À travers certains auteurs qui se sont penchés sur la question de l'acteur de cinéma, je tente de déceler les rapports qu'entretiennent l'actrice et le cinéaste avec la philosophie antique, les exercices spirituels et les techniques de soi. J'étudie également comment il met en scène une forme de remédiation du théâtre dans son cinéma. Pour m'aider, je parcours les œuvres de Hannah Arendt, Nicole Brenez, Ray Carney, Stanley Cavell, Michel de Certeau, Michel Foucault, Pierre Hadot et Siegfried Kracauer, dans le but de mieux cerner une approche de la théorie du cinéma qui voit le travail de l'acteur comme forme d'expression à part entière et comme source d'inspiration pour le spectateur qui peut voir en l'acteur une figure exemplaire.

Mots-clés : Cassavetes, Rowlands, théâtre, philosophie antique, cinéma, exercices spirituels, techniques de soi, type, geste, remédiation (maximum 10 mots-clés).

Abstract

This master thesis discusses the work of film actors in the cinema of John Cassavetes, especially through his collaboration with actress Gena Rowlands. Throughout the writings of authors who examined the subject, I explore the relation between the actress and the ancient philosophy, spiritual exercises and techniques of self. I also study how Cassavetes' direction creates a theater remediation in his films. I explore the thoughts of Hannah Arendt, Nicole Bronze, Ray Carney, Stanley Cavell, Michel De Certeau, Michel Foucault, Pierre Hadot and Siegfried Kracauer as a way to understand better a film theory approach that considers the work of film actors as a form of expression of its own, and as a source of inspiration for the viewer that can see actors as exemplary figures.

Keywords : Cassavetes, Rowlands, theater, ancient philosophy, cinema, spiritual exercises, techniques of self, type, gesture, remediation (10 keywords maximum).

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Remerciements	13
Avant-propos	14
Introduction - « Silly Little Puddin' »	21
Philosophie antique et quête de vérité	23
Jeu de l'acteur et philosophie antique à l'époque du cinéma	27
Vivre la physique	29
Le cinéma comme domaine de la réalité matérielle	32
Chapitre 1 – <i>A Woman Under the Influence</i> : Le théâtre et les limites du quotidien	41
Allégorie théâtrale dans les scénarios de Cassavetes	45
Les limites de la vie quotidienne et domestique	50
Rôle de mère et d'épouse	53
Le rôle et le genre	55
Comment jouer un rôle imposé	56
La projection du monde : le type	57
Nick et Mabel	59
Le braconnage chez Michel de Certeau	65
Chapitre 2 – Jeu d'acteur et philosophie antique chez John Cassavetes	75
Le réalisme chez l'acteur au XXe siècle	76
Réalisme psychologique chez Stanislavski	78
Constantin Stanislavski et le cinéma américain	80

La légende Cassavetes.....	84
Les trois ruptures chez Cassavetes	91
Michel Foucault et les techniques de soi.....	98
Le rôle de la « famille » Cassavetes.....	101
Chapitre 3 – <i>Gloria</i> ou la mise en marche du monde.....	107
Retour sur <i>La projection du monde</i>	108
Rowlands face à son rôle.....	113
La femme invisible.....	116
L’action comme objectif	118
Disparaître et apparaître	120
Gloria, un personnage exemplaire.....	122
Exemplarité chez Henri Bergson.....	123
Conclusion – Un torrent d’amour.....	129
Références bibliographiques	131

À ma mère

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier Serge Cardinal et Silvestra Mariniello, qui m'ont soutenu et encouragé pendant plusieurs années. Sans eux, ce mémoire de maîtrise n'aurait jamais vu le jour. Je remercie également mon amoureux, Rui Manuel Da Cal Silveira, ainsi que mes amis Pierre B. Berthelot, Annie Boislard Hardy, Daphné Brouillet, Julien Charbonneau, Marie Charbonneau, Simon Chénier, Gabrielle Lisa Collard, Stéphanie Croteau, Isabelle D'Amours, Julie De Lorimier, Benoit Falardeau, Etienne Forest, Marie-Andrée Fortier, Dominique Fortin, Luc Gélinas, Valérie Guériat, Jean-Sébastien Houle, Isabelle Lacombe, Laurence Lemieux, Caroline Louiseize, Emmanuel Martin-Jean, Jérôme Michaud, Dolorès Parenteau-Rodríguez, Emma Ponsart, Evelyne Potvin-Cloutier, Guillaume Potvin, David Bellavance Ricard, Patricia Rivas, Hubert Sabino, Marie-Laurence Shooner et Olivier Tremblay qui m'ont tous soutenu durant la recherche et la rédaction de ce mémoire. J'aimerais aussi remercier mes parents, Charles-Auguste Dupuis et Gisèle O'Connor pour leur soutien et leurs éternels encouragements.

Avant-propos

On m'a présenté Cassavetes pour la première fois au cégep, dans un cours intitulé *Cinéma nouveau*, qui couvrait l'histoire du cinéma, des années 60 jusqu'à nos jours. J'ai vu *Shadows* dans le cadre de ce cours, et ma vie s'en trouva changée. J'ai été ému par Lelia et ses frères, fasciné par l'humour et la sensibilité du récit, et aussi par cette spontanéité dans le jeu des acteurs, qui a fait la renommée du film. Quelques années plus tard, dans le cours *Cinéma des différences* animé par la professeure Michèle Garneau, je découvre *A Woman Under the Influence*. J'écoute ce film qui m'est immédiatement familier, alors que je n'en avais jamais entendu parler. Les acteurs, le cadrage, les mouvements de caméra, le son, la musique, le montage, les dialogues : dans chaque détail, je me sens *chez moi*. Malgré le drame que raconte ce film, j'y retrouve une chaleur, une douceur qui me touche profondément. Je me dis à un moment : c'est un film sans défaut. C'est celui qui est fait avec le plus de cœur, de sensibilité, d'humour. Je découvre deux des plus grands acteurs : Gena Rowlands et Peter Falk. Je découvre aussi que, après tout, c'est peut-être l'acteur qui me fascine le plus au cinéma, son rythme, ses mouvements, sa photogénie. Au-delà même de cette question, je découvre que ce que j'aime particulièrement au cinéma, ce sont les films qui laissent une place importante aux acteurs, qui font graviter tout l'appareillage cinématographique pour les accompagner. À travers les dialogues de Cassavetes, les personnages se construisent par bribes ; à travers des phrases décousues, ils formulent au fur et à mesure ce qu'ils cherchent, avec hésitation. Leur discours est un brouillon plein d'idées passionnantes, lancées avec exaltation. Un brouillon qui réinvente le langage, qui explique les choses sans les expliquer, qui insiste sur la sensation, sur l'intuition. Un discours que les personnages passent le film à tenter de formuler sans atteindre une finalité. C'est un monde de « peut-être » dans lequel la sensibilité des êtres humains est à l'étude.

Je suis ému de tomber sur un cinéaste capable de raconter ce que j'ai l'impression de vivre dans mon quotidien. Sans cesse incapable de mettre le doigt sur ce que je cherche, je découvre dans son cinéma l'opportunité d'expliquer le monde autrement qu'à travers un discours. De le raconter avec ses mouvements, ses soupirs, ses temps morts.

Avec ce mémoire, j'ai cherché à comprendre ce qui m'attirait dans l'art des acteurs de cinéma. J'ai suivi le séminaire *Cinéma et philosophie* à l'hiver 2011, que le professeur Serge

Cardinal avait consacré à ce sujet. J'ai ensuite été auxiliaire d'enseignement à deux reprises pour le cours *L'acteur de cinéma*. J'ai pu ainsi aider Serge à bâtir une bibliographie spécialisée sur l'acteur de cinéma, dont certains des titres sont cités dans mon mémoire. Cela m'a donné l'occasion d'étudier, entre autres, les théories de Constantin Stanislavski et comment elles ont influencé le jeu pour la caméra. Mais c'est lors d'une discussion dans le bureau de Serge, durant laquelle je cherche à décrire ce qui m'attirait chez Cassavetes, et dans les acteurs de cinéma en général, que le sujet des exercices spirituels me fut proposé. J'expliquais mon intérêt pour les acteurs, non seulement chez Cassavetes, mais aussi chez Jacques Rivette, dans les comédies et proverbes de Rohmer, dans le cinéma de Maurice Pialat ; c'est-à-dire dans un cinéma qui réfléchit à la manière dont un personnage questionne ses rapports aux autres et à lui-même, dans des films où le personnage sort des sentiers habituels du réalisme psychologique pour atteindre un questionnement de sa propre identité, dans des récits qui influencent l'acteur dans son jeu, mais aussi dans son rapport à lui-même. Bien sûr, ce n'était pas tout à fait dans ces mots-là que j'arrivais à formuler mon intérêt. Mais Serge a compris mon intuition et m'a dit avec enthousiasme : « Est-ce que c'est là qu'on s'en va ? » C'est à ce moment qu'il me parle des exercices spirituels de l'Antiquité, un sujet qui le passionne et grâce auquel j'allais me lancer sur d'importantes pistes de réflexion.

Le séminaire sur l'acteur de cinéma m'avait déjà ouvert à Stanley Cavell que j'ai aimé découvrir à travers *La Projection du monde*, et j'ai pu continuer de découvrir, avec Pierre Hadot et Michel Foucault, sous l'angle de leur intérêt pour la philosophie antique.

Ensuite, il me restait à comprendre comment articuler mes pensées ; le cinéma de Cassavetes, les exercices spirituels, la théâtralité et la remédiation du théâtre au cinéma, la question des rôles en société, de l'inadéquation qu'on peut éprouver entre un rôle qu'on sent nous avoir été assigné et celui qu'on aimerait jouer, la façon dont nous nous percevons nous-mêmes, et comment nous explorer malgré ces multiples couches que sont les masques que nous portons.

S'agissant de ce dernier aspect, je touche un sujet personnel. En grandissant, je remarque que, pour trouver ma place, je dois apprendre des tours, des tactiques, comme dirait de Certeau. J'ai l'impression que tous les autres y sont plus doués que moi. Pour atteindre le même résultat, je dois m'entraîner. Je peaufine jusqu'à l'âge adulte l'art de faire rire, d'écouter, de dire la bonne

chose au bon moment, de faire la conversation. Je me sens parfois imposteur, mais je réalise bientôt que je ne suis pas le seul. Ce sentiment occupe l'esprit de beaucoup des gens qui m'entourent. Bien sûr, je trouve cela particulièrement intéressant. Je croyais être seul, mais non.

Je reconnais ces thèmes dans l'œuvre des réalisatrices et des réalisateurs que je découvre dans mon parcours cinéphilique : chez Chantal Akerman, chez Jacques Rivette, chez Maurice Pialat, chez John Cassavetes. Les films m'aident à me sentir moins seul et à mieux comprendre le rôle que je sens avoir à jouer. Mais c'est Cassavetes qui me semble incarner avec le plus de justesse ce que je ressens. Peut-être parce que, dans son cinéma, cette question se pose dans un décor qui représente bien l'Amérique du Nord, que je connais bien dans toute sa trivialité, et aussi dans toute sa beauté. De New York à Los Angeles, on s'amuse à flâner sur des boulevards, près des stationnements, des concessionnaires de voitures usagées, des lieux particulièrement banals, *a priori* sans âme, que le cinéaste arrive à rendre vivants. Dans *Minnie & Moskowitz*, Seymour Cassel commande un hot-dog dans un restaurant de L.A., la nuit, entouré de personnages fascinants et inquiétants. Dans *A Woman Under the Influence*, Mabel se promène sur Hollywood Boulevard, fume une cigarette sous les lampadaires, croise quelques bars miteux, presque vides. Pourtant, ce que je retiens des lieux que Cassavetes filme, c'est combien ils représentent des espaces que je reconnais, où tout est à la fois familier et insolite. Dans ses films, je perçois un désir de décrire le monde matériel que nous habitons et de le réconcilier avec le monde des idées. Les drames et les crises des personnages s'incarnent dans ces lieux qui incitent au mouvement, à l'exploration, comme ceux que traverse *Gloria* et que je décris dans mon dernier chapitre.

Durant les longues années durant lesquelles j'ai rédigé, j'ai eu la chance d'être invité à côtoyer mes collègues lors de rencontres auxquelles m'invitait la professeure Silvestra Mariniello. Ce fut l'occasion pour moi de lire ce qu'écrivaient les autres dans le cadre de leur maîtrise ou de leur doctorat, de leur faire lire ce que j'écrivais, mais aussi de résumer, aux nouveaux venus, mon sujet, le contenu de mes trois chapitres. Cette communauté qui s'est créée fut centrale dans ma rédaction et dans le développement de ma pensée. Non seulement grâce aux conseils que je recevais, mais aussi grâce aux encouragements et au soutien qu'on m'offrait. C'est ce qui m'a permis de ne pas perdre contact avec l'espoir qu'un jour je déposerai mon mémoire achevé.

Lors de ma réinscription à la maîtrise, à l'automne 2020, Serge m'a proposé de suivre à nouveau le séminaire *Cinéma et philosophie*, qui se consacrerait cette fois-ci exclusivement à Stanley Cavell. Le sujet était idéal pour développer ma réflexion sur les acteurs de cinéma. Serge m'y a fait découvrir un chapitre d'*Un ton pour la philosophie* dans lequel Cavell explore la question de l'opéra, et des personnages qui sont à la recherche d'une voix. J'ai encore du mal à déplier avec précision tous les tenants et aboutissants de ce texte fascinant, mais j'ai été bien ému par l'analyse que l'auteur y fait du film *Gaslight* de Georges Cukor. Il y décrit comment, au fond, le personnage d'Ingrid Bergman, une cantatrice héritière d'une chanteuse d'opéra assassinée, cherche le droit à une voix, à sa propre voix. Cette analyse m'a beaucoup inspiré pour ma lecture d'*A Woman Under the Influence*, et comment Mabel, à travers plusieurs chants tirés d'opéras que l'on entend tout au long du film, est aussi à la recherche d'une voix, qu'elle arrive à faire entendre avec ses jeux et ses danses. Elle dépasse le langage et arrive à décrire sans mot une expérience toute particulière et inénarrable de la vie quotidienne, quelque chose que les mots n'arrivent pas à décrire, sauf si on les enchaîne dans le désordre pour n'en retenir que les sons, les hésitations, le souffle qui les prononce.

La question de la remédiation du théâtre et de l'opéra était importante pour moi dans la mesure où elle permettait de mettre Mabel en relation avec des formes de récits classiques, comme ces histoires tragiques que racontent les opéras, où la femme meurt à la fin, car le monde n'a pas pu la comprendre ou l'entendre. Cassavetes joue avec ces récits pour souligner comment ils accompagnent nos vies et nous habituent à interpréter notre quotidien sous l'angle de l'anomie littéraire, alors que c'est précisément le contraire que cherche à faire le cinéaste, en échappant aux codes narratifs classiques. En comparant leur parcours à ceux des héros et héroïnes tragiques, Cassavetes souligne combien ses propres personnages (et nous-mêmes, dans le quotidien) n'ont pas à se soumettre à des règles dramatiques, que leurs possibilités et leurs désirs peuvent s'exprimer autrement, hors des conventions narratives, et que c'est bien ce qui nous les rend si familiers. C'est aussi à travers ses rapports avec le burlesque et le vaudeville que Cassavetes nous le fait réaliser : par exemple, avec le sketch de Mabel « I can't pay the rent today », Seymour qui marche sur les mains pour impressionner Minnie dans *Minnie & Moskowitz* ou la succession de farces et attrapes que dévoile Sarah Lawson de *Love Streams* devant sa famille dans l'espoir de les faire rire, sans malheureusement y arriver.

Il est difficile en parlant de mon parcours de ne pas être personnel, car la rédaction fut pour moi une forme d'exercice spirituel. Lorsque Hadot explique que « la principale cause de souffrance, de désordre, d'inconscience, pour l'homme, ce sont les passions » (2002, p.23), il donne en exemple les craintes exagérées. Il explique que la domination du souci nous empêche de vivre réellement. La rédaction fut aussi pour moi une longue épreuve durant laquelle j'étais confronté à la crainte de ne pas savoir comment partager ce que je ressentais, ce à quoi je réfléchissais. La crainte exagérée de ne pas être à la hauteur de ce mémoire. C'est un des aspects sur lequel j'ai le plus appris sur moi, une occasion pour me dégager de mon ego, de foncer malgré les doutes, et, comme le dit Hadot en parlant des cyniques, « d'acquérir l'endurance et conquérir l'indépendance » (2004, p.291). De me montrer vulnérable et de saisir l'occasion de « really have a chance to see where I am » (2001, p.269), comme le dirait cette fois Cassavetes.

Il y a aussi la question de l'exemplarité qui m'apparut tout à fait essentielle dans mon parcours, un sujet que m'a inspiré les analyses de Silvestra sur *A Better World* de Suzanne Bier, d'*Un petit carrousel de fête* de Zoltán Fábri et d'*After Life* de Hirokazu Kore-eda. Tout au long de mon parcours, je me sentais interpellé par les personnages que jouait Gena Rowlands. Sa façon d'être au monde, de bouger, de chercher l'équilibre entre ses désirs et sa place dans le monde, et de toujours le faire dans toute sa corporéité, son poids sur terre. Je pense notamment au moment où elle se laisse rouler sur la bicyclette d'Angelo dans *A Woman Under the Influence*, quand elle s'effondre sur le sol dans *Love Streams*, alors qu'elle apprend que sa fille veut partir vivre avec son père plutôt qu'avec elle, quand elle se frappe sur les murs, en pleine nuit, devant l'autrice de la pièce dans laquelle elle tient la vedette, dans *Opening Night*. C'est aussi un important désir de fuir le monde qui traverse souvent ses personnages, le désir de se cacher aux yeux des autres, par exemple derrière les lunettes de soleil de Minnie Moore, ou dans l'appartement du Bronx où Glora Swenson mène une vie solitaire, ou encore dans les crises de folie de Mabel Longhetti qui la coupent du reste du monde ; Cassavetes s'évertue à raconter combien la fuite est un ultime refuge face à la violence de la vie quotidienne. Mais, du même coup, il met toujours l'accent sur l'importance d'arrimer le rôle assigné à sa vie pour faire partie du mouvement du monde. Ce n'est pas toujours une promesse d'épanouissement ou de victoire pour les personnages, mais c'est une façon de donner en exemple le courage d'une telle démarche, et ce, malgré que les défis qu'ils affrontent s'avèrent souvent irrésolus. Mabel, bien qu'elle ait quitté sa crise à la fin d'*A Woman*

Under the Influence, qu'elle borde ses enfants et qu'elle prépare son lit avec Nick, nous savons que d'autres défis importants l'attendent, ce qui nous offre une conclusion douce-amère. Après une série de confrontations violentes et exigeantes avec Seymour, Minnie accepte de l'épouser lorsqu'elle voit son visage sous sa moustache. Le happy-end qui s'en suit exprime une grande joie, car nous voyons le couple, déguisé, danser dans un jardin au milieu d'une fête d'enfants — peut-être les leurs ? Elle n'a plus besoin de ses lunettes de soleil pour se cacher, et le mariage devient l'exemple d'une prise de risque, d'un saut dans le monde et dans l'engagement envers elle et avec les autres. Gloria a-t-elle vraiment survécu, contre toutes possibilités, aux balles des gangsters dans l'ascenseur ou est-ce un rêve de Phil, l'apparition d'un ange au milieu du cimetière ? Elle continue de jouer son rôle de protectrice, rôle qu'elle a cherché à éviter au début du film. Dans *Opening Night*, Myrtle monte sur scène, même si elle est en état d'ébriété, car elle choisit non seulement d'accepter le rôle, mais de ne pas abandonner ses collègues qui la soutiennent depuis le début du film. Elle triomphe, entourée des siens, elle a survécu à l'angoisse que représentait ce rôle qu'elle tentait si violemment de fuir tout au long du film. Les happy-ends inusités de Cassavetes m'ont inspiré, en tant que spectateur, à accepter le rôle que je devais jouer en écrivant ce mémoire, d'aller au bout de mes doutes et de mes insécurités pour participer au mouvement du monde, de partager ce que j'écrivais, d'aller au bout de mes réflexions, de trouver en moi la confiance nécessaire d'apparaître à la vue de tous. Et moi aussi, c'est une communauté qui m'a accueilli et soutenu dans ce processus.

Si la pandémie fut un moment éprouvant pour nous tous, elle m'a permis de me lancer dans les dernières corrections du texte que vous allez lire. Il est important de souligner l'importance dans mon parcours du soutien que m'ont apporté Serge Cardinal et Silvestra Mariniello, particulièrement dans les deux dernières années, à me lire, mais aussi à m'écouter et à me conseiller.

Introduction - « Silly Little Puddin' »

Dans l'une des scènes les plus marquantes de *Faces* de John Cassavetes, le personnage de Seymore Cassel, Chet, tente de réanimer le personnage campé par Lynn Carlin, Maria, avec qui il a passé la nuit. Cette dernière, qui connaît à peine cet amant d'un soir, vient d'avaler une boîte de médicaments, visiblement dans le but de mettre fin à ses jours. Dans une scène physiquement éprouvante pour les deux acteurs, Chet, paniqué, passe Maria sous l'eau de la douche, lui fait boire du café, l'incite à vomir et parvient finalement à la réveiller par de nombreuses gifles. À peine Maria réveillée, Chet enchaîne, à bout de souffle, des phrases confuses, cherchant à traduire en mots ce que la troublante expérience a pu imprimer en lui.

But, I mean, it doesn't matter. We protect ourselves. So when you talk ethics and values and honesty and I'm a nice guy, and you're a nice guy, and this and that, you know, I mean, it just doesn't matter. Nobody cares, nobody has the time to be vulnerable to each other. So... we just go on. I mean, right away our armour comes out like a shield and goes around us... and we become like mechanical men. Yeah, and I called you a mechanical woman! I got news : I'm so mechanical. Honey, it's absolutely ludicrous how mechanical a person can be.

On trouve chez Cassavetes, des dialogues, des répliques, des monologues, qui choisissent une construction parfois décousue, qui prennent le rythme de la pensée spontanée. Sa capacité à capturer ce sentiment d'improvisation a rapidement caractérisé non seulement son écriture, mais aussi sa façon de mettre en image ses scénarios et sa façon de diriger les acteurs. Comme le dira plus tard Gena Rowlands, bien que les dialogues soient pour la plupart scénarisés à l'avance, le réalisateur laisse tant de liberté à l'acteur que lui-même, à un certain moment, ne sait plus faire le pont entre ce qui a été écrit et ce qui a été improvisé.

Cette écriture, fractionnée, irrégulière, marque également le montage des films, dicté par la nervosité des corps à l'écran dont la caméra semble épouser le souffle. Tous ces éléments se retrouvent dans la scène racontant la tentative de suicide de Maria. La danse agitée qu'exécute Chet alors qu'il cherche à la sauver inspire les secousses de la caméra. Les raccords syncopés qui

épousent la panique du personnage feront écho au monologue disparate qu'il débitera quelques minutes plus tard. La maîtrise du langage qu'expose Cassavetes, cette intuition si caractéristique de son cinéma pour la capture d'un instant présent, ancré dans le jeu des acteurs, se veut aussi une réponse aux propos qu'expose Chet dans cette séquence. « It's so ludicrous how mechanical a person can be ». Quel sort attend les personnages comme celui de Maria? Se débattre à l'intérieur d'un système aussi rigide fait-il de nous tous de « Silly Little Puddin' », comme Chet surnomme Maria après le drame qu'ils viennent de vivre? Comment fuir cette mécanique, cette force oppressante qui empêche les personnages d'avoir le temps d'être « vulnerable for each other » et les force à aller de l'avant, malgré tout? Le cinéma de Cassavetes fournit stylistiquement cette réponse en échappant à la logique mécanique d'un standard cinématographique que le réalisateur a cherché à fuir durant toute sa carrière. La souplesse et la spontanéité émanant de sa mise en scène s'offrent comme un remède à un monde trop mécanique, trop froid, où une construction dramatique trop rigide ne semble pas permettre d'explorer la vulnérabilité fébrile d'une remise en question existentielle.

La cohérence esthétique du cinéma de Cassavetes a donc un point d'ancrage duquel découlent tous les autres : l'acteur. Si, à travers l'écriture du scénario, la mise en scène, le cadrage et le montage, Cassavetes exprime un point de vue singulier sur les relations familiales, sentimentales et amicales, l'acteur arrive-t-il, dans un projet qui lui accorde une part créative aussi importante, à œuvrer en tant qu'auteur, au même titre que celui qui le dirige?

Le cinéaste permet aux acteurs de participer non seulement de manière active à la construction de l'œuvre, mais il souhaite aussi leur offrir l'occasion d'exprimer leur propre singularité à travers les rôles qu'il leur propose; un principe que l'on trouve mis en abyme à travers la quête des personnages principaux de ses films, de Mabel à Gloria, en passant par Minnie et Myrtle. Afin d'y parvenir, il amène les acteurs à développer une forme de délibération avec eux-mêmes, le personnage leur servant de matière pour adopter une position critique face à leur propre façon de jouer, comme le personnage cherche à comprendre qui il est. Ce principe fondamental de l'œuvre de Cassavetes permet de lier ensemble différentes sphères de connaissance, pour atteindre à une approche originale du jeu pour la caméra. Le réalisateur explique : « I have a definite person in mind when I write, which is why they think, so I try – *presume*, if you will – to put down some

of those thoughts, not in their own terms but in the character's term. I often get extremely close to someone's real personal problems, but that's our hope – no *fictitious* emotion » (2001, p.310). S'il ne veut pas de ces « émotions fictionnelles », c'est parce qu'il veut que l'acteur puise les réponses dans ses propres intuitions, au plus profond de lui-même. C'est là qu'il trouvera non pas seulement comment jouer *vrai*, mais comment *être vrai*. C'est la liberté des mouvements des acteurs de Cassavetes ainsi que la richesse, la diversité et la spontanéité des gestes et des déplacements qui nous donnent la forte impression d'un jeu vrai. Nous pouvons penser à la façon de Mabel de faire des signes à l'autobus qui lui amène ses enfants, d'amener la bicyclette d'Angelo à la voiture ou comment elle cherche à chasser le Dr. Zepp de chez elle avec une croix imitée avec ses doigts, comme nous le verrons dans nos analyses au fil des chapitres qui suivent. C'est à partir de cette idée d'un jeu *vrai* et de la singularité du jeu de Gena Rowlands que nous basculerons de plus en plus vers la philosophie antique et les techniques de soi.

Philosophie antique et quête de vérité

Dans l'Antiquité, la philosophie (qui signifie « amour de la sagesse ») avait comme intention de ne faire qu'un avec l'expérience, de se fondre au flux de la vie quotidienne (auquel nous pourrions comparer le *Love Stream* dont parle le personnage de Gena Rowlands dans le film du même nom). Les Stoïciens, par exemple, proposaient une distinction entre le discours sur la philosophie et la philosophie elle-même. Selon eux :

[...] les parties de la philosophie, c'est-à-dire la physique, l'éthique et la logique étaient en fait non pas des parties de la philosophie elle-même, mais des parties du discours philosophique. Ils voulaient dire par là que, lorsqu'il s'agit d'enseigner la philosophie, il faut proposer une théorie de la logique, une théorie de la physique, une théorie de l'éthique. Les exigences du discours, à la fois logiques et pédagogiques, obligent à faire ces distinctions. Mais la philosophie elle-même, c'est-à-dire le mode de vie philosophique, n'est plus une théorie divisée en parties, mais un acte unique qui consiste à *vivre* la logique, la physique et l'éthique. On ne fait plus alors la théorie de la logique, c'est-à-dire du bien parler et du bien penser, mais on pense bien et on parle bien, on ne fait plus la théorie du monde physique, mais on contemple le cosmos, on ne fait plus la théorie de l'action morale, mais on agit d'une manière droite et juste (2002, p.292).

C'est dans « La philosophie comme manière de vivre », publié dans *Exercices spirituels et philosophie antique* que Pierre Hadot fait cette distinction entre la théorie et la pratique de la philosophie, afin de démontrer à quel point, dès l'Antiquité, le désir d'associer philosophie et vie quotidienne était important. Pour en illustrer l'idée, il fait référence à cette histoire que racontait Polémon : « Que dirait-on d'un musicien qui se contenterait de lire les manuels de musique et ne jouerait jamais? Bien des philosophes sont admirés pour leurs syllogismes, mais se contredisent dans leur vie » (2002, p.293). Ou encore comment Épictète faisait écho à ce dernier en expliquant combien il serait absurde d'entendre un charpentier argumenter sur l'art des charpentes au lieu de faire son contrat pour une maison et de la construire : « Fais de même toi aussi. Mange comme un homme, bois comme un homme [...] marie-toi, aie des enfants, participe à la vie de la cité, sache endurer les injures, supporte les autres hommes... » (2002, p.293). Encore plus clairement, dans le discours épicurien, cette sentence l'illustre parfaitement : « Vide est le discours du philosophe s'il ne contribue pas à guérir la maladie de l'âme » (2002, p.293).

Dans le texte « La vie comme réel de la philosophie », Daniele Lorenzini explore la question de l'efficacité concrète et quotidienne du discours philosophique en rapprochant les discours de trois auteurs ayant étudié préalablement le sujet, c'est-à-dire Stanley Cavell, Michel Foucault et Pierre Hadot. L'auteur explique comment ces trois auteurs :

[...] ont tous essayé de montrer dans leurs travaux l'*urgence* de repérer, à l'intérieur de l'histoire de la philosophie, un parcours, une voie différente de celle qui est traditionnellement suivie, en considérant la vie, même dans sa « banalité », comme le réel que l'histoire canonique de la philosophie aurait oublié et qu'il faudrait aujourd'hui redécouvrir (2010, p.472).

Lorenzini décrit comment le terme « banal » et ses différentes possibilités interprétatives, c'est-à-dire « dépourvu d'importance et d'intérêt », mais aussi « ordinaire, quotidien » (2010, p.472), deviennent centraux pour ces trois auteurs, en particulier dans leur tentative de « *disjoindre* ces deux sens du mot "banalité", quand il est appliqué à la vie (et au langage) de tous les jours ». En résumé, que cela semble « être précisément l'*ergon*, la tâche philosophique que se proposent, suivant des voies différentes, nos trois philosophes » (2010, p.472). Nous pourrions nous demander

si le cinéma poursuit cette tâche en nous permettant de redécouvrir et d'apprécier l'ordinaire. Cet art n'aurait-il pas ramené le concret dans le langage? Que peuvent nous dire, sous cet angle, les nombreux moments, dans les films de Cassavetes, où nous sommes témoins de moments quotidiens, tels qu'attendre ses enfants à l'arrêt d'autobus, manger des spaghettis, fumer une cigarette, faire son lit, etc.

Lorenzini démontre comment les trois auteurs semblent s'entendre sur un point historique où la vision de la philosophie s'est quelque peu transformée pour quitter cette définition qui impliquait un aspect pratique. Cette rupture se serait opérée au moment de la Scolastique médiévale et de l'appropriation de la philosophie par la nouvelle institution philosophique : « [...] à partir de ce moment-là, on aura l'idée que la philosophie est un procédé exclusivement abstrait et théorique, une matière d'enseignement institutionnalisée, et qu'elle n'a plus rien à voir avec une attitude concrète, un choix effectif d'existence, un travail de soi sur soi, une façon de voir le monde et d'y agir » (2010, p.474). En puisant dans certains textes de Foucault, c'est-à-dire *Le Gouvernement de soi et des autres* ainsi que *L'Herméneutique du sujet*, Lorenzini dévoile la vision du philosophe français sur cette importante rupture :

[...] la philosophie, dans l'Antiquité, était toujours associée à ce qu'on peut appeler la « spiritualité », c'est-à-dire qu'elle était conçue comme une activité, comme une expérience pratique de transformation de soi pour avoir accès à la vérité, ou mieux à *une certaine manière d'être et de vivre*. Mais après la Scolastique et grâce au « moment cartésien », la philosophie aurait mis de côté cette exigence « spirituelle », en se liant à la structure du savoir scientifique et en affirmant que le sujet peut avoir accès à la vérité à travers un simple acte de connaissance, qui ne concerne plus ce que le sujet est dans son être même. La vérité « épistémologique » se serait ainsi affirmée comme modèle du dire-vrai philosophique, et celui-ci se serait en retour constitué comme dire-vrai sur la science, « dire-vrai du vrai », en se détachant de plus en plus du langage quotidien, de la vie de tous les jours et des exercices que l'on utilisait pour la façonner (2010, p.474).

C'est pourquoi Cavell, Foucault et Hadot s'intéressent autant à l'Antiquité lorsqu'ils désirent étudier l'application concrète de la philosophie dans le quotidien. Hadot ira même jusqu'à considérer les textes des Anciens comme des manuels de ce qu'il appelle des exercices spirituels

plutôt que comme de simples textes théoriques. Ces exercices feraient figure de méthodes arrivant à arrimer théorie et pratique, que Hadot définit comme étant « des pratiques destinées à transformer le moi et à lui faire atteindre un niveau supérieur et une perspective universelle, notamment grâce à la physique, à la conscience du rapport au monde, ou grâce à la conscience du rapport avec l'humanité dans son ensemble, ce qui entraîne le devoir de tenir compte du bien commun » (2002, p.380). Nous verrons dans ce mémoire comment cette définition rejoint le cinéma de Cassavetes, notamment à travers cette conscience du rapport au monde et de l'humanité dans son ensemble. Selon les Anciens, explique Hadot, « on est philosophe non pas en fonction de l'originalité ou de l'abondance du discours philosophique que l'on a inventé ou développé, mais en fonction de la manière dont on vit » (2004, p.266). Du platonisme au stoïcisme, en passant par les épicuriens et les cyniques, Hadot décrit ces différents types d'exercices permettant aux philosophes de pratiquer leur art, souvent différents d'une école à une autre. Pour chacune d'entre elles, « la principale cause de souffrance, de désordre, d'inconscience, pour l'homme, ce sont les passions : désirs désordonnés, craintes exagérées. La domination du souci l'empêche de vivre réellement » (2002, p. 23). Puisque la philosophie se présente alors comme « une thérapeutique destinée à guérir l'angoisse » (2002, p.291), chaque école propose ses propres exercices permettant la réalisation d'une « transformation profonde de la manière de voir et d'être de l'individu » (2002, p.24). L'ascèse platonicienne implique une renonciation des plaisirs sensoriels, de pratiquer le jeûne afin d'affaiblir le corps et de « mieux vivre la vie de l'esprit » (2004, p.291); chez les cyniques, on cherche à endurer la faim, le froid, les injures, à « supprimer tout luxe, tout confort, tous les artifices de la civilisation, pour acquérir l'endurance et conquérir l'indépendance » (2004, p.291). On trouve la limitation des désirs chez les épicuriens, permettant ultimement l'atteinte du plaisir pur. Du côté des épicuriens, il y a redressement de « leurs jugements sur les objets en reconnaissant qu'il ne faut pas s'attacher aux choses indifférentes » (2004, p.292). Pour chaque école, on retrouve donc les ascèses permettant une pratique de la philosophie et de la joindre à la vie quotidienne.

Comme le cinéma est un art nous permettant de voir des gens qui vivent au quotidien, nous déterminerons si cet art parvient à renouer avec la philosophie antique, particulièrement dans le cinéma de Cassavetes. Pour ce faire, nous explorerons comment ces exercices spirituels de l'Antiquité nous permettent de faire des parallèles entre le jeu de l'acteur de cinéma et la philosophie comme manière d'être et de vivre.

Jeu de l'acteur et philosophie antique à l'époque du cinéma

Quand Jacqueline Nacache affirme que « [de] Platon à Shakespeare, l'acteur est devenu le lieu commun d'une inévitable analogie entre vie et théâtre » (2005, p.13), elle met le doigt sur une vision du jeu allant bien au-delà d'une simple quête de réalisme. Le jeu d'acteur prend la forme d'une quête de vérité participant à une tradition philosophique séculaire. « Quel que soit le metteur en scène (Dieu, le destin, l'histoire), tout être humain peut être tenu pour participant à une vaste pièce dont la fin n'est que trop connue » (2005, p.13). Cette « proximité métaphorique entre vie et représentation » (2005, p.13) est par ailleurs devenue le sujet de plusieurs auteurs, qu'ils soient philosophes ou sociologues. Si Erving Goffman en fait la base de sa théorie sociologique dans *Mise en scène de la vie quotidienne*, certains théoriciens venus du théâtre explorent la même piste afin de nourrir leurs propres discours. Jerzy Grotowsky explique dans *Vers un théâtre pauvre* à quel point sa vision du jeu s'en approche :

Le rythme de la vie dans la civilisation moderne est caractérisé par la hâte, la tension, un sentiment de culpabilité, le désir de dissimuler nos motifs personnels et d'assumer toute une gamme de rôles et de masques dans la vie [...] Nous jouons le double jeu de l'intellect et de l'instinct, de la pensée et de l'émotion; nous essayons de nous diviser artificiellement en corps et âme. [...] Le théâtre – par la technique de l'acteur, son art où l'organisme vivant tend vers des motivations supérieures – fournit l'occasion de ce que l'on pourrait appeler l'intégration, l'arrachage des masques, la révélation de l'être réel : la totalité des réactions charnelles et psychiques (1971, p. 213).

Le jeu adopte donc ici une dimension cathartique, proposition qui semble faire écho à ce que nous décrivons au sujet d'*A Woman Under the Influence*. La pensée de Grotowsky fut aussi formulée à la même époque où Cassavetes réalisait ses premières œuvres. Le cinéaste fera lui-même écho à une vision similaire du mal-être qu'impose sur nous tous la vie quotidienne et comment le cinéma se présente comme une partie du remède :

The dilemma of our country is the dilemma of the common man. His house, with his television set, and his credit card standing, his sexual confusion and his nagging business obligations have taken up too much of his time for him to realize the importance of his human needs. Films reflect better than anything else the systems that we live

under, the feelings of the people. *All the feelings of the people, the bad and the good, and only with films do you really have a chance to see where you are* (2001, p.269).

Ce qui frappe ici n'est pas seulement cette proximité avec la pensée de Grotowsky, mais également avec la philosophie antique et les techniques de soi décrites plus tôt. Ici, la philosophie et l'art du jeu d'acteur permettent un même objectif : se libérer des soucis de l'existence en recherchant la vérité de l'être. Si on conjugue cette association au cinéma, on peut voir comment cet art permet un ancrage de cet objectif dans la vie quotidienne, de voir ces acteurs chercher une vérité en entrant directement en relation avec l'ordinaire, sur les gestes et les actions constitutifs de cette expérience. On peut revenir à cette citation de Pierre Hadot au sujet des exercices spirituels, lorsqu'il parle de « pratiques destinées à transformer le moi et à lui faire atteindre un niveau supérieur et une perspective universelle, notamment grâce [...] à la conscience du rapport au monde, ou grâce à la conscience du rapport avec l'humanité dans son ensemble [...] » (2002, p.380), affirmation permettant de souligner les possibilités du cinéma de mettre l'acteur en rapport avec le reste de l'humanité ou avec la vie quotidienne, ou lorsqu'il affirme que « la principale cause de souffrance, de désordre, d'inconscience, pour l'homme, ce sont les passions : désirs désordonnés, craintes exagérées. La domination du souci l'empêche de vivre réellement » (2002, p. 23), une énumération qui rejoint les sujets chers à Cassavetes, comme nous le verrons. Pour le cinéaste, le dilemme de la société américaine est en quelque sorte le dilemme de l'homme ordinaire. Qu'il s'agisse des États-Unis du 20^e siècle ou de la Grèce antique, c'est le gouvernement de soi qui déterminera le gouvernement des autres. L'homme ou la femme ordinaire, celle et celui qu'on retrouve chez le cinéaste, doivent se donner du temps pour s'occuper de leur âme. Le cinéma est peut-être l'art de notre époque qui offre un tel temps, ouvrant le chemin vers les exercices spirituels. Le cinéma devient une possibilité de se donner le temps ou la temporalité de rendre sensible, de faire l'expérience des besoins humains fondamentaux - « a chance to see where you are » (2001, p.269). Cela prend forme, chez Cassavetes, notamment par le rapport entre acteur et personnage que rend possible le cinéma : retrouver l'homme et la femme ordinaires dans leur rapport au monde, dans leur rapport à la théâtralité et à la routine qui les épuisent, et les conséquences que cela ajoute à leur crise (« [...] television set, credit card, sexual confusion [...] » (2001, p.269). On passe de l'homme ou la femme ordinaires à l'homme ou la femme ordinaires du cinéma.

Vivre la physique

Pour illustrer avec une plus grande précision les exercices spirituels qu'il décrit, Pierre Hadot s'attarde plus amplement, dans *La Citadelle intérieure*, sur l'exemple de Marc-Aurèle. Il y décrit les différentes habitudes que ce dernier adoptait, inspirées de la tradition stoïcienne, afin de joindre à la vie quotidienne les principes philosophiques qui l'inspiraient. Par exemple dans *Pensée pour moi-même*, l'empereur enchaîne les aphorismes et les courtes dissertations, permettant ainsi d'élaborer par écrit ses aspirations. Selon Hadot, on trouve dans ces *pensées* une tentative d'arrachement au quotidien pour mieux le comprendre et l'accepter. « Chez Marc-Aurèle [...] » explique-t-il,

[...] on trouve cet effort pour éviter d'avoir les représentations ou les jugements qui sont habituels dans la vie quotidienne. À un homme qui est en admiration devant les mets que l'on mange à table, il répond que tout ça n'est rien de plus que du cadavre de poisson ou d'animal. Devant sa propre pourpre, il se dit que c'est du sang d'un animal dont l'étoffe est imbibée. Et, en ce qui concerne les plaisirs sexuels, que l'on considère dans le quotidien comme quelque chose d'extraordinaire, il dit que c'est un frottement de ventres [...] (2002, p. 382).

Dans le catalogue de l'exposition *Kaiser Marc Aurel und seine Zeit*, présentée à Berlin en 1988, on trouve le passage suivant : « Un profond pessimisme pénètre ses *Pensées* sans joie et sans illusion... elles sont un authentique document sur la solitude d'un intellectuel » (2013, p.267). C'est ainsi, selon Pierre Hadot, que plusieurs historiens ont représenté Marc-Aurèle, c'est-à-dire comme un être répugné par la matière et les objets physiques (2013, p. 270). « Comme t'apparaît ton bain : de l'huile, de la sueur, de la crasse, de l'eau gluante, toutes ces choses répugnantes, telle est chaque partie de la vie, tel est tout objet » (2013, p.270).

Hadot précise que les *Pensées* ne sont pas censées faire figure d'impressions personnelles de la part de l'auteur, mais qu'elles sont plutôt basées sur un modèle qui les précède, des formules composées selon une tradition bien précise, celle des stoïciens. Comme expliqué précédemment, ces derniers percevaient la philosophie comme l'incarnation concrète de l'éthique, de la physique et de la logique dans la vie quotidienne. Le discours de Marc-Aurèle, exposant un prétendu

pessimisme, est plutôt interprété par Hadot comme une façon d'expérimenter les lois de la physique :

Il faut toujours se faire une définition ou une description de l'objet qui se présente dans la représentation, afin de le voir en lui-même, tel qu'il est en son essence, dans sa nudité, dans sa totalité et dans tous ses détails, et se dire à soi-même le nom qui lui est propre et le nom des parties qui le composent et dans lesquelles il se résoudra (2013, p.178).

Selon Hadot, cette définition, en « s'en tenant à la représentation objective, s'applique à écarter les faux jugements de valeur conventionnels que les hommes émettent au sujet des objets » (2013, p.268). Suivant cette logique, il dénonce les historiens qui prêtent à Marc-Aurèle un abandon de « la doctrine stoïcienne de l'immanence de la Raison dans la matière » (2013, p.270) et par le fait même, un certain mépris du monde sensible.

[...] lorsque Marc-Aurèle parle de la « décomposition de la matière », il ne veut pas dire que c'est la matière elle-même qui est pourriture, mais que la transformation de la matière, qui correspond à la mort, est un processus naturel qui s'accompagne nécessairement de phénomènes de décomposition qui nous paraissent sans doute répugnants, mais qui doivent faire l'objet d'une définition exacte (2013, p.271).

Hadot ajoute :

[...] ce regard sur la vie nous invite à réfléchir sur le caractère relatif et subjectif de la notion de souillure et de chose répugnante. Ce qui est vraiment répugnant, ce ne sont pas certains aspects de la matière, mais les passions, les vices. En fait, si nous considérons certains aspects de la réalité physique comme répugnants, c'est que nous sommes victimes d'un préjugé et que nous ne savons pas les replacer dans la vaste perspective de la Nature universelle » (2013, p.272).

L'objectif de Hadot est de renverser la réputation du philosophe pour nous permettre de la redécouvrir sous un autre angle. Au final, toujours selon Hadot, c'est peut-être la beauté que recherche Marc-Aurèle dans cet exercice, reconnaissant quelque chose « de gracieux et d'attachant » aux « conséquences accessoires des phénomènes naturels » (2013, p.273) et aux

choses qui semblent « échapper aux intentions de la Nature » (2013, p.275). Hadot en conclut ainsi que la perspective s'en trouve complètement transformée : « Les choses qui paraissaient répugnantes, écœurantes, terrifiantes, deviennent belles aux yeux de celui qui est familier avec la Nature [...] » (2013, p.277). Il ajoute : « La crasse, la fange, l'épine, le poison viennent de la même source et sont tout aussi naturels que la rose, la mer ou le printemps. Au regard de la Nature et de l'homme qui est familier avec la Nature, il n'y a pas de différence à faire entre l'eau du bain et le reste de la vie : tout est également "naturel" » (2013, p.277).

Le banal sur lequel s'attarde Cassavetes au travers de son cinéma cherche peut-être aussi cette redécouverte du quotidien, du trivial, pour y faire face concrètement et y trouver ce qu'il y a de beau. Gena Rowlands vibre au rythme des sauts à cloche-pied qu'elle exécute pour demander quelque chose à son fils Tony, ou encore sur la descente de l'allée avec la petite bicyclette de son autre fils, Angelo, ou dans sa façon de tendre le litre de lait à sa mère; bien que ces actions soient des plus banales, elle les réinvente, nous les fait redécouvrir, elle les redéfinit. Il en va de même pour tous les autres acteurs que l'on retrouve dans un film de Cassavetes. Reprenons l'exemple de *Faces*, mentionné plus haut, lorsque Chet tente de réanimer Maria. Sa panique s'orchestre en une danse à travers la maison, dans la salle de bain pour lui faire prendre une douche, en une course dans la cuisine à la recherche de caféine, en un combat dans la chambre pour le réveil douloureux de Maria, puis en une fuite par la fenêtre à l'arrivée de l'époux de cette dernière. Les plans, majoritairement filmés à l'épaule, expriment d'abord l'urgence de la situation par une série de raccords de mouvement sur la descente de Chet vers le rez-de-chaussée ainsi que par des inserts tremblotants lorsqu'il fouille les armoires à la recherche de café instantané. Les raccords se concentrent sur le mouvement des corps à l'écran. La détresse de Maria nous rappelle la matérialité du corps, son poids, particulièrement lorsque Chet la transporte vers la chambre pour ensuite essayer de la réveiller en la forçant à marcher. Nous restons profondément inconfortables face aux gifles qu'il lui donne pour la sortir de son sommeil, nous ressentons la douleur qu'elle éprouve. Nous remarquons la larme mélangée au maquillage qui lui coule sur la joue alors qu'il lui ouvre les paupières; une larme qui marquera sa joue d'une tache pour le reste de la scène, imprimant le choc qu'elle vient de traverser. Nous sommes déstabilisés par les mouvements de Chet qui saute de joie sur le lit lorsque Maria reprend ses esprits. Ses mouvements quittent et entrent dans la zone de clarté de la courte profondeur de champ. Tout le malaise qui traverse le spectateur au

visionnement de cette scène l'ancre dans sa propre corporéité, le montage et le cadrage de la scène suivent les mouvements des acteurs qui ne désirent que nous rappeler la fragilité du corps. Chet essaie ensuite de reconforter Maria. Il se désole que : « Nobody has the time... to be vulnerable to each other ». Il résume ainsi un des aspects les plus précieux du cinéma de Cassavetes que ce mémoire tente de mettre en valeur : ce temps qu'offre son cinéma à ses personnages, le temps d'être vulnérable. Et cette vulnérabilité qu'il nous rappelle s'inscrit à travers la nervosité et la fragilité du corps des comédiens. On nous ramène à la vaste perspective de la Nature universelle dont parle Hadot, à partir des écrits du philosophe empereur.

Le cinéma comme domaine de la réalité matérielle

Dans *L'acteur de cinéma*, Jacqueline Nacache décrit l'une des caractéristiques qui marque pour l'acteur la transition des planches à la caméra. Elle y souligne le lien fondamental qu'entretient le septième art avec le quotidien, démontrant ainsi le combat que livre naturellement l'acteur contre l'environnement dans lequel il est filmé. Elle explique que « si l'acteur de film est difficile à concevoir, c'est que, contrairement à ce qui se passe sur scène, tout joue dans le film. Tout y a une âme – un arbre, un objet, un paysage » (2005, p.19). Elle ajoute que « dès l'apparition du cinéma, c'est l'homme qui étonne le moins; après tout, remarque Iouri Lotman, la mobilité des personnages n'avait rien de nouveau, alors que la locomotive et le feuillage derrière le Repas de bébé émeuvent et surprennent [...] » (2005, p. 20). À partir des écrits de Lotman, Nacache parle d'un « caractère insolite d'un fond qui se déplaçait et auquel on continuait d'appliquer les normes du décor théâtral » (2005, p.20). En citant Edgar Morin, elle explique que le cinéma « se saisit des choses bafouées, usées par l'habitude, il les éveille à une vie nouvelle » (1956, p.73). Un concept soutenu également par Siegfried Kracauer dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Les théories de ce dernier nous serviront de cadre pour comprendre non seulement pourquoi le cinéma et la vie quotidienne entretiennent une relation des plus complexes, mais aussi pour démontrer comment la tradition philosophique qu'on associe à l'art dramatique se renouvelle grâce aux propositions techniques et esthétiques apportées, selon le théoricien allemand, par le septième art.

Dans *Style et matériau au cinéma*, Erwin Panofsky propose d'analyser l'histoire du cinéma en la présentant comme un renversement de la façon traditionnelle de raconter l'Histoire de l'art. Pour le théoricien, l'apparition du septième art « a eu lieu dans des conditions contraires des arts précédents. Ce n'est pas un besoin artistique qui provoqua la découverte et le perfectionnement d'une technique nouvelle, c'est une invention technique qui provoqua la découverte et le perfectionnement d'un nouvel art » (1973, p.47). Cette inversion est pour lui fondamentale, puisque le cinéma vient au monde comme populaire avant d'être pris au sérieux par les élites du monde de l'art. Pour lui, les films sont, à l'origine :

[...] le produit d'un véritable « art populaire » (alors qu'en règle général, l'art populaire dérive des arts dits "nobles". (p.47) Il n'est guère étonnant que les gens des « hautes classes », quand ils commencèrent petit à petit à s'aventurer dans ces premiers cinémas, ne le firent pas en gens qui cherchent une distraction normale et éventuellement sérieuse, mais avec ce sentiment caractéristique de condescendance que nous avons quand nous plongeons, en joyeuse compagnie, dans les profondeurs populaires de Coney Island ou d'une kermesse européenne (1973, p.47).

Avant de s'inspirer de grandes œuvres du théâtre et de la littérature, comme il le fera par la suite, le cinéma puise son inspiration dans les « méchantes peintures du XIXe siècle et [les] cartes postales [...] sans oublier les bandes dessinées [...] et [les] sujets de chansons populaires, de journaux à sensation, de romans de quatre sous; avec une telle hérédité, les films parlaient directement et avec une grande force à un certain esprit populaire. » (1973, p.48) Cette prédisposition de l'art cinématographique le place naturellement dans une position où il permet d'explorer avec un nouveau regard ce que les arts précédents avaient permis d'accomplir. L'avènement du cinéma accompagne donc, pour Panofsky, un changement de paradigme dans l'histoire de l'art. L'auteur affirme que :

[...] dans la vie d'aujourd'hui, les films sont ce que la plupart des autres formes d'art ont cessé d'être, non un ornement, mais un besoin. Qu'il en soit ainsi se comprend non seulement d'un point de vue sociologique, mais aussi du point de vue de l'histoire de l'art. Le développement des plus anciens arts représentatifs sans exception se confirme à un degré plus ou moins élevé, à une conception idéaliste du monde. Ces arts vont de bas en haut, pour ainsi dire, et non de haut en bas; ils commencent avec une idée à projeter dans une matière

sans forme et non avec les objets qui constituent le monde physique. Le peintre travaille sur un mur blanc ou sur un canevas qu'il organise en une imitation de choses et de personnes selon son idée (cependant beaucoup de cette idée doit avoir été nourri par la réalité); il ne travaille pas avec les choses et les personnes elles-mêmes, même s'il travaille « d'après nature ». La même chose est vraie du sculpteur avec sa masse sans forme, sa terre glaise ou son bloc intact de pierre ou de bois, de l'écrivain avec sa rame de papier ou son dictaphone, et même du décorateur de théâtre avec sa portion vide et terriblement limitée d'espace. Le cinéma, et lui seul, fait justice à la conception matérialiste de l'univers qui, que cela nous plaise ou non, règne dans la civilisation contemporaine (1973, p.59).

Ainsi, pour le théoricien, « le matériau du cinéma est la réalité physique en tant que telle » (1973, p.60). Ce qui ne manque pas de rappeler ce que Ray Carney explique au sujet du cinéma de Cassavetes : « He insists that the work, its characters, and their expressions of themselves represent acts of engagement with the world. Art is not somewhere else; it is in life, and absolutely continuous with it ». (1994, p.164). Ici, nous aimerions faire allusion aux scènes qui feront l'objet d'une analyse détaillée dans le premier chapitre, du souper au spaghetti jusqu'à la mort du cygne dans le jardin dans *A Woman Under the Influence*. Ces deux scènes, à travers la remédiation du théâtre, nous permettent de mettre en relation les personnages les uns avec les autres, de mettre en valeur la complexité de ces relations, de problématiser nos contacts avec les autres, notre façon de nous faire comprendre, de créer des liens. Le cinéma se charge donc, dans ces scènes, comme nous essaierons de le démontrer, de nous faire redécouvrir comment ces relations prennent place dans un monde concret, des lieux du quotidien : une salle à manger, une cour arrière, ou comme dans d'autres scènes sur lesquelles nous nous attarderons, un vestibule, une chambre, une cuisine, etc. Nous avons mentionné plus tôt comment les films de Cassavetes replacent ses acteurs et leurs gestes, pour reprendre l'expression d'Hadot, « dans la vaste perspective de la Nature universelle », les impliquant dans un processus proche des exercices spirituels et des techniques de soi de l'antiquité. L'ontologie du cinéma que propose Panofsky place le septième art dans une perspective qui ne semble pas non plus étrangère à la philosophie antique et l'importance qu'elle accorde à notre rapport au monde.

L'inversement de paradigme que mentionne Panofsky à propos du cinéma fait écho à ce qu'affirme Siegfried Kracauer dans « Le film à notre époque », dernier chapitre de sa *Théorie du*

film, lorsqu'il reprend une critique qu'avait déjà formulée Paul Valéry à l'égard du cinéma. Celui-ci reprochait aux films de détourner « notre attention des choses de l'esprit » en se « préoccupant exclusivement du monde extérieur », « que son affinité avec les données matérielles fait obstacle à nos préoccupations spirituelles; que la vie intérieure, la vie de l'âme, se trouve étouffée par notre immersion dans les images du monde extérieur portées à l'écran ». (2010, p.406) Autrement dit, pour Valéry, le cinéma pose problème en ne s'intéressant qu'à la surface des choses plutôt qu'à leur profondeur.

Cela permet à Kracauer de poser cette question autrement, et de se rapprocher du même coup de la position de Panofsky sur la défense du regard singulier qu'apporte le cinéma. Pour l'auteur, nous pourrions « reprocher à juste titre au cinéma de nous rendre étrangers aux fins supérieures qui sont à notre portée » seulement si nous pouvons être certains que « les croyances, les idées et les valeurs qui constituent la vie intérieure » occupent aujourd'hui « la même position d'autorité qu'elles avaient dans le passé et que si, par suite, elles avaient de nos jours l'évidence, la puissance et la réalité qui sont celles des événements du monde matériel que le film nous donne à voir ». Par contre, rien n'est moins sûr selon l'auteur, spécialement depuis la mise en place de deux changements importants depuis les quatre derniers siècles : « l'emprise de plus en plus faible que les croyances communes exercent sur l'esprit, et le prestige grandissant de la science » (2010, p.407). Ces deux facteurs, nous comprendrons bientôt comment, lui permettent de poser la question suivante : « Peut-être que le chemin qui mène [aux contenus fuyants de la vie intérieure], si tant est qu'il existe, passe-t-il par l'expérience de la surface du monde réel? Peut-être le film est-il une voie d'accès plutôt qu'une impasse ou une simple diversion? » (2010, p.407). Kracauer expose tout d'abord une problématique importante à laquelle fait face l'humanité au cours du vingtième siècle qui le pousse à affirmer que « [...] l'homme est idéologiquement sans abris » (2010, p.409). Tout d'abord, le déclin des vieilles croyances semble selon lui se confirmer au fur et à mesure que les époques se succèdent :

Si l'influence de la religion diminue, celle des croyances communes dans les domaines séculiers qui lui sont proches, telles que l'éthique ou les coutumes, tend elle aussi à s'affaiblir. Nombreux sont les penseurs convaincus que nos traditions culturelles en générales sont sur le déclin; qu'il n'y a plus de valeurs spirituelles, de principes normatifs susceptibles d'échapper à une mise en question (2010, p.408).

Toujours selon l'auteur, deux attitudes principales sont adoptées pour faire face à ce nouveau vide. La première, une vision libérale héritée du Siècle des Lumières, est composée de membres qui aspirent :

[...] à une totale sécularisation de la vie publique, et par conséquent, ils saluent dans le recul des idées religieuses une avancée dans l'évolution de l'Humanité. Ils exigent que la religion soit supplantée par la raison; et ils tendent à assimiler la raison à la science, du moins y étaient-ils enclins à l'époque préatomique [...] Les penseurs d'inspiration libérale sont convaincus que l'espèce humaine peut être éduquée; que sous l'égide de la raison, l'éducation la conduira sur la voie du progrès; et qu'elle progressera indéfiniment vers une société qui délivrera ses membres de l'oppression, leur assurera la liberté intellectuelle et, qui plus est, les libèrera de la misère de sorte qu'ils pourront réaliser toutes les potentialités qui sont en eux (2010, p.410).

La deuxième attitude rassemble plutôt ceux qui visent une « réhabilitation de l'adhésion collective à une vérité révélée ». Aux yeux de ces derniers :

[...] le déclin des « vieilles croyances » n'augure pas un avenir meilleur, pris en main par l'homme, mais conduit au contraire à l'atomisation du corps social et donc à la corrosion de nos énergies spirituelles. Ils refusent à la raison naturelle la fonction de principe directeur, incapable qu'elle est de satisfaire les besoins les plus profonds de l'homme; et ils redoutent que la confiance libérale dans le progrès, l'égalité démocratique, etc., n'encourage une médiocrité ignorante et une satisfaction vide de contenu. Qu'ils visent ou non la renaissance de la religion, leurs messages sont faits pour rallumer la ferveur religieuse dans les âmes paresseuses (2010, p.411).

Cette dernière attitude pose d'abord problème pour Kracauer, qui y voit un mouvement régressif dans le sens où ses partisans : « reviennent à des façons de penser et d'argumenter qui datent d'avant la révolution scientifique. Pour le reste, il semble que la volonté de croire n'a d'égale que l'incapacité à croire. L'apathie se répand comme une épidémie; "la foule solitaire" comble le vide à l'aide de substituts » (2010, p.412). Mais la première attitude ne serait pas non plus, selon l'auteur, celle qui pourrait régler le problème grandissant d'un vide idéologique :

À une époque où les physiciens nucléaires s'interrogent sur leur responsabilité morale, les gens ordinaires sont bien obligés de comprendre que la science, qui était auparavant identifiée à la raison, ne nourrit en réalité que l'indifférence envers la forme de notre société et envers tout autre progrès que celui qui concerne la technique. C'est donc la raison elle-même qui délaisse ces domaines, et de l'entité substantielle qu'elle était, il ne reste plus qu'une notion anémique (2010, p.411).

L'inquiétude qu'il souligne ici nous conduit vers une certaine abstraction : « entendant par-là la façon abstraite dont les gens de tous milieux perçoivent le monde et se perçoivent eux-mêmes. Nous ne vivons pas seulement parmi "les ruines des vieilles croyances", nous n'y vivons, dans le meilleur des cas, qu'avec une conscience vague de ce que sont les choses dans toute leur richesse » (2010, p.413). Cette abstraction place donc l'homme moderne dans une situation qui lui refuse toutes « normes contraignantes pour lui servir de guide; et il n'a pas de contact avec la réalité que du bout des doigts » (2010, p.416). Kracauer explique :

De toute évidence, le seul moyen de contenir notre tendance compulsive à l'abstraction consiste à restituer aux objets les qualités qui leur donnent, comme le dit Dewey, « leur intensité et leur valeur ». Le remède à cette propension à l'abstraction qui menace les esprits soumis à l'influence de la science, c'est l'expérience – l'expérience des choses dans ce qu'elles ont de concret (2010, p.418).

Nous rejoignons ainsi la réponse de Kracauer à la critique que formulait Valéry au sujet du cinéma. Ce dernier reprochait au septième art de ne s'attarder qu'à l'aspect superficiel des choses alors que le premier trouvait dans leur surface une profondeur que le cinéma nous permet de mieux saisir. Cette surface que le cinéma nous donne à comprendre est aussi la relation entre les différentes formes de médiation qui constituent notre expérience, par exemple le théâtre dans le cinéma de Cassavetes. Kracauer rapporte les propos de Lewis Mumford qui affirmait comment le film « peut remplir une tâche salutaire en nous aidant à appréhender et à apprécier les objets matériels » (2010, p.422). Il expliquait : « Sans aucune conscience de sa destination, le film nous montre un monde d'organismes interpénétrés, s'influçant les uns et les autres; et il nous permet de penser ce monde d'une façon beaucoup plus concrète » (2010, p.422).

C'est sur cette base que Siegfried Kracauer affirme que le cinéma se présente comme le domaine de la réalité matérielle : « En enregistrant et en explorant la réalité matérielle, le film donne à voir un monde que nul n'avait jamais vu, un monde aussi insaisissable que la lettre volée d'E. A. Poe, que personne n'aperçoit parce qu'elle est exposée à la vue de tous » (2010, p.422). C'est à travers ce lien entre le film et la vie quotidienne, exposé par Kracauer, que nous nous intéressons au cinéma, et comment cet art se propose comme un terrain fertile à l'exploration de l'identité et de la détresse de l'homme moderne, mais aussi de son rapport aux choses avec lesquelles il a perdu le contact. Le cinéma peut donc être perçu comme philosophie du langage ordinaire, et donc une réponse au scepticisme, pour paraphraser librement Stanley Cavell :

La raison fondamentale qui rend la réalité matérielle insaisissable est l'habitude de penser abstraitement, que nous avons acquise sous l'empire de la science et de la technique. À peine sommes-nous affranchis des « vieilles croyances » que nous sommes conduits à éliminer les qualités des choses. De sorte que celles-ci s'éloignent de plus en plus. [...] Par suite, sans l'intervention de la caméra, il nous serait extrêmement difficile de surmonter les barrières qui nous séparent de notre environnement quotidien. Le film rend visible ce que nous n'avions pas vu, et que peut-être ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là. Il nous aide puissamment à découvrir le monde matériel en même temps que ses correspondances psychophysiques. Nous rédimons littéralement ce monde de sa condition dormante, de son état d'inexistence virtuelle, quand nous nous efforçons d'en faire l'expérience par le truchement de la caméra. Et nous sommes libres d'en avoir l'expérience parce que nous nous trouvons dans un état fragmenté. Le cinéma peut se définir comme le médium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle. Par ses images, il nous permet, pour la première fois, d'emporter avec nous les objets et événements qui constituent le flux de la vie matérielle (2010, p.423).

Bien que l'auteur se concentre sur les objets que la caméra nous révèle, ce pouvoir du cinéma à nous proposer un nouveau regard sur la vie matérielle permet de poser les bases d'un art ayant la faculté de nous remettre en contact avec la richesse de l'ordinaire et du quotidien. En ce qui concerne les individus que l'on voit jouer parmi les éléments du monde banal, il est également possible de se demander à quel point le cinéma nous permet de redécouvrir l'être humain dans son rapport à son environnement, mais aussi à son corps, à celui des autres, aux objets, à sa parole ou

à sa pensée. C'est ainsi que le cinéma permet de réaliser l'une des intentions premières de la philosophie : nous enseigner comment réconcilier le monde de la pensée avec le monde matériel.

Le cinéma de Cassavetes, comme ce mémoire tente de le montrer, est un excellent exemple de la démonstration de ce principe. L'expressivité du visage et du corps de l'acteur y est précisément une exploration des capacités de la surface de renvoyer à une dimension spirituelle, mais une spiritualité qui n'est pas derrière le corps ou cachée derrière le visage, mais à même la surface : la spiritualité du corps même. Cette spiritualité du corps chez Cassavetes témoigne précisément du fait que les hommes et les femmes sont idéologiquement sans abris, qu'ils et elles sont pris au milieu des turbulences d'une vie pour laquelle rien n'assure le sens. Reprenons les paroles mêmes de Cassavetes lorsqu'il affirme que :

The dilemma of our country is the dilemma of the common man. His house, with his television set, and his credit card standing, his sexual confusion and his nagging business obligations have taken up too much of his time for him to realize the importance of his human needs. Films reflect better than anything else the systems that we live under, the feelings of the people. *All* the feelings of the people, the bad and the good, and only with films do you really have a chance to see where you are (2001, p.269).

Ses films montrent des personnages se débattant avec de vieilles croyances (sur l'amour, sur le couple, sur la famille, sur les hommes et les femmes) et explorant la richesse du monde ordinaire qui pourtant est à portée de leurs mains (l'empathie, l'affection, l'amitié, le savoir-faire, etc.). De même, le rapport de l'acteur à son personnage représente un tel débat (avec ses inhibitions qui ont la forme de fausses croyances, de clichés dans le jeu) et une telle exploration (par exemple, de la richesse en affects du désarroi ordinaire d'une femme au foyer dans *A Woman Under the Influence*). Nous avons ici une explication de la puissance du cinéma de Cassavetes, qui est aussi une puissance du cinéma en tant qu'art : sa capacité de nous raconter le monde et sa complexité dans son rapport aux autres et aux choses.

Le présent mémoire de maîtrise tentera de déterminer, en se servant de l'exemple de la direction d'acteur chez John Cassavetes, si le travail de l'acteur de cinéma entretient des parentés avec les techniques de soi et les exercices spirituels de la philosophie antique. Pour y arriver, nous

chercherons d'abord, dans le premier chapitre, à souligner comment les personnages chez Cassavetes (en se concentrant sur le cas d'*A Woman Under the Influence*) sont souvent victimes d'un ensemble de devoirs (amoureux, sociaux, culturels, etc.) qui s'érige en système brimant leur liberté et les confinant à une certaine détresse existentielle. Nous verrons comment les conventions du théâtre sont utilisées par le cinéaste pour mettre en valeur le drame de ses personnages et comment ceux-ci en récupèrent intuitivement les codes pour accéder à une meilleure compréhension de leur condition. Nous tâcherons de comprendre comment la notion de performance, sous ses multiples définitions, est fondamentale dans le cinéma de Cassavetes et comment le jeu d'acteur est pour lui une sorte de remède aux frustrations de la vie quotidienne. Dans le deuxième chapitre, nous étudierons comment les acteurs de cinéma chez Cassavetes sont un véhicule particulièrement intéressant pour explorer notre rapport au monde et aux autres et en quoi il se démarque de l'art théâtral à ce niveau. Nous y étudierons la question du réalisme dans le jeu des acteurs de cinéma et de ce qui fait l'originalité de la démarche de Cassavetes. Pour le déterminer, nous reviendrons aussi à la philosophie antique et à son rapport avec le jeu d'acteur pour la caméra. Finalement, nous verrons dans le troisième chapitre, à travers les rôles qu'interprète Gena Rowlands, comment les acteurs de cinéma peuvent devenir des figures exemplaires qui inspirent le spectateur. Nous verrons ainsi comment ils peuvent arriver, par leurs actions, à nous faire réfléchir sur notre propre rapport au monde.

Chapitre 1 – *A Woman Under the Influence* : Le théâtre et les limites du quotidien

Dans *The Films of John Cassavetes : Pragmatism, Modernism and the Movies*, le professeur et critique Ray Carney, spécialiste de l'œuvre du cinéaste américain John Cassavetes, nous indique qu'à travers ses œuvres, le réalisateur semble partager certains espoirs du philosophe John Dewey. Dans *L'art comme expérience*, ce dernier explique comment l'art, qu'une certaine tradition a cherché à séparer de la vie quotidienne en l'institutionnalisant, devrait plutôt tenter de « restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience » (2005, p.30). Ces « événements quotidiens » constituant l'expérience, on les retrouve abondamment chez Cassavetes, mais particulièrement dans le film *A Woman Under the Influence*, dans lequel Peter Falk interprète Nick Longhetti, un ouvrier d'origine italienne qui habite avec sa famille à Los Angeles. Il est marié à Mabel (interprétée par Gena Rowlands), femme au foyer qui s'occupe de la maison et de leurs trois enfants. Tout au long du film, le tempérament spontané et imprévisible de Mabel met à l'épreuve la personnalité conventionnelle de Nick. Ce dernier peine à trouver un équilibre entre son amour pour sa femme et son désir de cacher à son entourage les drames qui traversent leur vie privée. Mabel, de son côté, veut plaire à son mari, malgré que cela signifie qu'elle doit sacrifier une partie de son identité, empirant ainsi le conflit et la plongeant dans une grande tourmente empreinte de folie.

A Woman Under the Influence n'est bien sûr pas le premier film de Cassavetes à traiter du rapport d'un personnage à son expérience de la vie quotidienne, qu'il présente souvent sous la forme du mariage ou de la relation de couple et de la difficulté d'être compris et de comprendre l'autre. *Faces*, par exemple, prend également comme décor une maison de banlieue, elle aussi habitée par un couple dont le mariage est mis à l'épreuve par de vives tensions. Insatisfaits de leur quotidien, chacun des membres du couple en crise trouve refuge séparément dans le contact avec les autres, la consommation d'alcool devenant un prétexte pour provoquer le corps, enchaînant des gestes qui permettent, en quelques sortes, d'exprimer un mal-être lié aux insatisfactions que provoquent les limites d'un quotidien vide de sens pour les uns ou s'érigeant en système sévère et

contrôlant pour les autres. Quelques pas de danse exécutés pour le plaisir deviennent l'occasion pour ces personnages de mesurer leurs possibilités, de remettre en question l'espace qu'ils occupent, de retracer les limites du rôle qu'on s'attend à les voir jouer ou encore de démontrer leur soif de liberté. C'est entre autres ce que soutient Vincent Amiel dans *Le corps au cinéma*. Au sujet des personnages des films de Cassavetes, il explique qu'ils n'ont pas « cette unité indispensable au développement romanesque, [ils] permettent à leurs corps d'exister autrement » (1998, p. 79). C'est dans cette même quête que s'engage le trio de *Husbands*. À la suite de la mort d'un ami, trois hommes remettent en question non seulement le sens de leur existence, mais aussi leur propre rapport à l'espace quotidien. Courses sur les trottoirs, sports en tous genres, consommation d'alcool; toutes ces activités ont un but commun, comme le dit Ray Carney : « they want to escape from the physical and temporal confusions of felt experience by moving into a realm of understanding » (1994, p. 171).

Dans *A Woman Under the Influence*, les excès du personnage de Mabel semblent également tendre en ce sens : qu'elle soit en train d'attendre ses enfants à un arrêt d'autobus ou de recevoir à « dîner » les collègues de travail de son époux, c'est en performant ces banales activités avec un extrême dévouement qu'elle pousse les possibilités de l'expérience quotidienne à leurs limites, comme pour en tester la vérité ou le sens. Au sein de ces trois films, ainsi qu'à travers bien d'autres réalisations de Cassavetes, on retrouve ce désir passionné de remettre en question une certaine vision de ce que l'on peut considérer comme relevant de « l'ordinaire », et ce, à travers les performances de ses comédiens, mais aussi celles de leurs personnages. Et c'est alors à plusieurs niveaux que le terme *performance* prend son sens, chez le cinéaste américain.

Dans le cadre de ce chapitre, je me pencherai sur le cas de *A Woman Under the Influence*, afin de découvrir en quoi les principaux personnages du film, Mabel et son époux Nick, luttent afin d'atteindre une meilleure compréhension de leur expérience de la vie quotidienne et en quoi les limites auxquelles ils se butent semblent brimer leur quête de vérité. Nous verrons aussi ce qui caractérise ces limites, et les différentes formes qu'elles prennent : les défis du quotidien, de la vie en société, de la vie amoureuse, des rôles de genre et de classes sociales. Des défis qui imposent des limites à celles et ceux qui en font l'expérience; un système qui ne favorise pas leur épanouissement, qui rend difficile la conquête de soi. Nous définirons ces limites dans les

prochaines pages. À partir de ces éléments, nous verrons enfin comment la notion de performance est au cœur du cinéma de Cassavetes ; comment le théâtre et l'opéra sont convoqués dans le film avec une fonction allégorique permettant de mieux comprendre les enjeux de la vie quotidienne ; comment les conventions des arts théâtral et opératique rendent tangibles les limites auxquels font face les personnages ; et comment Cassavetes présente ces arts comme une partie du remède qui offre à ses personnages, comme à ses spectateurs, une touche d'espoir.

Dès les premières secondes du film, alors que l'image nous présente en plan général un groupe d'ouvriers en tenue de travail, dans l'eau jusqu'à la taille, on entend un court extrait d'un air de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, au moment où le personnage d'Enrico, qui se sent trahi lorsqu'il apprend que sa sœur Lucia est amoureuse d'un membre d'une famille ennemie, s'exclame : « Udir non vo' » (Je ne veux plus rien entendre). Un fondu sonore permet alors une transition de l'opéra de Donizetti vers la trame sonore de Bo Harwood, composée au piano pour le film de Cassavetes. Nous reviendrons d'ailleurs plus tard sur les mélodies de Harwood, qui s'opposent dans leur forme à celles de l'opéra, créant un contraste qui sera important pour notre analyse du film. La réplique du personnage d'Enrico ne sera empruntée à *Lucia di Lammermoor* que pour un court instant, annonçant déjà un des sujets du film, celui d'un personnage masculin qui refuse d'entendre, ou qui en est incapable, sans doute parce que ce qu'il y a à entendre est trop douloureux. Nick Longhetti, comme Enrico, incarne ce drame. Le destin du personnage titre de l'opéra de Donizetti annonce aussi celui du film de Cassavetes, car, comme Lucia, Mabel est en proie à des épisodes de folie. À l'image, on ne voit toujours que des hommes au travail, lorsqu'en lettres bleu royal le titre s'affiche : *A Woman Under the Influence*, dont la grosseur et l'opacité permettent au titre de prendre toute la place à l'écran, cachant les ouvriers. Le titre souligne ainsi à la fois l'importance de la femme dont il est question dans le titre, mais aussi son absence de ce milieu de travail exclusivement masculin. Pourtant, cette femme absente aura un impact important sur l'un de ces ouvriers. Avant le titre, on annonce les noms des deux acteurs principaux, en commençant par Peter Falk plutôt que par Gena Rowlands, qui campe le personnage de la femme à laquelle le titre fait allusion. Un ordre peut-être simplement dû à l'alphabet (Falk, Rowlands), mais qui nous permet de déterminer que le drame que l'on découvrira se concentrera peut-être encore plus sur le personnage de Nick que sur celui de Mabel, un homme, comme Enrico, qui refuse d'*entendre*. Cette femme sous influence, qu'on nomme sans la montrer, est-elle source de

tourment pour le personnage masculin, comme Lucia dans l'opéra de Donizetti ? Pourquoi refuse-t-il d'entendre ? Comment Nick arrivera-t-il à aider Mabel ? Que devra-t-il faire pour arriver à *entendre* ?

Après la scène du générique, on voit les personnages se rendre dans un café, pour boire une bière et célébrer la fin de leur journée de travail. Nick reçoit un appel; il doit retourner travailler d'urgence, ce qui signifie qu'il doit annuler la soirée qu'il a promise à Mabel. Cette dernière a déjà laissé ses enfants à sa mère pour que la maison soit pour eux seuls lors du retour de Nick. On la voit préparer une robe de nuit, ouvrir la radio, regarder par la fenêtre de la porte d'entrée. Puis, une ellipse nous amène devant la maison, alors qu'il fait déjà nuit, et qu'elle fume une cigarette. Il devient clair qu'elle perd espoir de le voir arriver lorsqu'on la voit assise dans la salle à manger, les pieds sur la table, l'air triste, avec quelques canettes de bière ouvertes devant elle. Nick, au travail, n'a pas prévenu sa femme qu'il ne viendra pas. Un de ses collègues lui suggère de le faire, puisque selon lui, Mabel « is a delicate, sensitive woman ». Nick lui répond immédiatement : « Mabel is not crazy. She's unusual. She's not crazy so don't say she's crazy [...] This woman cooks, sews, makes the bed, washes the bathroom. What the hell is crazy about that? ». Il est intéressant de noter que lorsque l'un dit « délicate et sensible » l'autre entend « folle ». Nick entend ce qu'il croit que les autres veulent laisser entendre, craintif qu'on puisse juger négativement sa famille. Tout de suite après cette discussion, on retrouve Mabel, toujours assise à la table, silencieuse, immobile. Nous venons tout juste d'entendre une première description de son tempérament imprévisible, Nick affirmant « [T]here is something wrong with her, Eddie. She's not like a normal person. This woman, you know, she could get hit by a car, burn down the house. Jesus, I don't know what she can do ». Le silence qui suit lorsqu'on retrouve Mabel chez elle est éloquent, car il contredit d'abord les craintes de Nick et souligne plutôt que la déception de son épouse est légitime. En même temps, ce silence nous laisse imaginer ce à quoi pense la mère de famille, les deux pieds sur la table, avec des canettes de bière vides devant elle. Serait-elle capable de réagir comme l'a prétendu Nick ? On repense à *La Bohème* qu'écoutait Mabel quelques instants auparavant, qui a été remplacé par un silence qui lui fait pourtant écho : le désespoir de Mimi devient le sien. Cet opéra élève sa peine à des dimensions tragiques. Si, dans cette situation, c'est aussi l'homme qui a la voix, si c'est lui qui décrit qui est Mabel, alors que cette dernière, muette, n'a pas l'occasion de se défendre, le montage revendique par comparaison son droit à sa voix. Son

silence, en contraste avec les mots de Nick, sa posture et son regard, soulignent le pouvoir du jeu de l'actrice d'exprimer son état sans utiliser les mots. Le jeu de Rowlands nous parle lorsqu'elle ouvre la radio ; comment elle confirme que tout est prêt dans le lobby à l'aide de mouvements de bras, le coup qu'elle porte à la boîte dans laquelle se trouve sa robe de nuit et sa surprise de la voir rebondir, la pose qu'elle prend lorsqu'elle revient de l'extérieur, après une bouffée de cigarette, en remuant ses mains frénétiquement, etc. Même à table, immobile et silencieuse, fixant le vide, sa posture et son regard en expriment beaucoup, nous laissant comprendre que la figuration et l'expression du corps ont peut-être plus de force que le discours vocal. La physiognomonie de Mabel est ici plus complexe et plus forte que les mots qu'emploie Nick. Nous verrons comment, tout au long du film, ses mouvements, ses danses, ses regards font parfois figure de voix, lorsque celle-ci lui est enlevée, ou lorsqu'elle ne peut exprimer par la parole le drame qui l'habite.

Allégorie théâtrale dans les scénarios de Cassavetes

Un peu plus tard dans le film, Mabel et ses trois enfants s'installent sur les escaliers devant leur maison après leur retour de l'école. La mère leur pose alors quelques questions sur la perception qu'ils ont d'elle : « When you see me, you know, do you feel ; *Oh I know her, that's mom.* Or do you ever think of me as... as... doopey, or mean...or...? ». Ses enfants la décrivent alors comme une personne intelligente et jolie, quoiqu'un peu nerveuse. Mabel semble en apprendre sur elle-même comme une actrice qui cherche à en savoir plus sur son personnage ; elle demande à ses enfants de la décrire, de la définir. Cette analogie fut d'ailleurs soulignée dans de nombreuses analyses du film. Ray Carney indique lui-même de façon plus générale : « Cassavetes naturally imagined ordinary experience in dramatic metaphors. He thought of people as being actor-directors of their everyday lives » (1994, p.296).

Cette allégorie de la vie quotidienne en tant que gigantesque scène de théâtre est un adage bien connu en sociologie. Dans *Mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman propose d'étudier cette hypothèse en l'appuyant sur une myriade d'études sociologiques élaborées à travers différentes époques et sociétés. Il y reconnaît le fait que « tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment. [...] C'est dans ces rôles que nous nous connaissons les uns

les autres, et que nous nous connaissons nous-mêmes » (1973, p.29). À force de jouer ce rôle quotidiennement, il devient vrai. On finit donc par devenir l'image que l'on cherche à projeter.

Mais comment peut-on affirmer que le théâtre est le bon terme pour décrire certains éléments d'un film comme *A Woman Under the Influence*? Référons-nous à la définition qu'offrent Christian Biet et Christophe Triau dans le bien nommé *Qu'est-ce que le théâtre?* :

Le théâtre est d'abord un lieu où l'on voit et où l'on entend des corps dans un laps de temps donné, un lieu où des corps (le corps des exécutants, ou plutôt le corps des *regardés*) manifestent à d'autres corps (le corps des *regardants*) des paroles et des signes discursifs et physiques. Dans ce lieu, et face à des regardants qui eux aussi peuvent agir, voire être regardés, les exécutants-regardés sont en mouvement, parlent, chantent à l'intérieur d'un espace qui fait système [...] C'est cette multiplicité de lieux et d'espaces enchâssés qui intrigue, c'est *ce présent* et *cette présence* qui fascinent et qui permettent qu'il y ait une série de démarches esthétiques, sociales, cognitives, sensorielles, etc. [...] » (Biet et Triau, 2006, p.66).

On décrit dans ce passage plusieurs éléments qui aident à comprendre l'opération de mise en abyme du théâtre que l'on trouve dans le cinéma de Cassavetes. Si on pense d'abord à *Opening Night*, dont le récit prend racine dans la création même d'une pièce de théâtre, on reconnaît le cadre comme ce « lieu où des corps [regardés] manifestent à d'autres corps [regardant] des paroles et des signes discursifs et physiques » dès que les personnages sont en présence d'autres personnages témoins de leur comportement. Ce type de scène foisonne littéralement dans le cinéma de Cassavetes et, dans *A Woman Under the Influence*, ces témoins sont même fondamentaux. La scène où Nick invite ses collègues à la maison après une nuit de travail, où Mabel doit leur préparer des spaghettis, est particulièrement intéressante à ce niveau. Le lieu, c'est la salle à manger, les *regardés* sont Nick et Mabel (qui interagissent également avec leurs invités) et les *regardants* sont les collègues qui dégustent les pâtes, et indirectement, nous, spectateurs du film, qui regardons des personnages qui en regardent d'autres. Les rôles sont clairs : Mabel est la femme au foyer, hôte généreuse et polie qui questionne et complimente ses invités, Nick observe sa femme et fait même figure de metteur en scène, puisqu'il donne des directives en direct à Mabel sur ce qu'elle doit faire et ne pas faire ; le couple allant même jusqu'à mettre leurs invités mal à l'aise, précipitant ainsi leur départ.

La même opération de mise en abîme se produit plus tard dans le film, lors du retour de Mabel après son séjour à l'hôpital psychiatrique. Nick a fait venir des dizaines d'amis pour accueillir Mabel, qu'il renvoie finalement pour réduire le public aux membres de la famille proche. Le spectateur du film est ainsi constamment renvoyé à sa propre condition de regardant, puisqu'à l'écran s'incarne son alter ego : un public qui observe une scène. On ajoute aussi un détail au principe : la coulisse. Nick n'hésite pas à traîner Mabel dans la sombre cage d'escalier, à l'abri des regards (sauf des nôtres) de la *scène* (la salle à manger et le salon) – où il lui chuchote une réplique aussi importante que mystérieuse : « Just be yourself ». Être elle-même fait partie, tout au long du film, de la quête de l'héroïne qui se demande finalement comment jouer son propre rôle et déterminer ce qui le constitue. Cette mise en abyme exercée par Cassavetes mise beaucoup sur notre identification aux regardants que l'on voit à l'écran, puisqu'il nous permet, à nous spectateurs, de voir le théâtre comme une caractéristique *naturelle* de la vie quotidienne. Ces regardants, chez Cassavetes, ne se limitent pas au rôle traditionnel que les conventions du théâtre leur réservent. S'ils sont la plupart du temps de simples témoins, leur statut peut changer au cours de la scène pour que les regardants deviennent des regardés, qu'ils passent de passifs à actifs. Ce caractère interchangeable des statuts définit la reprise du théâtre dans le cinéma de Cassavetes. Les conventions théâtrales y sont remises en question par le changement de statut des regardants et des regardés, ouvrant le chemin à la conquête de soi des personnages. Le discours de Cassavetes s'oriente donc vers l'hypothèse que, si les normes sociales de la vie quotidienne s'apparentent aux conventions les plus rigides du théâtre, son cinéma permet aux spectateurs de prendre conscience de ces conventions, mais aussi de comprendre qu'elles peuvent être déjouées, altérées par ces changements de statuts. Les invités de Nick, lors de la scène des spaghettis, sont d'abord regardants, puis prennent part à la scène en chantant des passages d'opéra, au grand plaisir de Mabel. Cette dernière célèbre ces changements de statut, car lorsque les regardants deviennent des regardés, ils revendiquent (dans ce cas-ci, littéralement) une voix, une prise de contrôle sur leur propre identité ; un objectif que veut atteindre Mabel.

La fête qu'improvise la mère de famille pour les enfants est un autre exemple de scène qui joue avec les codes du théâtre, de la scène, du public et des coulisses. Elle invite les enfants des Jensen, ainsi que M. Jensen lui-même, à venir jouer dans la cour arrière. Dans cette scène célèbre, elle devient metteur en scène en demandant aux enfants de danser pour M. Jensen, qui devient le

public de cette étrange cérémonie lors de laquelle les enfants imitent la mort du cygne en dansant sur l'air du ballet de Tchaïkovsky. En animant ainsi la fête des enfants, les guidant dans une série d'idées de jeux qui font leur bonheur (et le malheur de M. Jensen qui affirmera être inquiet de laisser ses enfants sous la garde de la femme excentrique), Mabel a l'occasion de *performer* son rôle de mère. Suite à cet événement, elle déclare fièrement à Nick, au téléphone, comme pour conclure une longue réflexion : « I am a good mother ».

La situation dans laquelle elle se trouve lorsqu'elle prononce cette affirmation nous permet d'en venir à la question de la performance, et d'en étudier les différentes définitions. Toujours dans *Qu'est-ce que le théâtre*, les auteurs proposent :

Nous partirons donc de la définition minimale de la performance par Richard Schechner (*Performance Studies. An Introduction*, Routledge, 2003), qui consiste à distinguer *being* (l'existence d'un corps ou d'une chose en elle-même) et *doing* (l'activité de cette chose et de ce corps qui existent), de la performance qui est *showing doing* (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée). [...] C'est là la définition neutre de la *performance* et du *performer* : ne pas seulement faire, mais montrer qu'on fait, se placer dans un lieu qui convie d'emblée les partenaires de la relation de communication à s'intégrer dans un système d'interaction spécifique qui consiste d'abord à regarder et entendre les activités qu'on montre qu'on fait. (Biet et Triaud, 2006, p.66)

À différents moments, tout au long du film, Mabel semble chercher à montrer, comme pour se convaincre autant que de convaincre les autres, qu'elle remplit à merveille le rôle qu'on s'attend d'elle.

Dans *Quand dire, c'est faire*, John Langshaw Austin analyse comment le langage est essentiellement performatif, puisque l'acte de dire quelque chose est systématiquement associé à une action qui est performée par l'affirmation elle-même. Par exemple, lorsque des fiancés s'échangent « Oui, je le veux » lors d'un mariage, ils affirment non seulement par cette formule qu'ils veulent épouser leur partenaire, ils scellent également du même coup le contrat de leur mariage. Jonathan Culler explique dans l'article « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif » comment opère, selon Austin, la performativité du langage :

[Austin] distingue l'acte locutoire, qui consiste à prononcer une phrase, l'acte illocutoire, qui est l'acte que nous accomplissons en prononçant cette phrase, et l'acte perlocutoire, qui est l'acte accompli (une fois ses effets établis) en accomplissant l'acte illocutoire. Ainsi, prononcer la phrase « je promets » est un acte locutoire. En accomplissant l'acte de prononcer cette phrase dans certaines circonstances, je vais accomplir l'acte illocutoire de promettre, et finalement, en promettant, il se peut que j'accomplisse l'acte perlocutoire de rassurer la personne à qui je parle, par exemple. (Culler, 2006, p.85)

Lorsque Mabel affirme : « I am a good Mother », elle formule une déclaration qui met en lumière les possibilités performatives du langage. Elle y exécute l'acte perlocutoire de convaincre Nick, mais aussi elle-même. En énonçant cette affirmation, elle y confère un caractère public, elle déclare être une bonne mère tout en s'attribuant le pouvoir de se définir ainsi, au-delà de ce que peut en penser la société. Elle revendique le droit de juger par elle-même de la valeur de ce qu'elle fait. Mais, en plus de convaincre son mari, c'est aussi le spectateur du film qui se trouve en situation de devoir soutenir ou non cette affirmation. En étant témoin de ces scènes sans pouvoir y participer, le spectateur est poussé à réfléchir, face à cette affirmation, à la possibilité d'y répondre. Organiser une fête et amuser les enfants sont-ils la preuve que ce qu'elle affirme est vrai pour nous aussi ? Comment la défendre face au jugement de M. Jensen ? Nous prenons conscience de notre passivité en tant que regardants, mais comment et quand peut-on, nous aussi, en société, avoir le courage de changer de statut ?

Les répliques que prête Cassavetes à ses comédiens sont ainsi directement formulées comme si les personnages étaient eux-mêmes conscients de leur situation et qu'ils ressentaient le besoin de s'appuyer sur le langage pour marquer, prouver et surtout tester ce qui les caractérise. Les personnages ont recours au langage pour se définir eux-mêmes et les autres, comme on décrit un personnage et ses caractéristiques au moment de la préparation d'un rôle. Devant eux, un public est là pour être témoin de leur performance (*showing doing*), ce public étant les invités, les membres de leur famille, les collègues de travail de Nick, et grâce à ces derniers, nous sommes également interpellés en tant que spectateurs du film, à prendre conscience de notre propre pouvoir en tant que regardant ou regardé. Nous prenons conscience de la dimension performative de leurs actions, et donc des nôtres. Le théâtre est alors convoqué dans le film avec une fonction allégorique nous permettant de mieux comprendre les limites de la vie quotidienne. Les conventions théâtrales

rendent tangibles les limites auxquels font face les personnages, et nous en rendent conscients; Cassavetes les décortique sous nos yeux et ouvre l'hypothèse que ces conventions peuvent être bousculées grâce à ces changements de statut entre metteur en scène, regardants et regardés.

Nous verrons dans la suite de ce chapitre comment le terme performance ne s'applique pas qu'au vocabulaire du théâtre et comment *A Woman Under the influence* joue avec ce terme sur plus d'un niveau.

Les limites de la vie quotidienne et domestique

Revenons à l'une des premières minutes du film, quand Nick répond à un collègue qualifiant sa femme de délicate : « Mabel is not crazy. She's unusual. [...] This woman cooks, sews, makes the bed, washes the bathroom. What the hell is crazy about that ? ». Cette définition fournie par le personnage peut nous mener à trois constatations : Nick est conscient de la singularité de Mabel, élément en regard duquel il se place tout de suite sur la défensive ; le quotidien de Mabel est monotone et l'isole ; et, enfin, ces tâches ménagères la définissent en partie, du point de vue de son époux.

Son collègue lui dit : « Elle est délicate ». Nick répond : « Elle n'est pas folle. Elle est inhabituelle ». Pour lui, sa femme accomplit simplement ces tâches d'une manière originale. Elle montre l'ordinaire en le vivant de manière unique ; elle expose ce que font toutes les femmes et toutes les mères, mais différemment. Mabel « performe » son rôle social d'une manière singulière. En la décrivant par rapport à ses tâches ménagères, il cherche à mettre l'accent sur ce qui peut l'intégrer à la communauté des gens ordinaires. Il amoindrit les excentricités de sa femme en rappelant à son collègue qu'elle est aussi comme tout le monde : « What the Hell is crazy about that ? ». La réponse de Nick est teintée par une inquiétude. Sa femme est-elle trop différente ? Comment peut-il la protéger du jugement des autres si tel est le cas ? En déclarant qu'elle n'est pas folle à quelqu'un qui n'a pas dit le contraire, on remarque la vulnérabilité du personnage et son état de vigilance lorsqu'on parle de sa femme ; sa différence est potentiellement un problème pour les gens qui entourent le couple. Cette différence la rend donc vulnérable aux yeux de Nick, et du même coup le rend lui-même vulnérable.

Sa formule nous rappelle également la monotonie du quotidien de Mabel, et dévoile l'importance aux yeux de Nick du rôle que jouent ces tâches lorsque vient le temps de décrire sa femme. On remarque ainsi que la condition dans laquelle vit Mabel semble être en partie responsable d'une certaine aliénation.

Au début du film, après avoir confié les enfants à leur grand-mère dans le but de passer la soirée avec son mari, Mabel, après avoir fermé la porte d'entrée, se retrouve seule dans le vestibule. Par une série de gestes, elle exprime les actions quotidiennes qui constituent le rôle de la femme au foyer. Elle passe en revue du regard une série d'éléments constituant son environnement, s'assurant d'un geste brusque que tout est à sa place. Il existe un rapport bien particulier entre Mabel et sa propre demeure. Dure de déterminer exactement si cette maison familiale est celle que décrit Gaston Bachelard, dans des propos rappelés par Henri Lefebvre : « lieu merveilleux de l'enfance, maison-matrice et maison coquille, avec son grenier et sa cave pleins de rêves » (1981, p.94) ou bien plutôt celle de la fonction économique, « logement fonctionnel, construit selon des prescriptions technologiques, peuplé d'usagers dans l'espace homogène et brisé » (1981, p.94). Nick et Mabel n'ont, par exemple, pas de chambre qui pourrait leur permettre de partager leur intimité. Ils redéplient chaque soir leur lit dans la salle à manger. Leur espace de plus grande intimité amoureuse est au milieu de la maison. Cela peut rappeler le principe de la scène de théâtre, un seul espace pouvant faire office de plusieurs lieux différents, mais toujours à la vue du public. Plus ou moins laissée à elle-même par son mari, prise au piège des mêmes pièces où les mêmes tâches sont effectuées, sans intimité, Mabel se trouve isolée dans un environnement qu'elle semble trouver trop rigide pour qu'elle puisse s'y épanouir. Elle est malheureuse comme les héroïnes des opéras qu'elle écoute, à qui elle peut s'identifier. Des récits lui permettant de faire exister sa propre souffrance, de la transcender, de se libérer.

En voulant défendre sa femme, Nick nous rappelle à quel point ces tâches favorisent en fait l'isolement de cette dernière. « Les équipements ménagers ont certainement modifié le quotidien. En l'ouvrant sur le monde ? Au contraire : ils ont accentué sa fermeture, en renforçant la quotidienneté répétitive et les processus linéaires : mêmes gestes autour des mêmes objets » (1981, p.63). Dans un texte tiré de *Cassavetes on Cassavetes*, le cinéaste explique lui-même combien le

personnage de Mabel est prisonnier de sa condition, que l'amour qui la lie à Nick est aussi une forme de système sur lequel elle semble avoir peu de pouvoir :

I knew that love created at once great moments of beauty and that on the other hand it makes you a prisoner. It just seems to me that women are alone and they are made prisoner by their own love. If they commit to something then they have committed to it and it's a torture. And it's true. I mean, I see it in my relationship with Gena. Within such a system men have always been in a more favorable position – they are allowed to test themselves against the rest of the world since they are in contact with it. But I feel it too. A man feels that also. And nobody knows how to handle it. (p.315)

Le film a d'ailleurs été imaginé à partir de discussions entre John Cassavetes et Gena Rowlands, épouse de ce dernier et actrice avec laquelle il collaborera sur de nombreux films. Le projet s'est développé autour du thème des défis de la vie amoureuse :

Gena and I were speaking about the pictures we were going to make, how the roles are so thin and everything is made so a narrative can work. We were talking about how difficult love was and how tough it could be to make a love story about two people who were totally different culturally, coming from two different family groups that were diametrically opposed and yet still regarded each other very highly. (p.306)

Le bagage culturel des deux personnages constitue donc un autre exemple de système qui rend difficile leur compréhension mutuelle. Les origines italiennes du personnage de Nick font écho aux origines de Cassavetes, né de parents grecs ayant émigré aux États-Unis au début du 20^e siècle. Le réalisateur lui-même est retourné vivre dans le pays où ses parents ont grandi alors qu'il avait deux ans. À son retour en Amérique, six ans plus tard, Cassavetes a dû réapprendre l'anglais (2001, p.4). Son père est décrit par Ray Carney comme étant « a greek patriot, collecting Greek art and religious icons, and defending traditional Greek values against being watered down by modernization » (2001, p.6). De son propre aveu, Cassavetes a voulu faire de son bagage culturel d'immigrant de deuxième génération un des enjeux du film, insistant sur les différences qui opposent les deux membres du couple. Nous pourrions dire que Nick incarne, d'une certaine manière, l'expression italienne « Moglie e buoi dei paesi tuoi » (choisis les femmes et les bœufs de ton pays). Bien qu'elle ne soit pas mentionnée dans le film, l'expression traduit à la fois les difficultés d'un couple dont

les deux partenaires ont des origines culturelles différentes (dans le cas du film, italienne et américaine), mais aussi, en présentant la femme sur le même palier qu'une bête à élever, l'expression exemplifie la vision autoritaire dont Nick semble avoir hérité de sa mère, personnage important du film, et qui est ainsi imposée à sa femme.

Rôle de mère et d'épouse

La description de Nick nous engage dans une troisième piste d'interprétation en nous obligeant à cerner l'identité de Mabel à travers les tâches quotidiennes qu'elle accomplit. L'énumération de ces tâches détermine le rôle qu'elle doit performer (*showing doing*), du moins celui que son entourage s'attend à la voir performer. Bien qu'au départ il cherche à la défendre en présentant ces tâches comme la preuve du caractère essentiel de Mabel au sein de l'unité familiale, on nous donne aussi l'impression que ces tâches font figure de devoirs qu'on impose à l'épouse, et qu'on s'attend naturellement à la voir accomplir. Ici, un nouvel angle de la performance est abordé : celle de la performativité du genre. Plus tard, lorsqu'elle affirme à Nick « I am a good mother », elle semble vouloir autant rassurer son mari que de se convaincre elle-même. Elle nous permet de comprendre sa perception de ce qu'on attend justement d'une « bonne mère » : le temps qu'elle passe avec les enfants, le plaisir qu'elle ressent lorsqu'elle joue avec eux, l'amour et la bienveillance qu'elle leur prodigue. Sa façon de jouer son rôle de mère a cependant pour effet d'inquiéter Harold Jansen, qui ne sait plus s'il doit laisser ses propres enfants, amis de ceux des Longhetti, avec cette femme excentrique. Lorsque Nick et sa mère, Margaret, reviennent à la maison, ils retrouvent la petite Maria, courant complètement nue au rez-de-chaussée alors qu'à l'étage, Mabel semble avoir perdu le contrôle de la fête qu'elle a organisée. Quand Margaret s'exclame : « This kid is naked ! », on sent au timbre de sa voix combien la situation est grave à ses yeux, et la gifle que Nick lance ensuite à Mabel est une sanction pour ne pas avoir su jouer son rôle, celui d'être, justement, « a good mother ». La réplique de Margaret implique qu'il faut que quelque chose soit fait pour corriger cette situation, qu'un enfant ne peut courir nue chez elle, et on remarque que c'est une réplique dirigée vers Nick pour que ce soit à lui de faire quelque chose. Ce dernier obéit immédiatement à la réplique de sa mère, celle qui, on le remarque à sa réaction spontanée, lui a légué ce regard sur les normes sociales. Nick est un personnage particulièrement

intéressant, car, bien qu'il obéisse aux normes rigides qu'on lui a inculquées, son attitude est ambivalente face à cette éducation qui l'épuise moralement. Il nous fait remarquer que ce n'est pas que Mabel qui est sujette à l'assignation d'un rôle trop conventionnellement codé. Comme elle, Nick est prisonnier du rôle qu'on s'attend à le voir jouer. La gifle qu'il lui donne alors nous donne encore plus l'impression que sa réaction est disproportionnée, que c'est ainsi qu'il règle les conflits, qu'il a le rôle de lever la main pour confirmer ou réfuter comment les siens doivent agir. Ce ne sera d'ailleurs pas la dernière gifle que Nick donnera à sa femme durant le film, et ce n'est pas non plus la seule fois qu'une gifle est donnée à un personnage incarné par Gena Rowlands dans un film de Cassavetes ; nous n'avons qu'à penser à *Minnie & Moskowitz* et *Opening Night* pour comprendre comment ce geste prend des allures de motif à travers l'œuvre du cinéaste. Chaque fois, la violence de ce geste frappe le spectateur, et chaque fois, on se demande si l'homme qui pose ce geste est peut-être lui aussi soumis à un rôle, une culture ou un système, qui entrave sa propre identité, qui le rend sourd à la réalité, qui le condamne à rejouer cette convention narrative dans plus d'une histoire.

La performance du personnage (*showing doing*) et/ou de l'actrice est donc liée à la performativité du genre et aux rôles attribués. Nick et Mabel performant les stéréotypes d'un homme et d'une femme dans un contexte domestique, et leurs comportements font écho à ce qu'on s'attend d'eux selon leur genre. Dans *Bodies That Matter*, Judith Butler, explique comment la performance d'un genre nous pousse à évaluer les actions que chacun fait en fonction de ce qu'on s'attend qu'elle fasse, l'accomplissement de ces tâches performatives devient : « an assignment, it is an assignment which is never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate » (Butler, 1993, p.231). C'est à travers ce principe d'*assignment* (assignation) que les personnages sont généralement choqués par le comportement de Mabel. Le choc que provoque sur la grand-mère le fait de voir sa petite-fille courir sans vêtement à travers les couloirs semble lui prouver hors de tout doute que Mabel ne peut en aucun cas s'occuper de ses propres enfants. On lui reproche d'exagérer, de mal comprendre son rôle, bref, de ne pas obéir au rôle qui lui a été assigné. Il s'agit d'un casting conventionnel et contraignant contre lequel se battent simultanément l'actrice et le personnage. Nick, visiblement héritier et gardien d'une tradition patriarcale, semble aussi victime de ce casting restreignant.

Le rôle et le genre

Une nuance entre les différentes définitions de la performativité se doit d'être soulignée, particulièrement entre la performance théâtrale et la performativité de genre. Dans *Bodies That Matter*, Butler aborde cet aspect pour confirmer qu'il faut éviter de confondre ces deux emplois du même terme :

Matters have been made even worse, if not more remote, by the questions raised by the notion of gender performativity introduced in *Gender Trouble*. For if I were to argue that genders are performative, that could mean that I thought that one woke in the morning, perused the closet or some more open space for the gender of choice, donned that gender for the day, and then restored the garment to its place at night. Such a willful and instrumental subject, one who decides *on* its gender, is clearly not its gender from the start and fails to realize that its existence is already decided *by* gender. (Butler, 1993, p. X)

Le genre n'est donc pas un rôle qu'on choisit, mais un rôle qu'on reçoit et qui soumet le sujet à la pression plus ou moins grande de le performer.

Il pourrait être intéressant de voir comment interagissent la notion de performance chez Butler et celle de performance théâtrale à la lumière du cinéma de Cassavetes. Comme on l'a dit précédemment, la performance théâtrale représente un élément central si on analyse ses mises en scène et l'écriture de ses scénarios. Cassavetes la convoque pour mettre en lumière ce que la vie quotidienne a de contraignant, de normatif. Ce qui nous intéresse ici, c'est particulièrement comment ses personnages entrent en relation avec la question même du rôle. Un peu comme le genre chez Butler, les personnages de Cassavetes se retrouvent souvent dans une situation dans laquelle un rôle leur est imposé, un rôle difficile qu'ils cherchent à jouer, et non sans certaines frustrations. Cela s'applique particulièrement à tous les rôles qu'a joués Gena Rowlands dans les films du cinéaste : Mabel doit jouer son rôle de mère, mais on veut qu'elle le joue d'une manière qui ne lui ressemble pas, ce qui contribue à sa chute vers la folie. Dans *Opening Night*, Rowlands interprète Myrtle Gordon, une actrice qui se rebelle contre le rôle qu'elle doit jouer sur scène (au grand désarroi de toute l'équipe qui l'entoure). Dans *Minnie & Moskowitz*, elle joue le rôle de Minnie Moore, une femme célibataire qui rêve d'une histoire d'amour comme elle en voit au

cinéma, et que la réalité déçoit. Dans *Gloria*, elle doit, bien malgré elle, reprendre le rôle qu'elle avait quitté en laissant derrière ses liens avec le crime organisé. Ses anciens complices en ont contre l'enfant de ses voisins. Elle doit reprendre le rôle qu'on lui avait assigné si elle veut le protéger. Du jour au lendemain, elle se retrouve mère et garde du corps, arme au poing, et elle exécute ce rôle assigné comme elle peut. Pourtant, elle n'a jamais voulu pour elle-même le rôle de mère.

D'un film à l'autre, les épreuves poussent les personnages de Gena Rowlands à échapper à différents rôles pour trouver celui qui l'individualise réellement. C'est son individualité que Rowlands cherche ainsi, et elle arrive à la bâtir un film à la fois.

Comment jouer un rôle imposé

Le drame des personnages de Cassavetes est donc bien souvent là : comment accepter et jouer un rôle qu'on n'a pas choisi, qui nous a été imposé. Le drame *d'A Woman Under the Influence* est né d'une réflexion de Cassavetes, alors qu'il était homme au foyer à s'occuper de ses très jeunes enfants durant les années soixante : « I know when I was not working, and Gena was working for me, I was a pretty good housewife and everything else. But I didn't have really the same reactions as a woman would have. Mainly because I didn't *have* to be a housewife the rest of my life » (Carney, 2001, p.306). Ici, Cassavetes met l'accent sur *have*, comme pour souligner l'*assignation* dont parle Judith Butler par rapport aux rôles de genre. Il enchaîne : « I didn't have to think into the future of when I'd get older or when my attractiveness would face, or when the kids would grow up or when the baby would cease to cling you, and you're not really a mother then, and you have to think, well, should I be the friend or should I be the mother ? » (2001, p.306). La conscience de l'assignation d'une femme en tant qu'épouse et mère de famille est venue au réalisateur alors qu'il prenait conscience de son privilège en tant qu'homme, père et époux.

On peut reconnaître aussi, par la question d'obéir au rôle, la condition des personnages chez Cassavetes, qui, systématiquement, montrent au spectateur combien les limites imposées par le rôle les bousculent, les encerclent, leur dictent un chemin à suivre, qui fait ombre à leur désir de liberté et qui les pousse souvent sur le chemin « de la résistance, [de] la subversion et [du] décalage »,

comme le dit Butler. Le cinéma de Cassavetes s'évertue donc à raconter l'histoire d'héroïnes et de héros qui doivent accepter, puis jouer un rôle imposé, et le défi qui les pousse à une forme de résistance intrinsèque à la vie quotidienne. C'est en grande partie à travers la remédiation du théâtre que le cinéaste arrive à souligner les limites qui encadrent la vie de ses personnages. *A Woman Under the Influence* exemplifie cette hypothèse et fait de Nick et de Mabel deux personnages idéaux pour décrire le cinéma de Cassavetes. Il est aussi important de souligner comment le cinéma arrive également à souligner les défis auxquels ils font face.

La projection du monde : le type

Dans *La Projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, Stanley Cavell s'intéresse à la puissance de l'acteur de cinéma et en quoi il se démarque de l'acteur de théâtre. Il y affirme que « l'interprète à l'écran n'est pas du tout un acteur : il est le sujet d'étude, et c'est une étude qui n'est pas la sienne » (1999, p.57). Il explique que « nous devons remarquer dans quel sens la création d'un interprète (à l'écran) est aussi la création d'un personnage – non pas ce genre de personnages que crée un auteur, mais celui que sont certaines personnes réelles : un type » (1999, p.58). La question du type cinématographique que représente chaque star sera sur quoi nous baserons notre réflexion afin de déterminer en quoi Gena Rowlands correspond à cette appellation.

En parlant de deux films de Jean Renoir (*La Règle du jeu* et *La Grande Illusion*) ainsi que de deux films de Jean Vigo (*L'Atalante* et *Zéro de conduite*), Cavell explique que les quatre films :

[...] parlent de l'arbitraire et de l'inévitabilité des étiquettes, et donc du besoin qu'a l'homme de société, et de son égal besoin de s'en évader, donc de la dimension privée et inconnue des êtres humains. Ils parlent de la quête d'une société, ou d'une communauté, hors, ou à l'intérieur, de la société prise dans son ensemble [...] Et si quatre des plus grands films jamais réalisés parlent du même sujet, on est amené à penser que le cinéma a trouvé là un de ses grands sujets. (1999, p.229)

C'est d'ailleurs ce même sujet que nous avons décrit en parlant d'*A Woman Under the Influence* et cette description de Cavell nous aide à comprendre l'importance du type dans le cinéma de

Cassavetes. Selon Cavell, les films créent des individus d'une manière particulière, ils créent : « des *individualités*. Car ce qui fait de quelqu'un un type, ce n'est pas sa similarité avec d'autres membres d'une même catégorie, mais son existence bien nettement séparée des autres personnes » (1999, p.63). Ici, on pourrait parler de l'interprétation de Mabel par Gena Rowlands en utilisant ces mêmes mots. Nous pouvons même en revenir à la réplique de Nick indiquant que sa femme n'est pas folle, mais qu'elle est hors du commun. Bien qu'elle sache coudre, faire les lits et la vaisselle, elle n'est pas qu'une mère de famille qui exécute une série de tâches ; elle est une femme dont l'interprétation par Gena Rowlands problématise le rôle des mères de famille en société ; l'existence de Mabel, tout comme l'existence de Minnie, Myrtle ou Gloria, est « bien nettement séparée des autres personnes » (1999, p.63). Cavell définit les types par :

[l]es ensembles d'« attitudes et attributs fixes » [...] – tels qu'ils sont à l'œuvre dans l'expérience du cinéma – [ils] sont posés par la physionomie individuelle et totale (qui concerne le visage, la silhouette, la démarche, le tempérament) des êtres humains participant au drame. Pour cette raison, un type à l'écran n'a pas à être posé, selon la tradition théâtrale, par la récurrence d'un rôle dans un corpus de pièce ; il peut être posé par la récurrence d'un acteur dans un corpus de film (1999, p.228).

L'acteur de cinéma devient donc particulièrement important dans le développement de la théorie ontologique du cinéma et de ses moyens d'expression, puisqu'il crée, lorsque les conditions sont réunies, un moyen d'expression cinématographique : le type.

J'ai envie de dire : les premiers films réussis – c'est-à-dire, les premières bandes cinématographiques acceptées comme des films – n'étaient pas des applications d'un moyen d'expression défini par des possibilités données, mais la création d'un moyen d'expression par le fait que ces films donnaient de la signification et de l'importance à des possibilités spécifiques. [...] Un moyen d'expression est une chose dans laquelle, ou au moyen de laquelle, une chose spécifique se trouve faite ou dite selon des modalités particulières. [...] Découvrir des modalités pour être intelligible est toujours l'affaire du rapport d'un artiste à son art, chacun découvrant l'autre (1999, p.61).

Pour Cavell, « les types sont précisément ce qui porte les formes sur lesquelles les films se sont appuyés » (1999, p.13).

Nous pouvons émettre l'hypothèse que Gena Rowlands réussit précisément à devenir un type en jouant à travers l'œuvre de Cassavetes différents personnages de femmes aux prises avec les limitations de la vie quotidienne. Chez le réalisateur, on voit comment ces limitations prennent parfois la forme de sanctions sociales, particulièrement dans *A Woman Under the Influence*, où les formes de vie les plus ordinaires (jouer avec les enfants, recevoir des invités à dîner, etc.) deviennent le lieu où l'individualité d'un personnage est mise à mal précisément, car elle s'éloigne du rôle social qu'on s'attend à le voir incarner. Gena Rowlands revendique, d'un rôle à l'autre, une individualité qui lui est propre et nous rend témoins des défis quotidiens d'une telle démarche.

En continuant à analyser la performance du jeu de Gena Rowlands à l'aide du philosophe, nous analyserons, dans la suite de ce chapitre, l'importance du théâtre dans le cinéma de Cassavetes, et en particulier du rapport entre les personnages et le rôle qu'ils ont à jouer dans ses films.

Nick et Mabel

Tout au long du film, Nick ne semble pas être un mari particulièrement réceptif aux excentricités de sa femme, il leur est même réfractaire. Il semble que si cet homme agit d'une telle manière, c'est surtout parce qu'il gère assez mal les conséquences qu'a sur sa vie sociale le comportement de son épouse. On peut prendre en exemple cette scène où, un peu après que Mabel soit internée à l'hôpital psychiatrique, les collègues de Nick cherchent à en savoir plus à son sujet. Chaque ouvrier le bombarde de questions, alors que Nick, de plus en plus contrarié par cette situation, refuse catégoriquement de leur répondre. Les questions concernant la maladie mentale semblent être un tabou pour lui, et c'est aussi avec cela qu'il se débat. L'un des objectifs fondamentaux de ce personnage semble être avant tout celui de vivre une vie sans histoire, être comme tout le monde, bref, Nick défend naturellement le statu quo pour se protéger lui et sa femme. Bien que, dans les faits, tout semble séparer les deux époux, c'est en vérité le même problème qui les motive : la recherche d'un équilibre entre les contraintes imposées par la vie sociale et le désir de se les approprier afin de mieux se comprendre soi-même. Or, Nick, finalement aussi fragile que Mabel à ce chapitre, a un comportement très différent : jouer le jeu à tout prix, quitte à nier son

incapacité à avoir le contrôle sur ces contraintes et ce qui en découle. Il n'arrive pas à être à l'écoute, car cela peut mettre en péril son équilibre ; il est, comme Mabel, pris sous la pression des conventions sociales qu'on lui a apprises. Cette scène à son travail, avec tous ses collègues qui le questionnent, se termine par un accident, lorsque l'un d'eux fait une importante chute sur le chantier. L'entêtement de Nick cherchant à nier sa perte de contrôle est ici parfaitement illustré. Lui qui, au moment même où il cherche à se persuader qu'il a les choses en main, est témoin de l'accident d'un des hommes sous sa charge, maintenant blessé à cause de sa négligence. Bien qu'il refuse le drame dans lequel il patauge, Nick ne peut l'empêcher de suivre son cours et ainsi perdre tout contrôle sur la suite des événements. Afin de mieux cerner ce personnage, Ray Carney en compare la personnalité à celle de John Cassavetes lui-même, cherchant à faire un parallèle entre les différentes méthodes qu'un réalisateur de cinéma préconise afin de mettre en scène un scénario et celles utilisées par un individu afin de gérer sa propre vie et son environnement. Carney décrit Cassavetes comme un metteur en scène encourageant la spontanéité et la singularité de chacun de ses comédiens afin d'en tirer le matériel nécessaire à la composition de leur rôle. Il associe le réalisateur au personnage de Mabel, qui agit elle-même à travers le film comme réalisatrice, proposant par ses jeux à mettre en scène le quotidien des gens qui l'entourent en les incitant à se laisser aller, à improviser (citant par exemple la scène de la mort du cygne dans le jardin). Carney, par contre, voit le personnage de Nick comme le contraire absolu de cette méthode. Autoritaire et rigide, le mari de Mabel, à même les actions qu'il pose tout au long du film, dirige les gens autour de lui sans nécessairement prendre en considération leurs besoins, leurs attentes et leur personnalité. Les exemples pour illustrer cet aspect fourmillent : que l'on pense à la promenade à la plage avec les enfants, activité exécutée sous ses ordres en oubliant qu'elle avait comme but premier de procurer du plaisir aux participants, ou encore cet accueil nerveux que l'on prépare à Mabel, où les invités se doivent d'être très attentifs aux changements d'humeur de l'organisateur.

Lors de la scène de la visite du Dr. Zepp, après que la fête qu'a organisée Mabel ait tourné au vinaigre, Margaret, la mère de Nick, est à l'étage pour s'occuper des enfants pendant que Nick et Mabel sont au rez-de-chaussée pour discuter. Leur dialogue est filmé en champ contre-champ, chacun filmé en plan rapproché, de la poitrine au sommet de la tête. Le cadre et le montage donnent une impression d'égalité, malgré leur dispute. Ils sont aussi pour le moment en tête à tête, Mabel cherchant calmement à convaincre son mari de se calmer. Nick lui explique qu'elle a besoin d'être

internée jusqu'à ce qu'elle aille mieux. Elle lui rappelle ce qui est important dans leur mariage, qu'ils se sont toujours compris, qu'elle n'est pas fâchée par son comportement lors de la fête, qu'elle ne lui en veut pas de l'avoir frappée. Nick lui lance alors « I don't know who you are » : un signe que non seulement elle n'arrive pas à se faire comprendre de lui, mais aussi qu'elle n'arrive pas à être reconnue telle qu'elle est. S'il n'est pas possible de lui expliquer avec des mots qui elle est, elle tentera, tout au long de la scène, de le lui expliquer *autrement*.

À partir de l'arrivée de Zepp, Mabel réalise que Nick désire réellement qu'elle soit internée. Son discours et ses mouvements changent, ainsi que la façon de cadrer les personnages. Mabel est maintenant presque toujours séparée des autres par le cadre, le montage présentant en alternance Nick, Zepp et Margaret réunis dans un même plan, et Mabel, filmée seule en contre-champ. Le personnage de Mabel jouit ainsi, plus souvent qu'autrement, d'un lieu à elle, comme pour lui donner l'occasion d'avoir l'espace nécessaire pour s'exprimer par les gestes, les grimaces et les déplacements qu'elle enchaînera quelques instants plus tard.

Le personnage de Mabel exige ainsi un cadrage souvent plus large que celui des autres personnages, qu'on filmera en plans serrés, comme pour illustrer que leur certitude au sujet de Mabel résulte en un regard qui manque de profondeur, de perspective, à l'instar de la composition des plans qui les présentent, puisqu'ils sont collés contre le mur derrière eux. Mabel, au contraire, a de l'espace devant et derrière elle. La caméra la filme en télé-objectif, se tenant loin d'elle, lui offrant l'espace nécessaire pour qu'elle circule à son aise, ajoutant par son éloignement à l'actrice un vide entre elle et les spectateurs, comme si elle s'exprimait à partir d'une scène de théâtre. Dans ce cas-ci, Zepp, Nick et Margaret sont des spectateurs (Zepp est même assis sur un banc, comme le spectateur d'une pièce de théâtre, écoutant attentivement ce que Mabel a à dire), et on nous rappelle que nous le sommes également, spectateurs du film, puisque la mise en scène est propice à souligner que notre situation est proche de celle des Longhetti (mère et fils) et de Zepp. Nous percevons la tirade de Mabel du point de vue et du point d'écoute de son public, puisqu'elle est scrutée et observée par trois autres personnages, qui nous incitent, par l'exemple, à faire de même. Comme nous la savons observée, nous prenons davantage conscience du risque qu'elle court si elle n'arrive pas à les convaincre. Les éléments du langage cinématographique qui l'isolent nous permettent de voir toute sa vulnérabilité. Elle nous demande de la soutenir devant le regard de son

public. Nous analysons chacune de ses paroles sous la perspective du trio qui l'écoute, muet, et qui, nous le comprenons, la juge.

L'opérateur-caméra, dans ce cas-ci, agit comme s'il tournait un documentaire, comme s'il ne pouvait pas prévoir à l'avance les déplacements de Gena Rowlands. On retrouve ce dispositif dans beaucoup de films de Cassavetes, car le cinéaste aimait laisser aux acteurs un espace propice à l'improvisation.¹ Dans le cas de cette scène, la façon de filmer est inséparable de la façon de jouer de Gena Rowlands, qui s'approche de Nick, de Zepp, de Margaret, puis s'éloigne, fait des allers-retours, grimace, enchaînant les gestes et les réactions imprévisibles. La caméra, à certains moments, peine à garder une mise au point claire sur les personnages en mouvement, la profondeur de champ étant particulièrement limitée dû également au choix de filmer en télé-objectif et à l'imprévisibilité des déplacements de l'actrice. Celle-ci, au gré de ses mouvements, devient tour à tour claire et floue, à l'image de son discours qu'elle a du mal à transmettre aux autres.

Mabel se tient debout, blague avec le docteur Zepp, se fâche contre Margaret. Ensuite, elle se dirige vers le fond de la pièce, revient plus près, perd patience lorsqu'elle soupçonne que Zepp cache quelque chose dans son sac, mais change complètement d'humeur lorsque ce dernier lui demande un verre. Margaret affirme alors qu'ils veulent tout simplement l'aider. Mabel rétorque en faisant vibrer ses lèvres pour produire des sons : le langage ne suffit plus pour lui exprimer ce qu'elle ressent. Quand elle énumère à Nick les cinq raisons qui devraient le convaincre de ne pas la laisser aller à l'hôpital (l'amour, l'amitié, le confort, qu'elle est une bonne mère et qu'elle lui appartient), on voit par son regard que Mabel est de plus en plus confuse et distraite, à bout de force. Nick se dirige vers elle, frappe dans ses mains. Elle commence à danser doucement, les bras en l'air, les yeux regardant vers le haut, chuchotant. Lorsque Zepp lui propose un sédatif, elle croise les doigts dans sa direction pour imiter une croix. Elle lui lance, terrifiée « Doc Drac, back. Get back to your coffin ». S'en suit une série de cris de la part de Mabel, qui veut monter à l'étage pour protéger ses enfants. Elle est arrêtée par Nick, en pleurs, qui lui répète qu'il l'aime. Ce moment arrive à nous transmettre toute la vulnérabilité de Nick, à travers son ambivalence. Lui qui, quelques instants plus tôt, la traitait de folle, doute de sa propre hypothèse. Il lui dit : « I love you.

¹ Nous verrons, dans le chapitre suivant, comment Cassavetes organise son plateau en fonction du jeu de l'acteur, à qui il laisse une grande liberté de mouvement.

I'll lay down on the railroad track for you. If I made a mistake, which I did, I'm sorry. But so what ? What's the difference ? I love you. Now relax. Come back to me ». Le Dr. Zepp l'incite à revenir à ses esprits. Nick et Mabel répondent, à tour de rôle : « Get out of here ! ». Mabel monte à l'étage, après avoir menacé Zepp et Nick. Le docteur se tourne vers Nick et lui dit : « Nick, I need your help now ». Un appel formulé par une autorité qui l'incite à ne pas douter : Mabel doit être internée. La scène se termine lorsque tout le monde est réuni dans la chambre des enfants, essayant de séparer ces derniers de leur mère. Nick est donc sous l'emprise d'un dilemme qui résume son rôle tout au long du film : il est partagé entre son amour pour sa femme et le reste du monde qui se positionne contre cette dernière, ou du moins, qui n'arrive pas à la comprendre. Les deux formes d'autorité auxquelles il fait face ici sont médicale (le Dr. Zepp) et traditionnelle (Margaret). Deux personnes qui confirment le rôle qu'il doit jouer, celui de cet homme qui ne peut pas entendre sa femme, qui doit participer à sa normalisation.

Après le retour de Mabel de l'hôpital, Nick amène sa femme à l'abri dans la cage d'escalier menant à la chambre des enfants. Il cherche vraisemblablement à lui donner des directives de jeu. Il lui répète, dans ce lieu sombre rappelant les coulisses de la scène, d'être simplement elle-même. Sa femme, qui semble bouleversée de son séjour à l'hôpital, peine à suivre le rythme dicté par son mari. Elle s'efforce tout de même de rassembler ses derniers efforts pour y arriver. Autour de la table à manger, Nick incite les invités à se raconter des blagues. À peine l'épouse a-t-elle terminé d'exécuter un numéro où elle joue le rôle de trois personnages différents sous les rires et les applaudissements de sa famille, commandés par son mari, que ce dernier ordonne déjà un changement de registre. Il exige maintenant que tout le monde s'attèle à se faire la conversation. « A normal conversation », précise-t-il, « talk about the weather ! », un *small talk* typique des conventions sociales. Ici aussi, la détresse de Nick et l'agressivité avec laquelle il lance ses ordres trahissent plus que tout sa vulnérabilité, la violence que cause sur tous l'assignation d'un rôle social conventionnel, et dans ce cas précis l'agressivité dont héritent les hommes sous l'influence d'une tradition patriarcale. Nick et Mabel sont tous deux victimes de ces rôles et le film tend à montrer les blessures qu'ont laissés sur eux une telle tradition, comment leur amour est fragilisé par le comportement dont ils ont hérité. Pour isoler le couple, Cassavetes a recours à une alternance entre des plans regroupant les invités, et des gros plans de Nick et Mabel, parfois réunis dans le même plan serré, parfois séparés. Cette alternance sépare donc le lieu public, rappelant la scène de théâtre,

où le couple est observé par tous les autres personnages, et un lieu intime, créé par le cadrage serré de la caméra. Ce manque d'intimité des personnages est encore plus évident si l'on pense que tout le monde est rassemblé dans la pièce servant aussi de chambre à coucher pour le couple. Mabel leur demande de partir à deux reprises, affirmant qu'elle veut aller au lit avec Nick, une demande qui est rejetée par la plupart des invités qui restent assis à la table. Cet espace intime est envahi, et ils ne peuvent trouver refuge que par l'isolement que leur offre le cadre filmique. Nick essaie de donner des directives à sa femme, parfois contradictoires, passant de l'agressivité à la tendresse. Ces incohérences montrent la torture que représente pour lui l'incarnation des conventions et des convenances sociales.

On met de plus en plus le doigt sur ce qui caractérise la conduite de Nick, c'est-à-dire son obsession de maintenir une certaine normalité malgré les lacunes qu'il trouve sur son chemin. Son attitude révèle également une forme de détresse. Son manque d'écoute et ses contradictions nous donnent plutôt l'impression qu'il essaie tout ce qu'il peut pour aider Mabel et que la solution lui échappe. Alors qu'il se montre autoritaire et que tout le monde lui obéit, on voit d'abord et avant tout l'étendue de sa vulnérabilité. Le réel défi pour ce couple en vient à être, parallèlement à cette quête d'un équilibre individuel face aux contraintes rencontrées, de réussir à trouver un compromis : celui de trouver un moyen commun pour atteindre ce but. Et malgré la rigidité de Nick dans la plupart des voies qu'il emprunte, il exprime tout autant le désir d'accompagner sa femme et de comprendre la quête qu'elle cherche à accomplir.

La scène du retour de Mabel devient donc un instant où une grande partie de l'atmosphère instable et imprévisible est due aux actions de Nick, cherchant si fort à jouer un rôle assigné qu'il semble davantage le remettre en question plutôt que d'en prouver son efficacité. L'homme, à l'instar de son épouse, finit à son tour par performer vigoureusement son propre rôle social, celui d'un père de famille autoritaire, gardien de l'ordre et de la sécurité des siens, qui exige que chacun obéisse à ses exigences qui sont présentées comme un devoir. À travers ce couple et les allégories théâtrales, on passe en fait du théâtre à la théâtralité. En performant leur rôle social avec autant de vigueur, ils arrivent à les éprouver. Ils poussent leur rôle à leur extrême pour qu'ils éclatent, se fissurent, s'ouvrent sur autre chose.

Le film suit donc la progression de ce père de famille, tout d'abord bien ancré dans un monde dont il ne remet pas en question les frontières, se retrouvant en situation de lutte pour la survie de son équilibre, fragilisé par les aspirations de sa femme qui ne cherche finalement que de nouvelles façons d'aborder l'existence. Des deux opposés qu'ils étaient, ils arrivent à se rejoindre. Quand Mabel revient de l'hôpital, elle est non seulement bouleversée par l'expérience qu'elle y a vécu (ce qui est exprimé à travers le récit qu'elle donne à sa famille des séances d'électrochocs et des ateliers auxquels elle participait), mais il semble également qu'elle n'y ait pas trouvé la guérison attendue. Peut-être est-ce dû en partie au fait qu'elle sait que sa quête n'a non seulement pas été atteinte, mais qu'en plus elle retourne dans la cellule familiale qui se montre plus tendue que jamais. La tristesse qu'elle exprime par son regard, dirigé vers le sol, par la perte de la vivacité qu'elle affichait si candidement avant son internement ne semble avoir d'égal que sa résignation à vivre dans ce monde qu'elle ne peut changer, qui lui est d'autant plus hostile. La violence des directives de Nick ne fait que l'éloigner de plus en plus de la guérison, la propulsant, au contraire, vers la fuite de la réalité, en trouvant refuge dans la folie. Et pour Cassavetes, cette fuite constitue ultimement un refus du rôle. Mais ce refus est une abnégation. C'est pourquoi le cinéaste souligne comment la performance est au cœur de la vie quotidienne, que ce soit au niveau social ou théâtral. Les conventions théâtrales rendent tangibles les limites auxquelles font face les personnages, mais de toute évidence, ces derniers ne peuvent y échapper. La réponse se trouve peut-être alors dans la façon avec laquelle les personnages arriveront à apprivoiser ce rôle assigné.

Le braconnage chez Michel de Certeau

Dans le premier tome de *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau nous décrit les différentes méthodes que déploie tout individu dans l'optique de « braconner » les éléments aliénants du quotidien, de contourner cet état des choses ordonné par une certaine forme de pouvoir qui vise un meilleur contrôle du citoyen. Avec ce philosophe, on découvre une possibilité de contourner les contraintes de l'expérience ordinaire sans en nier les limites, c'est-à-dire l'action de « faire avec » (1990, p.50). Le citoyen s'approprie le système, et ce, de manière presque intuitive. L'auteur tire ce procédé d'une longue tradition philosophique et littéraire, allant jusqu'à tirer des exemples de l'enseignement de ce type d'appropriation dans les contes de fées. Il voit en fait dans

ces récits des leçons de logique et de détournement par des ruses sociales. « Contes et légendes semblent avoir le même rôle. Ils se déploient, comme le jeu, dans un espace excepté et isolé des compétitions quotidiennes, celui du merveilleux, du passé, des origines. Là peuvent donc s'exposer, habillés en dieux ou en héros, les modèles des bons ou mauvais tours utilisables chaque jour. Des coups s'y racontent, non des vérités » (1990, p.42). C'est ainsi que de Certeau nous amène à une définition précise des termes tactiques et stratégies. Ces définitions nous aideront à revenir aux cas de Mabel et de Nick, pris au piège d'une vie quotidienne érigée en système trop rigide. De Certeau explique:

J'appelle *stratégie* le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule *un lieu* susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec *une extériorité* de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.) (1990, p.59)

Comme opposition au concept de *stratégie* qu'il élabore, l'auteur nous parle également du concept de *tactique* qu'il définit ainsi :

J'appelle *tactique* l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de *se tenir* en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi: elle est mouvement *à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi*, comme le disait von Bülow, et dans l'espace contrôlé par lui. Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup [...] Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant (1990, p.61).

Il s'agit pour de Certeau d'un concept presque intuitif possédé par la plupart des individus en société, leur permettant de vivre avec les contraintes imposées par le système. Ce serait « sur les lieux même où règne la machine qu'il doit servir » (1990,

p.61), explique-t-il en citant von Bülow, que le travailleur qui fait la *perruque* (terme utilisé par l'auteur pour désigner cette forme de braconnage) « ruse pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier par son *œuvre* un savoir-faire propre et à répondre par une *dépense* à des solidarités ouvrières ou familiales » (1990, p.45). Cette appropriation du quotidien par ceux qui le constitue peut prendre plusieurs formes, dont plusieurs sont énumérées par de Certeau au long de *L'invention du quotidien*. De l'enfant qui tache d'encre son livre d'école en y laissant une trace énonciative, jusqu'au piéton qui *écrit la ville* qu'il traverse par le chemin qu'il emprunte, tout objet ou espace est propice à cette appropriation. Il s'agit pour l'individu de se servir des outils du pouvoir pour en faire autre chose, pour le travestir, pour y laisser une trace singulière.

Si ce pouvoir semble exiger que nos personnalités soient construites grâce à de rigides barèmes sociaux rendant considérablement difficile la tâche de se comprendre soi-même et le rôle que nous devons jouer, Mabel et Nick en viennent à utiliser les codes de l'art dramatique afin de trouver des pistes pour résoudre la crise qu'ils traversent, leur permettant de prendre une distance sur leur drame. Pour y arriver, Nick doit changer de posture et guider Mabel pour qu'ils puissent ensemble accomplir leur quête.

Cette utilisation de l'art dramatique comme méthode pour mieux comprendre et traverser les enjeux qu'implique la vie en société et le développement de notre identité n'est pas sans rappeler les techniques dramatiques mises au point par Jacob Levy Moreno dans la première moitié du 20^e siècle, c'est-à-dire celles du théâtre psychodramatique. Hérité de la psychanalyse, cette démarche permettait aux participants de jouer sur scène, guidés par un metteur en scène impliqué dans le processus de guérison et devant un public averti, de rejouer des événements troublants de leur vie afin de mieux s'en détacher, de mieux les surmonter. Performer, au sens de *showing doing*, des drames qui les ont bouleversés leur permettait également de s'en détacher, de les voir d'un nouvel œil et de reprendre le contrôle sur les événements.

Au fur et à mesure que progresse *A Woman Under the Influence*, on remarque que l'opéra joue en partie ce rôle, se présentant comme un motif sonore récurant au sein du long métrage, en tant que musique *off*, comme le court extrait de *Lucia di Lammermoore* qui ouvre le film, ou encore comme *in* ou *hors-champ* (des airs chantés par des personnages, ou encore qu'on entend à la radio). Plus tôt dans ce chapitre, nous avons déjà mentionné *La Bohème* de Pucini. Après que Mabel ait laissé ses enfants avec sa mère, lors de l'une des premières scènes où elle apparaît, elle ouvre la radio et entend *Dunque è proprio finita!* Le chant raconte comment la maladie de Mimi et la pauvreté de Rodolfo sont deux obstacles à leur amour. Comme compromis, ils décident d'attendre au printemps pour se laisser, lorsque le soleil et les fleurs paraîtront. La maladie finira par emporter Mimi à la toute fin de la tragédie. Plus loin dans le film, lorsque Vito Grimaldi conduit Nick et les enfants au retour de la plage, il chante *La donna è mobile*, tiré de l'opéra *Rigoletto* de Verdi. Ici, l'aria est chanté par le duc de Mantoue, qui, déçu par Gilda, proclame combien la femme est changeante et imprévisible, comme une plume au vent. Ce chant annonce une ironie, puisque Gilda, un peu plus tard, se sacrifiera par amour afin de lui sauver la vie.

Dans ces trois opéras, il est question d'archétypes masculins et féminins au cœur de tragédies romantiques. Les personnages féminins, par leur mort tragique, laissent les hommes dans la tristesse et le tourment. Dans les trois cas, ces opéras racontent aussi le défi que représente l'amour, et l'homme y est souvent malhabile, car par ses manques, il cause la perte de celle dont il est épris. Les opéras entendus dans le film mettent principalement en vedette la voix des hommes (à l'exception de *Dunque è proprio finita!*, qui est un duo entre Mimi et Rodolfo) et, particulièrement, la voix d'hommes affligés par le comportement des femmes, ou encore à cause de la perte de celles-ci, dû la folie ou à la maladie qui les emporte.

Enrico dans *Lucia di Lammermoore*, le duc de *Rigolletto* et Rodolfo de *La bohème* sont trois personnages masculins tirés de trois opéras italiens qui annoncent certains aspects du comportement de Nick envers sa femme, en plus d'incarner une forme d'héritage : comme les trois opéras, Nick est italien, il « hérite » donc ainsi de son comportement², celle d'un homme qui peine à comprendre sa femme. La mère de Nick, Margaret, est gardienne de ce principe, et représente,

² J'emprunte cette expression à Stanley Cavell qui, dans le troisième chapitre d'*Un ton pour la philosophie* (p.193), explique comment un personnage peut « hériter » d'une voix en analysant le personnage d'Ingrid Bergman dans *Gaslight* (1944) de George Cukor.

par l'incarnation d'une vision conservatrice des rôles de genre à l'intérieur du mariage, l'une des plus grandes antagonistes de Mabel. Nick est donc aussi l'héritier de cette approche du mariage, à travers l'influence qu'exerce sur lui sa mère, mais aussi les tragédies racontées dans les trois opéras italiens.

Lorsque ce dernier amène ses collègues de travail à la maison pour leur offrir à dîner, deux d'entre eux se mettent à chanter *Torna a Surriento* une chanson napolitaine. Il s'agit d'un des moments les plus mémorables du film, puisque Mabel, fascinée par la puissance du chant de l'un des collègues, se lève pour aller littéralement regarder à l'intérieur de la bouche de ce dernier, comme pour mieux saisir le mystère de son talent, pour comprendre *comment il fait*. Dans la mesure où la voix représente la capacité d'un personnage d'être entendu, compris, d'avoir une emprise sur son identité, le geste de Mabel, se penchant pour comprendre d'où vient la voix de cet homme, est d'une grande puissance. Comme si elle voulait découvrir l'origine de cette souveraineté sur le discours, la culture, sur l'héritage *masculin* qui donnerait aux hommes ce pouvoir sur la parole.

L'utilisation des différents airs d'opéra, tout au long du film, n'est donc pas laissée au hasard. Les tragédies qu'ils racontent commentent le drame de Nick et de Mabel. Ces derniers, à leur tour, grâce au récit, à leur jeu d'acteur et à la mise en scène de Cassavetes, répondent en quelque sorte aux différents opéras que nous entendons. Ces récits chantés reflètent le drame de leur quotidien, et leur permettent, comme à nous, de découvrir leur drame à travers un point de vue extérieur. La tragédie de l'opéra nous permet de nous poser la question : y a-t-il une issue à leur drame ? Si dans les opéras évoqués, il ne semble pas y en avoir, comment se traduit cette angoisse dans le monde du quotidien ? Le cinéma de Cassavetes problématise ainsi la théâtralité du quotidien, pleine de limites et de conventions, mais avec suffisamment d'ambiguïtés pour provoquer en nous, regardants, une réflexion sur notre propre quotidien, sur le pouvoir que nous pouvons exercer sur lui.

Cassavetes propose aussi l'idée, grâce à sa direction d'acteur et de son style d'écriture, de comprendre notre propre existence comme l'exécution d'une mise en scène sur laquelle le seul contrôle possible passe par la spontanéité et l'improvisation. Ce regard nous permet de comprendre ce que fait Mabel dans la première partie du film ; s'appropriant l'espace de ses gestes si singuliers, de ses danses improvisées. Elle

cherche à entraîner les autres dans cette appropriation de l'espace, bien que beaucoup y soient réfractaires. Elle crée par le mouvement, par le jeu et l'improvisation des tactiques lui permettant de se réapproprier les contraintes imposées par le système (contraintes sociale, familiale, amoureuse, identitaire, etc.). Il suffit de penser au personnage de M. Jensen, presque terrorisé devant l'enthousiasme de Mabel lors de la fête qu'elle donne pour ses enfants. Pourtant, Mabel cherche bien à le faire participer, de la même manière qu'avec les collègues de Nick lors du repas aux spaghettis. Elle veut faire chanter les autres, les faire danser, les faire performer leur rôle, social ou théâtral, au même titre qu'elle explore le sien, en montrant qui ils sont et ce qu'ils peuvent faire, qu'ils peuvent rediriger leur propre récit sans obéir aux conventions.

Si Nick était l'un des principaux réfractaires à cette méthode d'appropriation, il finit par entrer dans le jeu et à comprendre qu'accepter le rôle ne signifie pas le jouer en camouflant la vérité derrière lui - comme le dit Ray Carney : « [he] attempt to use acting not to exhume, but to bury the truth » (1994, p.159) – mais peut-être à se l'approprier, un peu comme le faisait Mabel plus tôt dans le récit. Dans la scène du retour de cette dernière à la maison, lorsqu'il fait venir chez lui un groupe d'invités, dont certains ne connaissent que très peu sa femme, une invitée lui explique que son épouse risque d'avoir besoin d'un peu plus de calme et que d'affronter une si grande foule pourrait la déstabiliser. Il met alors tout le monde dehors et doit calculer une nouvelle mise en scène, plus intime, selon ce qu'on lui conseille de faire. Progressivement, l'autorité de Nick se veut de plus en plus spectaculaire, exagérée. Depuis cette scène où, à son travail, il refuse de discuter avec ses employés de l'état de santé de sa femme, jusqu'à la balade à la plage en compagnie des enfants, Nick fait preuve d'un besoin de contrôle de plus en plus grand. Sa façon d'être lui-même finit par trahir sa propre angoisse qui le pousse finalement à désirer la même chose que sa femme, c'est-à-dire de la rejoindre dans sa quête et de rechercher un nouvel équilibre. Pour y arriver, il se jette dans une entreprise risquée et affronte son épouse dans un nouvel épisode psychodramatique dont le public se résume à leurs trois enfants, terrorisés par ce qu'ils voient. Le but de Nick, par sa violence, semble être d'exacerber ce rôle qui guide son existence, de le pousser à sa limite. En la forçant à revenir en arrière, à redevenir qui elle était, il cherche à réparer les torts infligés par son autorité et

son désir de contrôle. La gifle qui la fait sortir de la transe réussit à calmer la tension et permet au couple de passer à l'étape suivante. Pour Ray Carney, les scènes de violences, d'accidents ou de blessures sont, chez Cassavetes, le moyen pour les personnages de reprendre contact, à la dure, avec la réalité physique du monde, au moment où ils en sont complètement déconnectés, quand ils n'arrivent plus à y voir clair; par exemple lors de l'incapacité de Mabel de quitter l'état de transe dans lequel elle semble prisonnière vers la fin du film :

Events involving falling down or getting up, and those involving the body in general, are important in many of Cassavetes' films because they take characters out of their heads and force them to put both feet imaginatively back on the ground. They are compelled to recognize a place beneath intellectual flights of fancy. The process of bringing characters to their senses takes place in many different ways throughout his work. When Bennie gets beaten up in *Shadows*; when Jeannie Rapp massages Richard Forst's feet in *Faces*; when Harry gets into a fight with his wife in *Husbands*; when Flo beats up Cosmo in *The Killing of a Chinese Bookie*; when Myrtle is brought down to her knees in a drunken stupor in *Opening Night*; or when Robert Harmon is knocked down on the ground and kicked and punched in *Love Streams*, each of the different forms of "physical therapy" is meant otherwise overlook. In Cassavetes' view, the reality of the body savingly corrects the assumption of the intellect as much as the dreams of the imagination do. (1994, p.170)

La violente gifle de Nick jette Mabel sur le sol, la libérant finalement de sa transe et semble la ramener sur terre. Suite à cette crise, elle rassure ses enfants, accompagnée de Nick, et les raccompagne à leur chambre pour les border. À travers ce rituel d'une tendresse apaisante, que la mère de famille a dû faire plus de mille fois, on sent le désir du cinéaste de faire revenir ses personnages à l'essentiel, aux aspects les plus banals de la vie familiale. Il s'agit aussi de l'occasion pour cette femme d'expliquer l'origine de ses crises. Elle leur affirme simplement qu'elles sont le résultat d'une grande fatigue. Mabel va même jusqu'à minimiser ce qui vient de lui arriver, blaguant à Nick : « You know I'm really nuts? I don't even know how this whole thing got started ». Pour

clôturer le film, Cassavetes ne propose pas de solution claire et ne démontre pas exactement comment se résoudra la crise qui implique les deux protagonistes. Si le couple en arrive à un moment d'accalmie, nous savons que leurs problèmes ne sont pas réglés. C'est en illustrant une ultime tentative de réappropriation du quotidien que Cassavetes décide de laisser ses personnages. Les parents descendent au rez-de-chaussée et donnent l'occasion d'exécuter un nouveau rituel exprimant, par le travail d'équipe que l'activité nécessite, leur unité et leur souhait de participer à un projet commun. Nick nettoie la blessure que Mabel s'est infligée quelques instants auparavant, puis se prépare à lui appliquer un pansement avec délicatesse. Le cadrage nous montre un insert du pansement qu'il déballe, puis, en un panoramique vers le haut nous présente son visage alors que sa femme lui demande « Do you love me ? ». Ce gros plan sur Nick nous le dévoile hésitant, hochant de la tête alors qu'il répète « I... ». La difficulté de Nick à lui répondre sous-entend son incapacité à s'exprimer, à prendre le contrôle de lui-même, qu'il n'est pas simple pour lui de maîtriser son rôle. Il n'arrive pas à lui répondre qu'il l'aime aussi. À la place, il la guide vers la salle à manger où ils débarrassent la table et préparent leur lit pour la nuit. Le film se termine sur cette scène. Nick ferme la porte vitrée de la pièce où ils se trouvent, les séparant de la caméra qui doit les filmer à travers le rideau de la fenêtre, comme pour laisser les personnages construire ce quotidien dans l'intimité, un projet qui ne semble pas avoir de finalité. Le téléphone sonne, mais ils ne répondent pas et continuent de faire le lit. Cela nous permet de « tirer le rideau » sur la représentation, de laisser les acteurs ranger le décor et faire place à la suite des choses. On nous rappelle notre condition en tant que public, le spectacle est terminé. Les deux personnages ont accepté le rôle, car c'est seulement en l'embrassant que leur quête peut être réussie. La musique de Bo Harwood, composée de quelques accords de piano, d'un kazoo et d'une voix, contraste avec les airs d'opéra qui ont parsemé le film. Elle évoque un quotidien calme, intime, à l'opposé de la musique d'opéra, orchestrale, spectaculaire et dramatique. Un autre indice de ce retour à la banalité, au trivial, à la musique jouée entre amis ou en famille avec le piano du salon et les instruments à portée de main.

Par ce drastique changement de climat, et la capacité relativement extraordinaire de Mabel à passer à autre chose suite à un spectacle aussi déstabilisant, on nous

rappelle, comme le dit Henri Lefebvre dans *Critique de la vie quotidienne*, que toute révolution ne peut commencer qu'à partir du quotidien. L'une des graves erreurs de toute tentative révolutionnaire, selon lui, fut de chercher à transformer le quotidien en partant de l'extérieur, en cherchant à appliquer discours et idéologies sur la vie quotidienne alors que pour l'auteur, toute révolution n'est possible que si elle commence au milieu du familier pour s'étendre ensuite sur le monde extérieur. Au sujet du concept de révolution, il explique : « elle ne consiste pas seulement en transformation économique (les rapports de production) ou politique (personnel et institutions) mais elle peut et doit, pour mériter ce titre, aller jusqu'à la vie quotidienne, jusqu'aux *désaliénations* effectives, en créant une façon de vivre, un style, en un mot une civilisation » (1981, p.21). Et c'est peut-être ce que cherchent les acteurs chez Cassavetes; proposer cette nouvelle façon de vivre, cette nouvelle civilisation que peuvent nous faire miroiter les acteurs sur l'écran. C'est aussi le cinéma qui s'en charge, car il rend plus visibles que jamais les aléas de la vie quotidienne.

Ce qui nous ramène également à de Certeau, la solution se trouve en quelque sorte sur le terrain de l'ennemi. Les victimes d'un système et de ses limites trouvent leur principal salut dans l'appropriation. Ce n'est pas par hasard si l'ambitieuse quête des deux protagonistes se termine par l'une des plus routinières activités possibles, défaire la table après un repas, puis préparer le lit pour la nuit. Car ce n'est surtout pas avec résignation que les personnages s'occupent à ces tâches si banales. Ils en sont arrivés à cette prise de conscience de cette mise en scène de la vie quotidienne dont parle Erving Goffman. Ils ont pris conscience également d'un système qui dirige nos comportements, ces stratégies dont parle Michel de Certeau. Alors que le concept de la tactique que l'on trouve chez de Certeau est habituellement exécuté intuitivement, sans en être conscient, les personnages de *A Woman Under the Influence* semblent se concerter au final sur une certaine tactique, la performance théâtrale des actions quotidiennes comme façon de s'en approprier les contraintes.

Cassavetes goes decisively against the grain of high modernist tradition (including that of most European art films), which conceives of the role of the artist and the function of art as being socially marginalized. In the tradition of Baudelaire, Borges, and

Calvino, the artist is priestlike and oracular, deliberately establishing himself off to one side of society. He and his creations place themselves at a calculated distance from the experiences of ordinary life and cultivate a state of meditative or visionary disengagement from the forms and forces of everyday existence [...] While the art of European modernists is almost always implicitly (and frequently explicitly) world fleeing and world denying, Cassavetes' films are world embracing and world loving (Carney 1994, p.162).

C'est pourquoi le film se conclut sur ce retour à la routine quotidienne. Il est fondamental pour Cassavetes que ses personnages puissent finir par garder le contact avec le quotidien, et c'est à travers l'appropriation d'un rôle imposé qu'ils y arrivent.

Dans le prochain chapitre, nous verrons pourquoi le cinéma offre un terrain particulièrement fertile pour le cinéaste et comment c'est justement à travers cet art, plutôt qu'à travers le théâtre, qu'il arrive à partager son exploration du monde avec son public. Nous verrons pourquoi c'est à travers les acteurs de cinéma que l'art de Cassavetes trouve son expression la plus forte, et surtout comment sa direction d'acteur permet à ces derniers d'explorer, comme le font leurs personnages, leurs possibilités et leur propre identité et créativité.

Chapitre 2 – Jeu d'acteur et philosophie antique chez John Cassavetes

Nous avons vu dans le précédent chapitre que lorsqu'on parcourt les œuvres cinématographiques de John Cassavetes, on remarque rapidement qu'il existe un désir presque tangible de faire de la relation qu'entretiennent metteurs en scène et acteurs un sujet narratif récurrent. Plusieurs de ses films exploitent fidèlement ce thème. Que ce soit dans *Opening Night*, où l'idée forme le noyau même du récit, jusqu'à *A Woman Under the Influence*, où le même principe s'impose subtilement entre les personnages de Peter Falk et celui de Gena Rowlands, quand cette dernière reçoit dans l'un des couloirs de leur maison (qui fait figure de coulisse) les directives de mise en scène de son mari : « Just be yourself ». Le monde se transforme en scène gigantesque où les personnages cherchent à comprendre qui ils sont, comment composer le rôle qu'ils doivent *jouer*, hésitants même à accepter les rôles de leur vie. D'un film à l'autre, Cassavetes nous propose un univers qui compare constamment le monde au théâtre, et grâce à ses acteurs, il rend indissociables la vie en société et l'art dramatique. Le cinéaste explore cette question en mettant ses comédiens au cœur du processus de création, leur proposant en quelque sorte de devenir le sujet du film. Leur implication devient donc déterminante dans un projet cinématographique qui prend des airs de quête de vérité où l'acteur tisse les fils de son propre rôle.

À l'intérieur de ce chapitre, j'aimerais expliquer pourquoi c'est à travers le cinéma, même si le théâtre est remédié dans bon nombre de ses films, que le réalisateur cherche à établir ce parallèle entre la vie et le jeu, et comment ses acteurs jouent un rôle fondamental pour l'aider à atteindre ce but. En un premier temps, nous survolerons la question du réalisme psychologique et l'impact que cette approche a eu sur le jeu d'acteur, au théâtre comme au cinéma, tout au long du 20^e siècle. Nous tâcherons d'établir comment le cinéma de Cassavetes s'inscrit par rapport à ce courant, et en quoi la démarche du cinéaste s'en démarque d'une façon singulière. En étudiant ensuite le lien qu'entretient le réalisateur avec ses acteurs, nous explorerons comment sa direction d'acteur trouve quelques parallèles avec certaines facettes de la philosophie antique, principalement les questions des techniques de soi et de quête de vérité. Nous tenterons donc de comprendre, en conclusion, comment les acteurs chers au cinéaste explorent, avec la collaboration

de ce dernier, leur propre rapport à eux-mêmes pour affirmer que ce principe est inextricable du cinéma de Cassavetes.

Le réalisme chez l'acteur au XXe siècle

On a souvent fait l'éloge du réalisme des films de John Cassavetes, en grande partie grâce à l'authenticité du jeu de ses acteurs. En le situant dans l'évolution de la question du réalisme en termes de jeu d'acteur tout au long du 20^e siècle, il nous sera possible de comprendre ce qui rend son cinéma particulièrement original, à condition de se demander ce que l'on entend par *réalisme*.

Dans le second chapitre de *Eloquent Gesture. The Transformation of Performance in the Griffith Biograph Films*, Roberta E. Pearson parle d'un passage entre deux conventions à la fin du XIXe siècle en ce qui concerne les différentes approches de l'interprétation théâtrale : le code « histrionique » et le code « vérisimilaire ». Le premier fait référence à une tradition dont l'approche se base sur le renvoi à l'idée même du jeu, donc réflexive, plutôt qu'au monde extérieur. « Until the second half of the nineteenth century, most English and American actors in most theaters performed in a self-consciously theatrical fashion, ostentatiously playing a role rather than pretending to be another person » (1992, p.21). Le spectacle misait davantage sur la virtuosité de la performance de l'acteur plutôt que de s'appliquer à faire entrer le spectateur dans une illusion.

C'est à ce type de jeu que Pearson oppose le code « vérisimilaire », c'est-à-dire un code qui, quant à lui, affirme le désir d'être plus fidèle à la vie quotidienne plutôt que de la magnifier. L'autrice met en garde le lecteur au sujet de ce désir de représenter le réel :

Verisimilitude should not be equated with reality; it refers, rather, to a particular culture's coded expectations about the artistic representation of reality. Reality in this sense is cultural construct, a matter of commonly held opinion rather than that which is presumed to have some objective existence outside the text (1992, p.28).

Cette idée de fidélité au réel n'est donc possible qu'à travers un code bien précis lié à une époque et à une culture. Pearson défend tout de même l'utilisation du terme « réalisme » ou « vérisimilitude » pour désigner une certaine approche, à condition de la définir convenablement.

En se basant sur le travail de Tzvetan Todorov, elle ajoute : « We speak of the work's verisimilitude insofar as the work tries to convince us it conforms to reality and not its own laws. In other words, verisimilitude is the mask which is assumed by the laws of the text and which we are meant to take for a relation with reality » (1992, p.28). En se concentrant sur la littérature du dix-neuvième siècle, Pearson établit par la suite les principaux points qui caractérisent l'esprit de cette approche. Ses défenseurs avaient comme prémisse : « the notion that literature should indeed have some connection to the actual experience of day-to-day life [...] These writers deliberately opposed themselves to a fiction that they perceived as mannered, stylized, and artificial » (1992, p.30). On trouve donc dans certains courants littéraires la volonté de rompre avec l'approche du style histrionique en cherchant le plus possible à faire de la vie quotidienne un élément central du récit, quitte à privilégier des éléments qui ne participeraient pas nécessairement à la construction dramatique. Roland Barthes expliquait quelle importance prenait le détail, la description de certains gestes ou d'objets insignifiants à l'intérieur du récit, contribuant plutôt à la mise en place d'un effet de réel plutôt que d'y ajouter une valeur narrative (1992, p.31). L'exploration de la psyché humaine et du développement psychologique des personnes gagnent une importance capitale : « In the realist's plots, characters precipitated events rather than simply reacting to them ». Cette soif de quotidien rattrape le théâtre où certains critiquent déclarent déjà « The theater's certainly not what it was » (1992, p.27) ou encore « The stage may be said to have undergone... a revolution » (1992, p.27). La naissance de la photographie et du cinéma, à la fin du 19^e siècle, ont fortement contribué à créer les conditions pour ce changement.

Like the novelists, the realist dramatists emphasized the ordinary rather than the extraordinary [...] [they] also rejected unbelievable plots and implausible characters. They wished to substitute for one-dimensional stock figures, whose personalities were often signified by their physical attributes, the more complex, multi-dimensional, and psychologized characters being created by the literary realists (1992, p.32).

En plus de chercher ce réalisme dans la conception des personnages, les décors et les costumes se devaient également de représenter avec plus de « justesse » leur équivalent dans la vie quotidienne. En ce qui concerne le jeu des comédiens, Pearson explique que le code est essentiellement constitué d'injonctions négatives : « We can sum up most of the negative advice in one sentence : do not use the histrionic code » (1992, p. 35). Une des caractéristiques importantes de ce nouveau code était

d'encourager les comédiens à ne pas faire de référence à leur propre performance : « Most fundamentally, they wished to substitute an easy "naturalness", a lack of self-consciousness, for the deliberate theatricality of the histrionic code. Proponents of the histrionic code criticized actors for not acting, while those of the verisimilar criticized actors for acting » (1992, p.36). Cette nuance nous permet de comprendre comment une grande partie de la tradition actorale s'est penchée dès la fin du dix-neuvième siècle sur un type de jeu cherchant de plus en plus à amincir non seulement la limite entre théâtre et vie quotidienne, mais aussi celle entre la propre vie de l'acteur et celle du personnage qu'il interprète. Un type de jeu qui s'inspire de plus en plus des nouvelles théories en psychologie et en psychanalyse. Nous nous approchons de plus en plus de la direction d'acteur chez Cassavetes en ce qui concerne la proximité entre l'acteur et le personnage. Nous tâcherons d'esquisser quelques pistes qui nous permettront de nous demander quels sont les rapports entre les effets d'improvisation chez Cassavetes et les effets de réalisme recherchés par la nouvelle esthétique de la fin du XIXe siècle. Si Cassavetes appartient à la mouvance réaliste, comment concilier l'idée que, dans ses films, la performance de l'acteur ne s'efface pas pour laisser place au seul personnage, mais que le rapport acteur/personnage est en lui-même un effet de réalité?

Réalisme psychologique chez Stanislavski

Si un plus grand désir de réalisme et de représentation d'un comportement plus fidèle à celui de la vie quotidienne a marqué la fin du XIXe siècle et le début du XXe, les recherches de Constantin Stanislavski s'inscrivent dans la même tendance. Le désir qu'il éprouve de faire de l'acteur un artiste vivant son personnage peut d'ailleurs faire figure d'exemple idéal pour illustrer cette nouvelle approche. Sans aller de pair avec les théories du *typecasting* américain, le metteur en scène encourage tout de même l'acteur à ne jouer que des rôles auxquels l'identification est possible : « N'oubliez jamais que sur scène, vous restez un acteur. Ne vous éloignez pas de vous-même. Dès que vous perdrez ce contact avec vous-même, vous cesserez de vivre réellement votre rôle, et à votre place apparaîtra un personnage faux et ridiculement exagéré » (1975, p.180). Il ajoute : « Vous ne serez jamais capable de bien jouer les rôles pour lesquels vous ne possédez pas les sentiments requis [...]. Ils sont à rayer de votre répertoire. On ne classe pas en général les acteurs d'après leur type, mais d'après leur caractère intérieur » (1975, p.180).

Dans *La formation de l'acteur*, il énonce les principaux points de sa théorie à travers une série de dialogues de type platonicien entre un metteur en scène qui y prend le rôle de Socrate, et qui amène ses apprentis à découvrir par eux-mêmes la vérité du jeu psychologique et réaliste par des épreuves éthiques, logiques et pratiques. Les différents exercices et techniques auxquels sont initiés les élèves les forcent, par exemple, à travailler leur concentration afin d'oublier qu'ils sont sur une scène, à trouver des objectifs pour chacune des actions qui composera leur jeu ou encore à puiser dans leurs souvenirs celui qui leur permettra de sentir la même émotion que leur personnage. Le metteur en scène a pour but de guider ses apprentis vers une vision dite « réaliste » du jeu, en leur demandant d'être psychologiquement crédibles, c'est-à-dire de faire en sorte que les spectateurs oublient l'acteur pour ne voir que le personnage. L'influence de Stanislavski sur le jeu au cinéma est également des plus importantes. Jacqueline Nacache voit dans les théories du metteur en scène russe (et dans celles de son compatriote Vsevolod Meyerhold) le « grand moment théorique, le seul, dans l'histoire du cinéma, où s'élaborent d'authentiques tentatives pour dessiner le contour de l'acteur nouveau et lui donner un statut » (2005, p.31). Elle y souligne l'importance de la psychanalyse dans l'élaboration de ce statut, impliquant un intérêt particulier pour « l'introspection, l'exploration de la mémoire et de l'intériorité » (2005, p.31). L'idée pour Stanislavski est de travailler le conscient de l'acteur dans la construction du rôle afin d'influencer le subconscient qui, de par sa nature réaliste, guidera le comédien vers la vérité du jeu : « Il s'agit de laisser à la nature le soin de tout ce qui est, au sens le plus large du mot, subconscient, et de nous en tenir à ce qui est à notre portée » (1975, p.21). Trouver la vérité à travers la nature, une zone qui échapperait à notre conscience, nécessite donc un travail assidu sur soi, permettant à l'acteur de mieux se connaître lui-même pour qu'il puisse par la suite mieux vivre son personnage. À travers les enseignements du personnage de Torstov, qui fait figure de sage guidant ses étudiants sur le chemin de la vérité, *La formation de l'acteur*, et les règles qu'il énumère pour permettre l'atteinte d'une plus grande qualité de jeu, partagent un principe fondamental : celui de revenir aux exercices spirituels de l'antiquité. Le titre même de l'œuvre sous-entend le devoir de l'artiste de se former lui-même en tant qu'être humain avant de pouvoir incarner l'autre. Lee Strasberg le résumera d'ailleurs en affirmant que : « [...] la base de l'art de l'acteur est une chose monstrueuse parce qu'elle est faite de la même chair, du même sang, des mêmes muscles que ceux que vous utilisez pour accomplir des gestes ordinaires » (Strasberg, 1986, p.79). Il doit apprendre à connaître et

comprendre sa propre personnalité pour avancer dans son art et *La formation de l'acteur* devient une méthode pratique plutôt qu'une doctrine esthétique. Le livre de Stanislavski partage l'approche de Pierre Hadot qui présentait les textes des philosophes antiques comme des manuels pratiques plutôt que comme des sources théoriques et se présente comme digne héritier de la pensée antique.

Constantin Stanislavski et le cinéma américain

Les écrits de Stanislavski ont eu une influence profonde sur l'évolution du jeu d'acteur dans le cinéma américain, dont l'une des incarnations les plus célèbres reste l'école de l'*Actors Studio*. Fondée au début des années trente sous le nom *Group Theater* par Lee Strasberg, Harold Clurman et Cheryl Crawford, il s'agissait d'un « lieu de recherche et de réflexion sur l'acteur, bouillonnant d'idées, où tout se conçoit dans le partage et l'échange, [...] la première compagnie théâtrale de ce genre aux États-Unis. Pour Elia Kazan, qui le rejoint en 1932, tout se mêle dans le *Group* : l'engagement politique et social né de la Dépression, Marx, la psychanalyse, le désir de fonder un monde nouveau » (2005, p.114). *L'Actors Studio* fera par la suite son apparition en 1947 et sera marqué par l'influence grandissante de Lee Strasberg qui guide l'entreprise vers de nouveaux buts : « Le *Group* insistait sur la place de l'acteur conscient de lui-même comme membre du groupe social; Strasberg déplace cet intérêt en demandant avant tout à l'acteur de "devenir ce qu'il est" » (2005, p.114). Les principaux éléments des théories de Stanislavski sont toujours présents, tels que « les exercices liés à la *mémoire affective*, qui permettent à l'acteur de puiser en lui-même des émotions anciennes » (2005, p.114), mais Strasberg met l'accent sur l'idée d'introspection plutôt que sur l'entraînement physique de la voix et du corps que l'on retrouvait chez Stanislavski.

Le changement entre la vocation politique des débuts du *Group* « au profit d'une dimension professionnelle » (2005, p.114) ne se verra pas dénuée de critiques tout au long du XXe siècle. Elia Kazan, lui-même fondateur de l'*Actors Studio*, parle « dès les années soixante-dix [...] de "*racket*" pour désigner ce qu'est devenue, dans la plupart des cours d'art dramatique américains, une *Méthode* banalisée et caricaturée » (2005, p.115). Jacqueline Nacache rappelle que François Niney en parle, quant à lui, comme « d'un nouvel académisme voué aux vieilleries bourgeoises du vraisemblable » (2000, p.36). D'ailleurs, lorsqu'on demande à Ben Gazzara de parler du rapport

qu'entretenait Cassavetes avec la *Méthode*, il répond que les grands acteurs qui s'y sont développés étaient déjà de grands acteurs avant d'en suivre les rudiments. En opposition à la vision de Cassavetes sur le jeu, l'*Actors Studio* était selon Gazzara :

[...] un lieu sans joie, alors qu'à mon sens, pour un acteur, jouer devrait être un plaisir, jouer devrait être amusant, ça devrait être une aventure, quelque chose auquel on aspire. L'état d'esprit du studio était un peu trop « talmudique » [...] Pour moi, ce genre d'état d'esprit vis-à-vis de l'existence, vis-à-vis du théâtre, était répressif. Je crois qu'il a fait du mal à un bon nombre d'acteurs, et surtout d'actrices (1997, p.71).

Il affirme cependant l'importance de cette école pour les acteurs de cette génération : « c'était une manière – pourrait-on dire – de s'investir dans le personnage, de régler ses problèmes personnels, une manière d'utiliser son véritable moi et de penser vrai sur scène plutôt que de faire semblant » (1997, p.71), ce qui n'est pas étranger à ce que l'on pourra déclarer au sujet de la vision du jeu que préconisaient John Cassavetes et ses acteurs. Nous pourrions nous demander : quel rapport existe-t-il entre la formation de soi, le recours à son bagage émotionnel chez Stanislavski et l'*Actors Studio* et l'individuation ou la singularisation de l'expression de chaque acteur chez Cassavetes?

Dans le livre qu'elle réserve à *Shadows*, Nicole Brenez explique que même si les acteurs du film n'ont pas appliqué les techniques de la méthode Strasberg, que cette dernière a :

[...] ouvert la voie à une poétique de la fabrique actorale : le jeu n'est plus le vecteur transparent et univoque de la construction d'un personnage, mais la dimension apparente d'une investigation sur le rôle, l'émotion et l'identité. Le jeu en quelque sorte s'autonomise et développe ses propres potentialités narratives ou pathiques, indépendamment même du scénario (1996, p.50).

Lorsque Jacqueline Nacache parle de ce qui a pu faire de l'*Actors Studio* une méthode aussi célèbre, c'est entre autres parce qu'il y a :

[...] quelque chose de vraiment nouveau dans le jeu des *Method actors*, [...] la présence, le poids nouveau du corps, l'attention en tout cas portée à la corporéité, dans un cinéma américain qui en avait été privé depuis la fin du muet. [...] Ce que le recul du temps nous révèle

de cette impuissance ne doit pas faire oublier pourtant que le corps affleure enfin, modestement, dans un cinéma américain encore tout pétrifié d'interdits (2005, p.116).

Jacqueline Nacache met ici le doigt sur cette synchronie qui fit de la méthode de Lee Strasberg la représentante d'un moment particulier dans l'histoire du cinéma américain où l'acteur cherche un modèle auprès duquel se définir :

Il fallait un statut au jeu américain qui était devenu une norme pour le monde entier, alors que lui-même n'en avait aucune; avec la Méthode, il trouvait une forme, une théorie, un maître. Au-delà des États-Unis, l'enseignement de Stanislavski représentait ce dont le cinéma occidental avait besoin pour inventer son acteur (ou croire en tout cas qu'il l'inventait), en dépit de la fragmentation et de la fragilité de la présence filmique. Devenir soi-même, ne jouer que soi-même était depuis les débuts, à tort ou à raison, les objectifs de tout acteur de cinéma (2005, p.118).

Nacache en vient donc à une conclusion qui souligne l'importance de l'héritage des théories de Stanislavski pour l'acteur américain, et comment cet héritage permettait à ces acteurs de renouveler ce qu'ils avaient toujours fait inconsciemment, faire d'eux-mêmes un élément clef dans l'élaboration de leur œuvre. Jacqueline Nacache ajoute :

De fait, l'importance symbolique de l'Actors Studio dépasse de si loin son impact réel qu'on est en droit de se poser la question : a-t-il inventé quoi que ce soit? N'a-t-il pas surtout cristallisé des énergies, accompagné une évolution inévitable du jeu de l'acteur américain vers plus d'activité, de responsabilité – canalisé le désir légitime qu'avaient les acteurs de prendre l'initiative, après une longue période marquée par l'asservissement au studio system? (2005, p. 118)

En plus de retrouver ici des éléments qui rappellent Cassavetes et ses techniques de jeu, marquées par cette volonté d'atteindre une indépendance artistique et de permettre à l'acteur un rôle plus actif dans l'élaboration de l'œuvre filmique, nous découvrons comment Nacache explique le bouillonnement créatif qui caractérise cette période dans le cinéma américain. L'acteur cherche une nouvelle façon d'être et la Méthode fait figure d'exemple célèbre pour illustrer ce changement.

C'est à cette époque que Cassavetes apprend son métier d'acteur et ce climat propice à construire de nouvelles bases pour l'acteur de cinéma, lui permet de devenir l'un des cinéastes américains offrant l'un des cadres les plus libres pour en révolutionner les conditions.

Quant à la recherche passionnée du *vrai* qui sous-tend la théorie stanislavskienne, elle correspond si parfaitement à l'image dominante de l'artiste dans les sociétés occidentales qu'il ne faut pas s'étonner de retrouver Stanislavski partout, explicitement ou non, en des endroits où on ne l'attend guère (2005, p. 119).

Cassavetes apporte lui-même quelques nuances en ce qui concerne son rapport à la *Method* :

I differ from the working method advocated by Stanislavski and followed by the Actors Studio, which involves group discussion of the characters. For me each role must be an individual's conception as well as an individual creation. If each role is the result of communal study by director and ensemble, everything will dovetail; it will all be nice and neat and smooth; but the conflict of the characters won't be truthful. The actors don't discuss their interpretations sitting around in a group. The general theme of the work, of course, must be studied by the whole group so that we share the same overall conception; but each actor must come at his own interpretation of his role, without the sort of group study and mutual criticism that one associates with Method work. The only talent that I might have is to get you to express yourself the way *you* want to, *not* the way *I* want you to! (2001, p.65)

C'est donc au sujet de l'indépendance de l'acteur et de son rôle dans la création de l'œuvre que se jouent les principales différences entre les techniques de l'Actors Studio et celles de Cassavetes. Nous pouvons en revenir à cette scène analysée au chapitre précédent lorsque Mabel cherche à convaincre sa famille de la laisser auprès de ses enfants. Gena Rowlands occupe un espace dans lequel elle peut développer son personnage en toute liberté de mouvement, improviser ses déplacements, construire le personnage de Mabel en fonction de ses gestes, de sa nervosité, de ses allers-retours entre l'avant et l'arrière-plan. La « corporéité » qu'évoque Nacache prend forme chez Cassavetes à travers un jeu physique qui réussit à explorer et à concevoir l'identité du personnage. Le cinéaste organise la mise en scène en fonction de cette liberté, sans trop donner d'indications aux acteurs, qui doivent trouver en eux leur propre force expressive. Nous pouvons aussi penser à *Shadows*, lorsque Leila et Tony s'enfuient loin de David à travers Central Park. Les deux acteurs

zigzaguent à travers les collines pour semer leur compagnon, changeant de direction pour rendre imprévisible la direction qu'ils emprunteront. Ici, c'est autant David que l'opérateur-caméra qui doit suivre le couple, tout deux complètement libres de leurs mouvements, cherchant même à échapper au spectateur, Leila trébuchant par le fait même. Nous continuerons d'explorer, tout au long de ce chapitre, cette force expressive des acteurs qui rend le cinéma de Cassavetes aussi singulier.

La légende Cassavetes

Dès le début de sa carrière, Cassavetes s'est vu coller l'étiquette d'un cinéaste qui fait de l'improvisation le centre de sa démarche, afin d'atteindre l'authenticité exemplaire du style qui l'a rendu célèbre. Cette affirmation nécessite cependant d'être clarifiée, car si *Shadows* se termine avec la note suivante : « The film you have just seen was an improvisation », c'est que son réalisateur cherche à nous mettre sur une piste bien précise. Sorti en 1959, *Shadows* naquit tout d'abord sous forme d'improvisation dans le cadre d'un atelier réalisé dans le studio de théâtre que Cassavetes avait fondé en compagnie de Burt Lane, un ami metteur en scène. Ce studio, appelé le *Variety Arts Workshop*, permettait à dix-neuf jeunes comédiens, amateurs ou pas, de développer leur talent au cours d'une série d'ateliers sur le jeu. Lors d'un des cours, Cassavetes fut fortement impressionné par une scène imaginée par les acteurs où « une fille noire qui passe pour une Blanche [...] perd son amant blanc lorsque celui-ci rencontre son frère noir » (1996, p.31). Décidé à en faire un film, Cassavetes profite d'une émission de radio où il vient d'être invité à parler de son rôle dans le film *Edge of the city* de Martin Ritt, pour lancer un appel aux auditeurs. Il demande à ces derniers de lui envoyer de l'argent afin de commencer la production de son premier long métrage. Il vend le projet comme étant « un film qui parle vraiment des gens » (1996, p.32). Les deux mille dollars qui arrivèrent à la station de radio le lendemain matin rendirent l'anecdote légendaire. Une série d'autres échos émanèrent alors à la suite de la sortie du film, qui ajouta une touche audacieuse à la réputation d'un film vendu comme étant totalement improvisé par ses comédiens. Ray Carney énumère ainsi les réactions enthousiastes des critiques à la sortie du film, ainsi que les déclarations de Cassavetes qui contribuèrent à faire du film une légende :

[...] the press pack proudly proclaimed : « Not one word of [the] dialogue was written. Not one scene was detailed in script. » It

described how the crew had « grabbed » most of the footage on New York streets : « They concealed their camera in subway entrances, restaurant windows, the backs of trucks. » When interviewers asked Cassavetes to tell more, he not only bragged that the whole project had been accomplished in forty-two days and nights, but said that it could have been done even more quickly if he had not occasionally had to suspend work while his young actors went off to appear in other projects to earn money. He told them the sound was a little rough because it was completely « live » - unlike a typical studio production, nothing had been looped or « faked ». Then he regaled them with stories like the one about how the police had tried to shut down the « outlaw » production – at one point firing a gun over the actors' heads to stop a scene (2001, p.8).

Ray Carney affirme par la suite que ces anecdotes de tournage que se plaisait à raconter Cassavetes étaient fausses : que le légendaire *Shadows*, bien qu'il se termine avec un écriteau affirmant que le film avait été improvisé, est constitué de dialogues et d'actions scénarisés par Cassavetes sur au moins deux tiers du film. « Every one of the scenes the critics praised in his "masterpiece of improvisation" had been scripted » (2001, p.8). Pour comprendre les raisons qui poussèrent Cassavetes à conclure son film avec une telle affirmation, il faut remettre le film dans son contexte historique, ce qui permet du même coup de comprendre les principaux enjeux de l'époque en ce qui concerne le jeu d'acteur pour la caméra.

Selon Nicole Brenez, cette « revendication finale [...], même si elle ne correspond plus vraiment à la factualité de la réalisation, représente toujours un acte inaugural, l'irruption d'une pratique artistique ancestrale dans un art du XIXe siècle [...]. En quelque sorte, *Shadows* revendique de déborder du cinéma pour remonter aux sources du geste artistique » (1996, p.49). Brenez explique au sujet de l'improvisation, qu'elle « constitue une dimension artistique immémoriale dans les disciplines du spectacle vivant (théâtre, poésie, musique) et que, face à l'emprise croissante de la notation, de l'enregistrement puis de la reproduction, elle se voit revendiquée comme un trait distinctif de la modernité depuis le début des années 40 » (1996, p.48).

Pour ce qui est de ses autres films, mis à part *Husbands*, Cassavetes dit en plaisantant à Michel Ciment et Michael Henry dans une entrevue publiée dans *Positif* : « Je suis si doué que vous ne vous en rendez pas compte, mais tout est écrit! » Il ajoute :

Nous traitons de pensées et de sentiments et mon espoir est que les acteurs ne sentent pas le matériau comme écrit. Alors ils ne pensent plus au texte, ils prennent leur temps et le texte semble leur appartenir. Parfois, bien sûr, un acteur vient me voir et me dit : « Mon personnage ne ferait jamais cela ». Alors je lui réponds de ne pas le faire. Il n'y a aucune obligation de sa part. Très souvent donc des phrases de dialogues sont abandonnées. Je n'ai jamais vu un acteur oublier son dialogue ou se sentir obligé de le dire : je les laisse toujours libres. Dans *Shadows* et dans *Husbands* il y a eu beaucoup d'improvisation; mais tout était écrit à l'avance pour *Faces, Minnie & Moskowitz* et *A Woman Under the Influence*. Or pour moi le résultat est le même (1976, p.17).

Les frustrations qu'a vécues Cassavetes en tant qu'acteur lui ont permis d'ouvrir le chemin à sa propre façon de travailler : « [...] mon premier souci était de découvrir pourquoi je n'étais pas libre – car je n'éprouvais pas de plaisir particulier à travailler dans des films, et pourtant j'aime le cinéma en tant qu'art » (1961, p.1). C'est ainsi qu'il chercha à comprendre ces déceptions :

J'appris, par exemple, que, dans un film, vous avez des marques à respecter, et l'opérateur vous éclaire toujours en fonction de ces marques. L'acteur en train de jouer une scène dramatique est supposé ne pas dépasser une certaine zone, placée sous le feu des projecteurs. S'il s'écarte du champ lumineux de quelques centimètres, on arrête la prise et on recommence tout. De sorte que l'acteur en arrive à ne plus penser qu'aux éclairages et non au partenaire ou à la partenaire avec qui il est censé dialoguer ou flirter (1961, p.1).

Dans une entrevue accordée à Claire Clouzot pour la revue *Écran*, Gena Rowlands en dit plus long sur la liberté de mouvement qu'accordait Cassavetes à ses acteurs :

[...] le plateau est entièrement éclairé [...] vous pouvez vous déplacer où vous voulez. Le script n'est pas improvisé, ce sont les mouvements des acteurs qui sont complètement libres. Je crois qu'il n'y a pas de plus grand compliment que de dire que les films de John sont improvisés, mais c'est le talent de John qui donne cet aspect. [...] Mais aussi, au bout d'un moment vous ne savez plus la vérité, vous croyez, vous aussi, que vous avez improvisé (1976, p.15).

L'intuition de Cassavetes au sujet de la liberté des acteurs et des mesures à suivre pour la leur offrir semble donc se confirmer si l'on en suit les témoignages de ceux qui ont travaillé pour lui. Seymour Cassel, un habitué des films de Cassavetes, explique :

C'étaient les performances d'acteurs qui étaient tout. Si, dans une scène, vous aviez trois ou quatre lignes à lire et que l'autre devait faire un long monologue, il pouvait très bien vous filmer en très gros plan durant le monologue de l'autre. En tant qu'acteur, ça vous donnait le sentiment d'appartenir au film. Il n'y avait pas de stars. Pour lui, tout le monde était important (1992, p.176).

Ben Gazzara explique quant à lui que : « John n'aurait jamais laissé la caméra forcer l'acteur, c'était exactement le contraire : c'était l'acteur qui forçait la caméra. » (1992 p.172) Cette volonté de placer l'acteur au centre du processus créatif pousse ce dernier à offrir beaucoup au film, en recomposant à sa manière le scénario et le découpage technique. Il occupe donc une place de choix dans l'élaboration du récit. Thierry Jousse explique que : « pour le réalisateur, la direction d'acteur consistait d'abord dans le choix de l'acteur et surtout dans le climat créé autour de lui. [...] [Cassavetes] ne donnait pas d'indication psychologique sur le personnage, il préférait laisser au comédien toutes ses chances d'être authentiquement lui-même » (1989, p.33).

À ce sujet, pour parler de la direction d'acteur chez Cassavetes, Gilles Mouëllic fait référence, dans *Improvise le cinéma*, à Jean-Louis Comolli. En prenant l'exemple des personnages de *Faces*, ce dernier affirme qu'ils : « se constituent geste à geste et mot à mot, à mesure même que le film avance. C'est-à-dire qu'ils se fabriquent eux-mêmes, le tournage agissant sur eux comme un révélateur, chaque progrès du film permettant un nouveau développement de leur comportement, leur durée propre coïncidant très exactement avec celle du film » (2011, p.78)

Pour Mouëllic, ce procédé est en grande partie permis par la relation qu'entretiennent les acteurs aux dialogues à réciter. L'écriture de chaque réplique et leur exécution au moment du tournage les forcent à trouver un moyen d'expression axé sur le geste et le mouvement, les libérant ainsi de l'incapacité des mots à exprimer l'inénarrable :

Cassavetes est sans doute le cinéaste de fiction qui a travaillé avec le plus de constance sur la porosité de la frontière entre acteurs et personnages. [...] Chaque personnage est écrit pour un comédien en

tenant compte de sa personnalité et de son rapport au monde. Ensuite, le travail très important de répétition permet une écriture en commun des dialogues, seconde étape vers l'interprétation personnage-acteur. L'idée de Cassavetes est alors de prêter aux personnages les inhibitions sociales qui sont celles de ses acteurs, ceux-ci ne manquant pas, dans un réflexe de défense que le cinéaste anticipe parfaitement, de tenter de se protéger au moment de l'écriture. On comprend alors le rôle aussi singulier que décisif joué par le texte dans son cinéma, et l'absence rarement démentie d'improvisation dans les dialogues au moment des prises. Le piège se referme en effet sur le plateau de tournage : en exigeant la restitution des dialogues écrits ensemble lors des répétitions, Cassavetes empêche les acteurs de se cacher derrière les mots, qui révèlent très vite leur insuffisance face aux enjeux émotionnels. La multiplication des prises force l'acteur à trouver d'autres solutions pour exprimer ses sentiments, le contraint à atteindre ce que Cassavetes appelle la vérité des corps. Dit autrement, il refuse toute liberté avec les mots pour contraindre les acteurs à inventer, à improviser avec leur corps. L'écriture très concertée des dialogues n'est pas, comme on l'a beaucoup écrit, la preuve de l'absence d'improvisation dans son cinéma : c'est au contraire la condition même d'existence d'une improvisation créatrice (2011, p.79).

C'est sur cette tension entre le mot et le corps que le cinéma de Cassavetes permet la naissance de ce que Mouëllic appelle « l'acteur-personnage », une façon pour l'acteur de vivre devant la caméra l'expérience de ses propres contradictions :

La parole n'est là que pour révéler un enfermement social dans lequel se débattent les personnages autant que les acteurs. Cette parole n'est qu'un moyen pour atteindre le corps, pour forcer l'acteur à agir physiquement à cet enfermement. Peter Falk ne dit pas autre chose quand il déclare, à propos de *Husbands* (1970) : « Il vous laissait dans le noir complet parce qu'il avait peur qu'en expliquant les choses, l'acteur en fasse des clichés. Ce qu'il voulait en vous, c'était vous-même. Il voulait cette part de vos sentiments et de vos émotions qui est trop complexe et trop variée pour être réduite à des mots et qu'on remâche ensuite à l'acteur » (2011, p.80).

Penchons-nous, par exemple, sur le jeu de Gena Rowlands lors de sa première apparition dans *A Woman Under the Influence*. On découvre Mabel au moment où on la voit sortir de la maison, à la suite de ses enfants et de leur grand-mère, chez qui ils passeront la nuit. L'arrivée du personnage est séparée des autres par une coupure, un changement de plan qui l'isole de ceux qui la précèdent

d'abord pour marquer l'entrée de la singularité qu'elle incarne, ensuite pour marquer sa propre subjectivité. Il est important de mentionner qu'une longue focale est fréquemment utilisée pour la souligner, comme dans l'analyse que nous avons faite au chapitre précédent, dans laquelle Mabel cherche à convaincre Nick, Margaret et le Dr. Zepp de ne pas l'amener à l'hôpital. Dans cette scène où elle guide les enfants vers la voiture, le cadrage, la plupart du temps serré, permet d'accentuer le sentiment de hâte avec laquelle se presse Mabel, la caméra la suivant avec attention, anticipant ses actions. Nous avons ici un exemple de mise en scène chez Cassavetes dans laquelle le réalisateur incite ses acteurs à bouger librement sans prendre en considération l'appareillage technique du cinéma, influençant ainsi cette technique au profil de leur propre jeu. La caméra s'adapte plutôt aux mouvements des comédiens, renversant ainsi la tradition des marques à respecter sur le sol et les directives précises de mises en scène que donnent habituellement les réalisateurs à leurs acteurs. Dans les films de Cassavetes, cette façon de faire permet aux acteurs d'influencer de façon importante le cadrage et le montage. La scène du départ des enfants avec leur grand-mère permet particulièrement de montrer comment Gena Rowlands arrive à exprimer sa singularité par les gestes et les mouvements plutôt que par les répliques. À ce sujet, il n'est pas rare chez Cassavetes, d'entendre des lignes de dialogue parfois ambiguës, qui manque de clarté, qui cherche de façon évasive à exprimer un sentiment, permettant aux acteurs de poursuivre l'expression par leur façon de bouger.

Dans la scène qui nous intéresse, Mabel entraîne le regard de la caméra par sa façon de bouger dans tous les sens, donnant des directives aux autres personnages : « Everybody takes it out – Maria, get in the car. Angelo, where are your shoes? You can't go without your shoes. » Elle se dirige, tout en parlant, vers sa mère à qui elle tend un litre de lait « Here. Hey Tony, bring another sweater too. A heavier sweater. Maria, have you got your pajamas? Okay. » Elle fait ensuite demi-tour pour demander à Tony, l'un de ses fils, d'aller chercher le vélo de son frère Angelo derrière la maison. Elle va vers la porte d'entrée, restée ouverte, puis revient vers la voiture pour mieux repartir dans le sens opposé. La vitesse de ses changements de direction lui fait perdre l'une des sandales qu'elle portait, ses pas allant plus vite que ses pieds, peinant à garder le rythme. Mabel saute à cloche-pied sur la sandale qui lui reste, et rebrousse chemin de la même manière pour se rechausser lorsqu'elle se rend compte que Tony ne l'a pas entendue. « Okay. I'll get it. I'll get it. Never mind ». La conjugaison de ses directives avec ses actions nous offre toute la complexité du personnage, sa

grande nervosité autant que son excentricité. L'utilisation de la longue focale permet de réduire la perspective, donnant l'impression que les personnages filmés sont coincés dans un espace restreint, chaque mouvement devant la caméra, en plus de ceux de la caméra elle-même, transmettent l'agitation de la mère de famille et des trois gamins. C'est Mabel qui mène le rythme du montage, c'est presque toujours sur ses mouvements que les raccords sont réalisés : la volte-face précédant le cloche-pied, la course de Mabel vers l'arrière de la maison pour récupérer le vélo d'Angelo, etc. Sa descente le long de l'entrée, un pied sur la pédale du vélo, se laissant rouler jusqu'au coffre de la voiture, est captée de deux angles différents et la coupe raccordant les deux plans souligne comment l'organisation du départ des enfants est l'occasion pour Mabel de se laisser emporter par le mouvement, qu'elle lui donne l'énergie nécessaire pour transformer ce chaos en ballet gracieux. Même si le titre du film laisse supposer qu'elle est sous l'influence d'une force extérieure, nous sommes plutôt convaincus que c'est en fait Mabel qui influence tout le film.

Un phénomène similaire se produit lors de la scène où elle attend ses enfants à l'arrêt d'autobus. Deux angles différents présentent ce moment d'attente où la mère, impatiente, demande l'heure à des passantes. Elle fait d'abord les cent pas sur le trottoir, la profondeur de champ nous permet de voir les gens qui s'approchent. La robe courte kaki de Mabel dépasse de la veste bleue qu'elle porte jusqu'à la taille. Ses cheveux attachés à l'arrière, ses chaussettes roses montées jusqu'aux mollets et ses chaussures beiges lui donnent l'air de quelqu'un qui s'est habillé en urgence. Les couleurs dépareillées qu'elle affiche jurent avec les tenues des autres femmes qui marchent sur le trottoir. Ces femmes avancent d'un pas pressé, et ne s'arrêtent pas lorsque Mabel s'en approche pour leur demander l'heure. Au contraire, elles accélèrent, effrayées par le ton que la mère de famille emploie pour s'adresser à elles, et peut-être aussi à cause de son apparence. Face à leur réaction, Mabel s'offusque, commente leur attitude snobe en grimaçant, leur faisant des signes avec son pouce et se mettant à ridiculiser leur démarche en les imitant à reculons. Dans cette scène, le pas déterminé, rapide et direct des femmes qui croisent le chemin de Mabel contraste avec les allers-retours de cette dernière, vers la rue ou le trottoir, dans le même sens ou dans le sens contraire des passants. Elle s'approprie cet espace en dérogeant du chemin tracé que suivent les autres. Encore une fois, la liberté des mouvements chez Cassavetes est illustrée par cette séquence. Les dialogues, triviaux, permettent à l'actrice d'exprimer la singularité de son personnage par son rythme et ses gestes. Comme dans la scène du départ en voiture avec les enfants, un téléobjectif est

utilisé pour accentuer l'imprévisibilité des mouvements de Rowlands. On la voit d'abord en plan moyen, sur le trottoir, nous permettant de voir derrière elle et de la comparer aux passantes à qui elle demande l'heure. Ce plan est raccordé à un plan rapproché, qui isole encore plus Mabel, réduisant la profondeur de champ derrière elle, qui écrase la perspective sur les voitures et les camions qui passent dans la rue. C'est un raccord de mouvement sur le personnage qui permet une transition entre les deux plans, démontrant encore l'influence qu'exerce Mabel sur le montage. Elle rythme la scène à travers ses pas de danse, qui se poursuivent lorsqu'elle aperçoit enfin l'autobus de ses enfants arriver au bout de la rue. La joie spontanée qui se lit sur son visage est accompagnée par une musique *off*, à la guitare, dont l'aspect chaleureux nous fait oublier les accrochages de Mabel avec les passants. Elle sautille et agite les bras dans les airs, impatiente d'accueillir ses enfants. Un raccord attire particulièrement notre attention : si l'on suit la direction de son regard vers l'autobus qui arrive, nous comprenons qu'elle se tient debout sur la chaussée, devant les voitures. Le plan suivant nous la montre pourtant quittant le trottoir pour atteindre la rue devant le véhicule. Ce raccord n'est pas gâché par cette ambiguïté spatiale, car c'est sur la vigueur des sautilllements de l'actrice qu'il se base. L'enthousiasme de Mabel guide à ce point le montage que ce raccord amplifie ce sentiment de bonheur qui l'envahit. Le montage épouse si bien ses mouvements qu'il permet la description du ballet spontané que performe Mabel, un peu à l'image de ce raccord sur sa descente en vélo du stationnement devant chez elle, un peu plus tôt dans le film.

Les trois ruptures chez Cassavetes

Dans *Notes sur la pensée philosophique*, Theodor W. Adorno explique comment la pensée philosophique se doit d'affronter les clichés pour atteindre une vérité :

La force que met la pensée à ne pas suivre son propre cours est celle de la résistance au préconçu. [...] L'emphase indignée de Nietzsche savait cela. Sa formule concernant la vie dangereuse, digne d'un aventurier de l'impérialisme, voulait sans doute dire : penser dangereusement; inciter la pensée, à partir de l'expérience de la chose, à ne reculer devant rien, à ne se laisser paralyser par aucune convention, aucun préjugé. Cependant la logique autarcique, sous son aspect social, a justement pour fonction essentielle de paralyser cette pensée. [...] La science a besoin de celui qui ne lui obéit pas; ce

dont son esprit se satisfait est justement ce qu'elle condamne, l'inventaire de la stupidité à laquelle elle se condamne forcément elle-même, et dont elle a honte à l'avance (2003, p. 142).

Cette intransigeance envers ces préconçus, qui bloqueraient toute vérité, fait écho à la démarche de Stanislavski qui, dans *La formation de l'acteur*, dénonce l'emploi du cliché dans le jeu de certains comédiens, qu'il qualifie de « jeu mécanique ». Stanislavski en énumère certains exemples : « les paysans crachent par terre et se mouchent dans leur manche, les officiers font sonner leurs éperons, les aristocrates jouent avec leur monocle » (1975, p.31). Il ajoute à propos de ces techniques : « Le temps et l'habitude finissent par vous rendre familières jusqu'à des choses déformées et absurdes. » (1975, p.32) Comme Marc-Aurèle, Stanislavski voue une profonde confiance en ce qui caractérise une Nature que l'art et la philosophie ont pour mandat d'observer et de comprendre, donnant à la vie humaine ce regard critique lui permettant de soulager sa propre curiosité face à un monde qu'il cherche à mieux cerner. Ce regard permet à l'acteur d'adopter une attitude critique envers lui-même et envers ses propres préjugés. Dans un contexte où l'acteur est poussé à mettre un peu de lui-même dans le rôle, cette position critique le pousse d'autant plus à chercher sa propre vérité.

Dans *Le corps au cinéma*, Vincent Amiel base son analyse de l'œuvre de Cassavetes sur la façon qu'a ce dernier de s'opposer à une méthode classique de construire la trame narrative d'un film : « L'intrigue, dans un cinéma plus conventionnel, articule les actions en une continuité psychologique où les raisons s'expliquent – au moins – chemin faisant » (1998, p.75). Pour Amiel, on retrouve plutôt, dans le cinéma de Cassavetes une « dénégation du récit au profit de celui qu'il traverse. [...] Comme si le personnage dansait avec le monde, s'accomplissant lui-même sans le recours à une intrigue. » (1998, p.75)

Amiel met ici le doigt sur un des principaux éléments qui classe Cassavetes parmi les cinéastes américains les plus singuliers d'un point de vue narratif. L'auteur explique comment *The Killing of a Chinese Bookie* et *Gloria* exposent particulièrement cette approche, car les deux films s'approprient les caractéristiques classiques du récit policier sans faire de l'intrigue la ligne directrice de l'œuvre. Dans les deux films, comme dans la plupart des autres œuvres de Cassavetes, les actions :

[...] se voient, se suivent parfois, ou décrochent les unes par rapport aux autres, sans que l'on sache le temps ni la raison qui les articulent [...] L'engagement du personnage dans l'action est aléatoire; ce qui va évidemment à l'encontre de toutes les règles romanesques classiques où la nécessité doit emporter l'adhésion – des personnages et des spectateurs. Le dialogue lui-même reprend cette idée, quand Ben Gazzara affirme que l'important n'est pas dans l'action effectuée, mais dans la manière d'assumer le personnage que l'on compose (1998, p.76).

Selon Amiel, Cassavetes se positionne contre « un cinéma classique dont le fonctionnement et la gageure sont tout entiers dans le rassemblement des plans, des moments, des épisodes, tout entiers dans la recherche de l'unité » (1998, p.75) en proposant une « triple rupture : sur le plan de l'intrigue, sur le plan psychologique, et sur celui, plus stylistique, de l'assemblage des images » (1998, p.75).

Chez Cassavetes [...] les images évitent d'une part la signification simple des informations ciblées, et d'autre part le flux totalitaire du récit. » [Les relations entre les hommes] sont des corps à corps, des moments d'abandon ou de gestes de résistance, et l'éternité de l'un ou l'instant de l'autre se donnent à sentir comme une réalité indépassable (1998, p.69).

Ce « flux totalitaire du récit », énoncé par Amiel, résume la rupture qu'opère le cinéaste vis-à-vis de l'intrigue, tout en exprimant bien ce que cherche à éviter le réalisateur : un canevas trop rigide qui force une lecture psychologisante de l'existence, qui dicte une façon d'être et de comprendre l'humanité, quelque chose qui, d'une certaine manière, rejoint le cliché dont parle Stanislavski. On remarque dans ses récits des dialogues parfois décousus, des intrigues qu'on ne voit pas se conclure. On peut penser à la conclusion d'*A Woman Under the Influence* : Nick et Mabel bordent les enfants et préparent leur lit paisiblement tout de suite après que Mabel ait traversé la crise la plus dramatique du film, pendant laquelle elle a semblé perdre le contact avec la réalité, s'est taillé la main, s'est fait gifler par Nick, etc. Ce dernier, dans une colère d'une grande violence, a même menacé de tuer sa famille. On devine que le couple n'en est pas à sa dernière crise, une déduction qui remplit le spectateur de tristesse. Or, la scène qui conclut le film rompt drastiquement le ton des moments qui la précèdent, alors que nous nous concentrons sur les sourires complices que

s'échangent Mabel et Nick au son de la musique décontractée de Bo Harwood. Une conclusion qui fait figure de boucle ouverte où tout est possible dans le bien comme dans le mal.

Par sa façon de concevoir le cinéma, Cassavetes remet en question une tradition narrative qui suit ses propres lois et avec laquelle le cinéaste crée une certaine distance. Ce qui nous amène à la deuxième rupture dont parle Amiel, sur le plan psychologique : en s'éloignant de l'organisation classique du récit au profit de la présence des acteurs, le réalisateur pousse ces derniers à étudier leur manière d'être et leurs gestes dans le présent de l'action plutôt que de se concentrer sur une psychologisation animant habituellement la construction d'un personnage, spécialement dans le cinéma classique américain.

Pas plus que d'engrenage dramatique, il n'y a d'histoire d'amour dans ces films. Il y a des actes; des caresses et des abandons, des poursuites et des souffles coupés. Ce qui disparaît alors, entre les instants, entre les sensations, ce ne sont pas seulement les liens chronologiques; ce sont surtout les combinaisons intellectuelles, et morales. L'absence d'intentionnalité, puis l'absence de nécessité, rendent caduques les analyses de cause à effet, et les implications morales en terme (1998, p.78).

Cassavetes offre non seulement à ses acteurs la possibilité de se comprendre eux-mêmes, et de mieux comprendre leur personnage, mais surtout à les comprendre autrement, en les poussant à concevoir leur rôle en dehors du canevas proposé par le réalisme psychologique : « [C'est ce qui fait] de ce cinéma un coin enfoncé dans le système de la représentation narrative classique : chaque moment du corps se vit pour lui-même, et non dans l'articulation mécanique d'une succession » (1998, p.83). C'est ainsi qu'à travers un processus de dépsychologisation, le cinéaste amène ses acteurs à éviter le cliché afin de vivre leur personnage autrement. En échappant à cette « représentation narrative classique », ils ont l'occasion de redécouvrir leur propre possibilité expressive en dégageant toute intention dans leurs actions. On repense ici à la descente en bicyclette de Mabel dans l'allée devant la maison, son sautellement lorsqu'elle perd une de ses sandales, sa danse devant l'autobus qui lui ramène ses enfants. Mais on peut aussi penser à la façon dont Nick pose un pansement sur la main de sa femme, évitant de répondre lorsqu'elle lui demande s'il l'aime, ou encore sa façon de presser le pas à la plage et de traîner Maria et Angelo par la main en marchant plus vite que ne le peuvent ses deux enfants.

Nous sommes au cœur de la problématique développée à propos de Bresson et de Keaton : celle de l'existence possible à l'écran d'un geste et d'un corps qui soient dégagés de leurs statuts sociaux. La vieille lune qui veut que les acteurs soient, surtout dans le cinéma américain, les indicateurs externes de la psychologie des personnages est, chez Cassavetes, absolument caduque (1998, p.72).

Cassavetes explique lui-même :

Actors always want to know, how is it all going to work out? I don't know. Where does it lead? I don't know that either. The actor has to make a decision. I hate control. I'm not a leader. I'm only happy where there's total confusion, where people function on their own level. [...] So the question is, at what point do I reveal what's going to happen? My system is *never* to reveal it! My system is to create as much confusion as I possibly can so the actors have the full knowledge that they're on their own, that there is nothing I'm ever going to tell them, ever, at any point in the thing. [...] I refuse to let myself or my characters seek refuge in psychology either for purposes of motivation or character analysis (2001, p.331).

C'est ainsi que le réalisateur explique son choix de ne pas donner de directives claires à ses acteurs, afin d'éliminer le plus possible les intentions psychologiques, en laissant aux interprètes le choix de comprendre le mystère de certains de leur comportement. Pour Cassavetes, le tournage est ainsi une réécriture du scénario original, comme si le réalisateur et les acteurs ne pouvaient pas demander au scénariste de leur expliquer ses intentions :

I see so many things that developed that wouldn't have if you formalized a view of the character through your own mind and didn't allow room for interpretation. I wrote it and as soon as I wrote it I killed the writer. There is no writer because the writer can only make the actor feel insecure. I have been in a lot of movies and as soon as the writer would come on the set everyone died. Because the writer knows exactly how everyone should be played exactly what the intentions are. But writing is one medium and film is another medium (2001, p.337).

Cette technique qui peut parfois laisser l'acteur avec l'angoisse de ses propres questionnements lui permet donc de prendre complètement part à la création en apprenant à jouer en utilisant leur intuition. Ray Carney indique que : « The beauty of this method was that it was non-verbal, non-

analytical, non-intellectual. It gave the actor a suggestive gesture or movement without dictating a particular motivation or feeling or interpretation » (2001, p.339).

Selon Amiel, la dernière forme de rupture qu'opère Cassavetes vis-à-vis le cinéma classique correspond à un aspect plus esthétique, celui de l'assemblage des images, mais aussi à la façon dont on y cadre le corps des acteurs. Le processus de rupture envers la narration et la psychologisation des personnages ne prennent forme visuellement que par cette façon qu'a le cinéaste de fragmenter le corps de ses acteurs. Son objectif est de représenter un corps capable de « déborder du cadre » (1998, p.82), qui n'obéit pas aux limites que lui impose le cinéma. Selon Amiel, Cassavetes cherche à faire du corps un lieu en soi. Chez le cinéaste, « se pose explicitement la question du cadre, et celui-ci est balayé au profit d'un corps plus proche, plus immédiat, existant sans repères » (1998, p.81). En citant Pascal, que citait également Bresson, Amiel nous rappelle que : « Une ville, une campagne, au loin ne sont qu'une ville et une campagne. » Il existe en effet une forme d'opposition, dans le cinéma de Cassavetes, entre les personnages filmés en plan large et ceux filmés en plan serré. De loin, on reste dans le monde de l'apparence, du cliché. Plus on s'approche de l'acteur, plus on découvre de ce dernier ce désir d'échapper au cadre, d'exister au-delà de lui. Lorsque Cassavetes filme des personnages de loin, on reste dans l'espace scénique où est de norme la « figure sociale » des personnages, « l'apparence obligatoire d'une posture de convention [...] » (1998, p.81) :

Ces personnages en pied, représentés pour eux-mêmes, ne sont qu'apparence sociale masques, clichés [...] Dans ces postures, dans ce cadre, il n'y a pas de place pour le corps. Tout s'oppose à sa palpitation vraie, à l'expression de son poids et de son élan propre. Il n'y a plus que des silhouettes. [...] Au contraire, lorsque le corps n'est plus "en référence", lorsqu'il n'y a plus à se préoccuper de convenances, de postures ou de mesure [...] alors la caméra oublie le cadre, oublie de centrer le corps. Puisque celui-ci est premier, il s'impose sans qu'aucun réceptacle ne soit nécessaire. Ce sont alors, corps poursuivi, jeté à terre, haletant, enlacé, quelques minutes d'attention exclusive à ce jeu sans conscience qui n'a plus de scène à occuper. [...] C'est une constante chez Cassavetes : pour exister en soi, pour lui-même, le corps se doit d'être espace, soit trop large pour l'écran, soit trop près, soit trop fragmenté (1998, p.83).

Amiel explique alors comment le cinéma sert le propos de Cassavetes, le rôle de la caméra venant jouer un rôle déterminant dans cette façon d'aborder le jeu de l'acteur. Et pour réaliser cette triple rupture, le cinéaste prend soin de ne pas pousser l'expérience jusqu'à l'abstraction. Bien qu'il cherche à remettre en question un mode classique de représentation, il ne cherche pas non plus à faire disparaître le récit. Il l'utilise plutôt pour garder ses acteurs en tension avec le monde extérieur :

On est encore, bien entendu, dans la logique globale d'un cinéma narratif, et représentatif; mais une fois ce principe admis, des moments s'échappent, qui exercent leur libre développement. Ils ne rompent pas, ils infléchissent. Ils ne sont pas pure expérimentation, ils donnent une autre orientation au récit. C'est la force, et la souveraine volonté d'un cinéaste comme Cassavetes de déplacer les enjeux sans se couper du mode traditionnel du cinématographe. On ne peut démasquer les conventions efficacement si on ne les affronte pas sur leur propre terrain. C'est donc à l'intérieur du récit, mais selon un tout autre mode de figuration, que le corps intervient ici (1998, p.88).

Nous nous rapprochons ici d'un principe que ne renierait pas la philosophie antique. Quand Pierre Hadot nous explique les principes qui animaient la vie de Marc-Aurèle, il soulignait comment ce dernier cherchait à vivre les principes de la philosophie stoïcienne en vivant l'éthique, la physique et de la logique à même la vie quotidienne, dans le but d'éviter : « d'avoir les représentations ou les jugements qui sont habituels dans la vie quotidienne » (2002, p. 382). En affranchissant l'acteur d'une représentation figée dans une tradition classique, Cassavetes lui offre l'occasion de vivre la philosophie, de voir et de comprendre son personnage autrement, sans l'arracher aux limites qu'impose le récit, à l'intérieur duquel, comme dans la vie, des règles contraignantes imposent une lecture restreinte de l'existence. L'expérience que propose Cassavetes va de pair avec une position critique vis-à-vis un certain cadre, sans chercher à nier l'existence de ce dernier. C'est d'ailleurs en grande partie grâce à la remédiation du théâtre par le cinéma qu'il parvient à exposer, « démasquer les conventions » (1998, p.88). Le théâtre lui permet de souligner les représentations figées, les clichés, les conventions et de les analyser grâce au regard que propose le cinéma, la redécouverte du quotidien qu'il permet.

Michel Foucault et les techniques de soi

Lorsque Michel Foucault affirme au début des cours qu'il a donnés au Collège de France entre 1981 et 1982 que : « son axe général de recherche est désormais celui du rapport du sujet à la vérité » (2001, p.494), il démontre un intérêt nouveau pour la philosophie gréco-romaine. Il déplace sa recherche en passant d'une « lecture politique en termes de dispositifs et de pouvoir » pour une « une lecture éthique en termes de pratiques de soi ». Frédéric Gros explique, dans son résumé du cours intitulé *L'Herméneutique du sujet*, qu'il ne s'agit plus pour lui d'une « problématisation des systèmes », mais bien d'une « problématisation du sujet » (2001, p.490).

Foucault examine les différentes formes qu'auraient prises, à travers les époques, ce qu'il appelle les techniques de soi, ou « actes de vérités », des « actes ritualisés au cours desquels un certain sujet fixe son rapport à une certaine vérité » (2001, p.491) et cherche à établir une histoire de ce rapport entre sujet et vérité. En utilisant l'exemple des pratiques chrétiennes de l'aveu, il explique comment ces pratiques allaient de pair avec le principe du guide et de son élève, mais dans lequel le rapport d'autorité plaçait ce dernier comme un sujet devant obéir à son maître. C'est ainsi que pour Foucault, le principe d'aveu devient : « une manière de soumettre l'individu, en requérant de lui une introspection indéfinie et l'énoncé exhaustif d'une vérité sur lui-même. [...] » Dès lors, et pour longtemps, le destin du sujet vrai en Occident sera fixé, et chercher sa vérité intime, ce sera toujours continuer à obéir » (2001, p.492). Ce qui amène Foucault à croire que dans l'Occident moderne, on ne peut être « sujet de la vérité qu'au principe et au terme d'un assujettissement à l'Autre. Mais peut-être y a-t-il d'autres manières pour un sujet d'être vrai et Foucault le pressent » (2001, p.492). À cette vision le philosophe oppose dans l'Antiquité tardive des techniques d'existence « qui rythment les relations entre le sage expérimenté et disert, et l'impétrant à l'écoute, relations temporaires et surtout finalisées par une autonomie à conquérir » (2001, p.492). C'est à travers certains textes tels que *Vers d'or* de Pythagore ou *De Ira* de Sénèque que Foucault trouve une invitation « à une pratique de soi et de la vérité où se joue la libération du sujet plutôt que son enfermement dans une camisole de vérité qui, pour être toute spirituelle, n'en était pas moins totale » (2001, p.492). Pour Foucault, un « sujet vrai » n'est donc possible « au sens non plus d'un assujettissement, mais d'une subjectivation » (2001, p.493).

Les techniques de soi, qui font écho aux exercices spirituels décrits par Pierre Hadot dont nous avons parlé dans l'introduction, sont selon lui des « procédures comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leurs identités, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi » (2001, p.494). Nous verrons comment ce principe s'applique également à la relation qu'entretient Cassavetes avec ses acteurs. Comme nous en avons parlé précédemment, le cinéaste les invite à trouver en eux la confiance nécessaire pour former leur personnage, qui fut écrit pour eux et qui permettra à l'acteur d'explorer une partie de son identité. Cette exploration est possible chez Cassavetes justement, car sa relation avec ses acteurs ne passe pas par un « assujettissement », comme dans certaines méthodes d'un cinéma classique, mais plutôt par une « subjectivation » de l'acteur et de son personnage.

En formulant une Histoire du sujet et de son rapport à la vérité, Foucault développe une différence fondamentale entre l'Antiquité et la modernité dans la façon d'aborder la question du sujet :

Selon Foucault, la philosophie élabore, depuis Descartes, une figure du sujet comme étant intrinsèquement capable de vérité : le sujet serait *a priori* capable de vérité, et accessoirement seulement un sujet éthique d'actions droites : « Je peux être immoral et connaître la vérité ». C'est-à-dire que l'accès à une vérité n'est pas suspendu, pour le sujet moderne, à l'effet d'un travail intérieur d'ordre éthique (ascèse, purification, etc.). L'Antiquité, au contraire, aurait suspendu l'accès d'un sujet à la vérité à un mouvement de conversion imposant à son être un bouleversement éthique. Dans la philosophie antique, c'est à partir d'une transformation de son être que le sujet peut prétendre à la vérité, alors que pour la philosophie moderne, c'est en tant qu'il est depuis toujours éclairé par la vérité que le sujet peut prétendre changer sa manière de se conduire (2001, p.504).

On trouve dans cette transformation de la façon d'aborder le concept de vérité, la source de l'intérêt de Foucault pour la philosophie antique : « La thèse de Foucault peut donc se formuler ainsi : au sujet de l'action droite, dans l'Antiquité, s'est substitué, dans l'Occident moderne, le sujet de la connaissance vraie » (2001, p.505). Au lieu de s'intéresser à la vérité comme un concept qui le précède, « le *logos* doit actualiser la rectitude de l'action, plutôt que la perfection de la

connaissance ». Foucault illustre donc ce principe à travers l'exemple de l'examen de conscience, évoqué par Sénèque dans son traité sur la colère. Il explique : « [...] la question n'est pas de découvrir la vérité de soi-même, mais de savoir de quels principes vrais on est pourvu, jusqu'à quel point on est en mesure d'en disposer lorsque c'est nécessaire » (2001, p.509). Selon Frédéric Gros, Foucault voit la pratique de l'examen de conscience non pas pour « débusquer des vérités latentes et autres secrets enfouis », mais plutôt, comme l'explique Foucault lui-même, de « mesurer où on en est de son appropriation de la vérité comme principe de conduite » (2001, p.509). Dans le cinéma de Cassavetes, nous avons vu comment la remédiation du théâtre permet aux acteurs de mettre en lumière les clichés et les conventions de la vie quotidienne. Le cinéma met en rapport ces conventions avec notre expérience et permet de questionner notre rapport à ces conventions. L'acteur a donc l'occasion de mesurer ses propres possibilités face à ces conventions, il arrive à les ébranler, à en tester les limites et à comprendre lui-même son rôle à travers la liberté que le cinéaste lui offre dans la composition de son rôle.

On peut donc résumer ainsi ce rapport du sujet à la vérité : « Il ne s'agit pas, dans ces pratiques d'appropriation de discours vrai, d'apprendre la vérité, ni sur le monde ni sur soi-même, mais d'assimiler, au sens presque physiologique du terme, des discours vrais qui soient des adjuvants pour affronter les événements externes et les passions intérieures » (2001, p.508). C'est sur ce point que Foucault arrive donc à rapprocher la philosophie au concret de la vie quotidienne : « La vérité pour Foucault ne s'expose donc pas dans l'élément calme du discours, comme un écho lointain et juste du réel. Elle est, au sens le plus juste et le plus littéral de l'expression, une raison de vivre : un *logos* actualisé dans l'existence, et qui l'anime, l'intensifie, l'éprouve : la *vérifie* » (2001, p.510). Un principe parfaitement adapté à la réalité du cinéma de Cassavetes.

C'est selon cette logique que le cinéaste travaille avec les acteurs. Une fois sur le plateau de tournage, le cinéaste refuse de donner à ses interprètes des réponses claires à leurs questions. Ray Carney décrit dans *Cassavetes on Cassavetes* comment Gena Rowlands se sentait parfois un peu perdue lors du tournage d'*A Woman Under the Influence* et qu'au lieu de la rassurer, Cassavetes refusait de répondre à ses interrogations, ce qui déboussolait encore plus l'actrice : « Cassavetes not only refused to provide it but undermined what little confidence she had left with the coldness and distance of his response. She wanted to be calmed down; he did everything possible to work

her up » (2001, p.332). Carney explique alors comment la réaction du réalisateur semblait brutale et insensible, mais que lorsque la caméra s'est mise à tourner, quelques minutes plus tard, quelque chose d'inattendu se produisit : « It seems clear in retrospect that [Cassavetes] was deliberately winding [Rowlands] up to get anger, resentment or bitterness out of her in the scene; but in response she gave innocence and vulnerability. » (2001, p. 333) Cassavetes ajoutera à ce sujet : « Gena's interpretation showed me how frightened Mabel was. [...] I thought what Gena did was like poetry. It altered the narrative of the piece. The dialogue was the same but it really made it different. [...] No one is defensive in the whole film. There isn't one shield on anybody's psyche, or anybody's heart. It's just open. » (2001, p.333) Au sujet de cette volonté de donner le moins possible de réponses à l'acteur lors du tournage, le cinéaste explique :

We deal with thoughts and emotion and I hope that the actors don't feel that the material is scripted. So they don't think of the script. They take their time until the text seems to belong *to them*. Everything must find its inspiration in the moment at hand. The words are there but two very good actors must want to express more of their love than by just reading the script. Only in this way can they really believe in their characters and express them. It really is a product of a group of people coming in and interpreting their roles. Really, truthfully interpreting their roles. Everything that Gena did she did herself. Everything that Peter did he did himself. Everything that all those other actors did they did themselves. (2001, p.330)

Lorsque Cassavetes ajoute : « I give a lot of room. I would never tell an actor that he is doing it wrong or that it doesn't connect with my interpretation » (2001, p. 330), nous repensons à comment, pour Foucault, un « sujet vrai » se constitue au sens d'une subjectivation, plutôt qu'à celui d'un assujettissement (Gros, 2001, p.493) : c'est le principe même de la direction d'acteur chez Cassavetes.

Le rôle de la « famille » Cassavetes

Dans l'antiquité Pierre Hadot souligne à travers la figure de Socrate, l'importance que joue le sage dans l'émancipation du sujet. Il déterminait aussi l'importance de situer le sujet en quête de vérité dans une quête plus globale, en le situant parmi ses semblables, mais aussi dans l'univers tout entier. Pour Hadot, l'exercice spirituel s'accompagne d'un cheminement qui conduit l'initié à

reprendre contact avec le monde qui est le sien. Lorsque questionné sur les recherches similaires qu'explorait Foucault, Hadot n'hésite pas à être assez critique à son égard : « M. Foucault [...] propose une culture du soi trop purement esthétique, c'est-à-dire, je le crains, une nouvelle forme de dandysme, version fin du XXe siècle » (2002, p.331) ajoutant que Foucault « donne de ce que j'avais nommé les "exercices spirituels", et qu'il préfère appeler des "techniques de soi", est précisément beaucoup trop centré sur le "soi", ou, du moins, sur une certaine conception du soi. » (2002, p.324). Il lui reproche donc d'être préoccupé surtout par un art de vivre individuel, esthétique, qui n'établit aucun contact avec les autres. Frédéric Gros souligne d'ailleurs que Hadot n'est pas le seul à formuler ces reproches aux recherches de Foucault :

[...] on a fait trop vite de Foucault le chantre de cet individualisme contemporain dont on dénonce les dérives et les limites. On entend dire ici et là que, confronté à l'effondrement des valeurs, Foucault, en en appelant aux Grecs, aurait cédé à la tentation narcissique. Qu'il aurait proposé comme éthique de rechange une « esthétique de l'existence », indiquant à la voie d'un épanouissement personnel au travers d'une stylisation de soi, comme si l'arrêt d'une pensée, figée au « stade esthétique » avec tous ses avatars narcissiques, pouvait donner le change à la perte du sens (2001, p.511).

Gros n'hésite pas à se porter à sa défense, affirmant que le souci de soi, selon Foucault, se caractérise par trois aspects : l'immanence, la vigilance et la distance. L'éthique de l'immanence implique l'idée « d'inscrire un ordre dans sa vie, mais un ordre immanent, qui ne soit pas soutenu par des valeurs transcendantes ou conditionné de l'extérieur par des normes sociales » (2001, p.512). C'est entre autres ce qui devient la source d'une association entre les théories de Foucault et le signe d'un certain narcissisme. Cet apparent détachement du sujet face à sa communauté s'expliquerait plutôt par un désir de remettre en question les normes extérieures dans l'élaboration de sa propre vérité. Ce qui n'est pas sans rappeler ce regard critique déjà présent chez les stoïciens et leurs héritiers – Marc-Aurèle par exemple – une remise en question nécessaire pour l'atteinte d'un discours vrai sur soi-même et sur les choses. Deuxièmement, Gros parle de l'importance d'une tension vigilante dans les écrits de Foucault, qui « désigne en effet, plutôt qu'une quête narcissique, fascinée et ravie d'une vérité perdue du moi, une tension vigilante d'un soi qui veille surtout à ne pas perdre le contrôle de ses représentations, à ne se laisser envahir ni par les peines ni par les plaisirs » (2001, p.515). Ce n'est donc pas que sur l'extérieur que ce regard se porte, mais aussi sur

soi-même. Finalement, l'élément le plus décisif selon Frédéric Gros : la distance. Un élément qui permet d'ancrer à nouveau la quête de vérité du sujet parmi les hommes :

Le souci de soi hellénistique et romain n'est pas un exercice de la solitude. Le souci de soi va jusqu'à impliquer l'Autre en son principe, puisqu'on ne peut être amené à soi-même qu'en désapprenant ce qu'une éducation trompeuse nous a inculqué. Se soucier de soi ne suppose pas le retour à une origine perdue, mais l'émergence d'une « nature » propre, bien qu'elle ne nous soit pas primitivement donnée. D'où la nécessité d'un maître (2001, p.517).

L'idée du maître, guide spirituel permettant à l'élève de trouver en lui ses réponses, sans prendre la figure d'autorité tant décriée par Foucault, retrouve son incarnation dans le réalisateur américain que nous étudions, non seulement pour sa façon de travailler, mais aussi pour la façon dont lui-même représente le personnage du metteur en scène à l'écran. On se souvient que le personnage de Nick dans *A Woman Under the Influence* finit par épouser intuitivement cette figure, guidant Mabel dans les coulisses de leur propre maison pour lui donner des directives : « Just be yourself » lui indique-t-il avec une fermeté maladroite, comme s'il résidait dans cette simple phrase la clef de la réussite d'une mise en scène qu'il semble vouloir réaliser. Ben Gazzara dans *Opening Night* incarne ce procédé plus directement, interprétant un metteur en scène qui force son actrice principale, en déroute existentielle, à monter sur scène malgré le fait qu'elle soit complètement ivre. À travers une analyse du film, Thierry Jousse explique que Cassavetes nous révèle que, selon lui :

[...] la direction d'acteur est affaire de sentiments, de problèmes humains, de circulation d'affects. [...] Pendant toute la durée du travail, la distinction entre la vie professionnelle et la vie privée est abolie, la direction d'acteurs se poursuit dans le quotidien. Le rôle du metteur en scène, c'est de donner confiance au comédien au-delà même du temps de tournage ou de répétition (1989, p.32).

Le personnage de Myrtle Gordon, actrice en crise, refusant le droit d'exister au rôle qu'elle doit interpréter, téléphone à son metteur en scène en pleine nuit pour que ce dernier la rassure. Tout au long d'*Opening Night*, il devient difficile de s'expliquer comment une troupe complète de théâtre, de l'autrice au metteur en scène, en passant par les techniciens et les acteurs de soutien, puissent tolérer autant d'excentricités de la part de la star de la pièce, acceptant, non sans difficulté que

l'œuvre à laquelle ils participent tous se transforme en un psychodrame des plus inquiétants, n'ayant pour but que de délivrer leur collègue d'un gouffre duquel elle ne semble pas en mesure de sortir seule. Comment expliquer une pareille situation, autrement qu'en acceptant cette vision du cinéma et du théâtre si chère à Cassavetes, dont le noyau devient cette famille qu'il recompose d'un film à l'autre. L'équipe n'est pas seulement là pour la réalisation d'une œuvre d'art, mais aussi pour permettre à un groupe de gens l'occasion d'explorer certains aspects parmi les plus énigmatiques de l'existence : comment être au monde. Cassavetes expliquait lui-même : « [...] nous n'aurions jamais pu finir si tous ceux qui participaient au film n'avaient découvert cet élément absolument fondamental : que le fait d'être artiste ce n'est rien d'autre que le désir, la volonté forcenée d'une expression complète, absolue de soi-même » (1968, p.37). Cette conception de l'art ne se réalise pleinement qu'à travers cette relation du réalisateur et de ses acteurs, mais aussi de son équipe tout entière.

I think there's a small part of us that says we'd like to say something better than what is usually said, on the purest level. And the rest of it is con-men and struggling people just like everyone else – where you're constantly humiliated and go through your life, even if you're not humiliated, thinking you are. And then you get very lucky and you meet a group of creative people that are very much like you who are locked up in their own selves, trying to come out, trying in some way to express something that is very personal to them. And the suddenly one thing develops and another thing develops, and Gena has a fantastic day and we respond to it and Peter has a fantastic day, and the rest of the actors come in and they want to do something, and it all happens out of a day-by-day situation and a commitment. The commitment comes and grows more and more into something, that little part of you that isn't a con-man, and all of us get better as a result of making that picture and the picture then has no importance really until you then see it or someone sees it and says, « Yeah, that's all right. That was good. » Or somebody's very touched or somebody's bitter, and then ideas that we never even had seen, collectively, suddenly someone sees. [...] I don't feel that it's a movie at all. I feel that it does connect with the mystery of a family and mother-in-laws and the fact that we all are living in this crazy world where we hate and love at the same time (2001, p.315).

C'est également ainsi que la vision de Cassavetes se lie à la philosophie que nous abordons depuis le début de ce mémoire et comment son équipe fidèle de films en films (acteurs, producteurs, techniciens, etc.) crée une famille qui permet la réalisation de cette expérience cinématographique.

Le souci de soi est donc traversé par la présence de l'Autre : l'autre comme directeur d'existence, l'autre comme correspondant à qui l'on écrit et devant qui l'on se mesure à soi, l'autre comme ami secourable, parent bienveillant... Il n'est pas, écrit Foucault, « une exigence de la solitude, mais une véritable pratique sociale », un « intensificateur des relations sociales » (Gros 2001, p.517).

Frédéric Gros explique que : « Le souci de soi n'est donc pas une invite à l'inaction, mais tout le contraire : ce qui nous incite à bien agir, ce qui nous constitue comme le sujet vrai de nos actes. Plutôt que de nous isoler du monde, il est ce qui nous permet de nous y situer correctement. » (2001, p.518). Foucault expliquait lui-même dans les notes du cours *L'Herméneutique du sujet* : « En portant son attention sur soi, il ne s'agissait pas, on l'a vu, de s'abstenir du monde et de constituer soi-même comme un absolu. Mais plutôt de mesurer au plus juste la place qu'on occupe dans le monde et le système de nécessités dans lequel on est inséré. » (2001, p.518). Il enchaîne ainsi : « le rapport privilégié, fondamental à lui-même, doit lui permettre (au sujet) de se découvrir comme membre d'une communauté humaine, qui, des liens les plus étroits du sang, s'étend jusqu'à l'espèce tout entière » (2001, p.519). On retrouve peut-être ici une autre façon de décrire cette théorie que soutient le personnage de Gena Rowlands dans *Love Streams*, ce « courant », qui traverse l'humanité et qui nous unit les uns aux autres : celui de l'amour. Sous l'objectif du cinéaste, Rowlands explore, de *Faces* à *Love Streams* le rôle d'une femme en résistance face à un quotidien qu'elle cherche à comprendre et à apprivoiser. Nous verrons dans le prochain chapitre comment les exemples de *Minnie & Moskowitz*, d'*A Woman Under the Influence* et d'*Opening Night* et surtout celui de *Gloria* permettent également d'approfondir le rôle que campe Rowlands film après film et comment, à travers le style de l'actrice, le spectateur est exposé à la représentation d'un modèle qui cherche, souvent intuitivement, à appliquer la philosophie à la vie quotidienne en résistant aux différents systèmes qui cherchent à la contrôler.

Chapitre 3 – *Gloria* ou la mise en marche du monde

Dans les chapitres précédents, nous avons exploré l'œuvre de John Cassavetes en décrivant comment il aborde le jeu d'acteur. Il est important de souligner que les liens que tissent le réalisateur et ses acteurs, ainsi que les thèmes qu'ils désirent explorer ensemble, dépendent énormément des conditions de production. Connue comme l'un des parrains du cinéma indépendant américain, Cassavetes a su démontrer, par sa façon de travailler, combien les films conçus à l'extérieur du système classique hollywoodien offrent généralement une plus grande flexibilité aux auteurs, surtout en ce qui concerne leur apport créatif. Considérant la célèbre aversion de Cassavetes pour les collaborations avec les studios, nous étudierons, dans le cadre de ce chapitre, comment une actrice telle que Gena Rowlands arrive à transcender les limites imposées par un système donné, en imposant, dans des films issus d'une production plus industrielle, une intelligibilité acquise grâce à ses rôles précédents. Nous verrons comment la « famille Cassavetes » sert non seulement d'atelier à la formation d'une démarche artistique propre à chaque acteur, mais offre aussi à cette démarche une autonomie qui finit par traverser le type de production auquel on pourrait la soumettre. Pour y arriver, nous reviendrons également sur les hypothèses que nous avons étudiées dans les chapitres précédents : par exemple, la fonction du théâtre et de sa remédiation par le cinéma, le travail de l'acteur comme exercice spirituel, le cinéma en tant qu'art le plus approprié pour cette recherche de soi et de la condition de l'homme ou de la femme ordinaire. Nous verrons comment Gena Rowlands, finalement, arrive à incarner tous ces éléments.

Lorsqu'on analyse l'œuvre de Cassavetes, on peut y déceler une dichotomie entre les projets que le cinéaste a menés à terme tout en restant financièrement indépendant des grands studios, et ceux qu'il a réalisés sous leur joug. Les titres de cette dernière catégorie se résument à *Too Late Blues* (1961), *A Child is Waiting* (1963), *Gloria* (1980) ainsi que *Big Trouble* (1986), tous conçus sous la supervision de *majors* hollywoodiennes. La frustration qu'avait rencontrée Cassavetes dans de telles conditions de tournage a su le convaincre de se concentrer sur les productions financées de façon indépendante plutôt que sur celles réalisées dans le milieu industriel. Il suffit d'étudier le récit de l'expérience douloureuse du tournage de *A Child is Waiting*, lors de laquelle Cassavetes et

son producteur, Stanley Kramer, traversèrent des conflits de taille, qui eurent pour conséquence de retirer le droit de regard du réalisateur sur le montage final.

Pourtant, certains d'entre eux, à défaut d'offrir de plus larges possibilités créatrices, mettent en valeur des thèmes chers à l'auteur et permettent d'intéressantes avenues analytiques. *Gloria*, en particulier, propose d'une part le récit d'une femme forcée, par une série de hasards, à protéger un enfant face au milieu du crime organisé, tout en décrivant, d'autre part, le parcours de Cassavetes qui s'aventure sur le terrain d'un adversaire puissant : l'industrie cinématographique hollywoodienne. Le récit du film devient allégorique de sa production, alors que Cassavetes, à l'instar de Gloria, cherche à tracer son propre chemin sur un territoire hostile. Déguisé en film de genre au récit atypique, *Gloria* contribue non seulement à la continuité thématique des autres films de Cassavetes, mais aussi à la construction d'un personnage que Gena Rowlands fait grandir d'un film à l'autre. Il est donc intéressant de voir que, malgré la liberté artistique réduite du cinéaste, l'entité Gena Rowlands, qui s'est vue offrir une autonomie de plus en plus confirmée à travers les personnages qu'elle a campés, de *Faces* jusqu'à *Opening Night*, trouve dans le rôle de Gloria Swenson une variation autour de son identité même, et ce malgré les conditions restrictives du cadre de production. Soumise aux caractéristiques esthétiques et narratives du cinéma hollywoodien traditionnel ainsi qu'aux lois typiques du cinéma de genre, une force nommée Rowlands mène un récit parallèle, héritier des rôles précédemment incarnés. Il suffit de la voir ordonner à des truands de se dépêcher, et ce à bout portant, tout en les surnommant *bananas*, pour faire écho à *A Woman Under the Influence* dans lequel Mabel Longhetti attribue le même surnom à ses propres enfants. Le récit du film se transforme, pour ces personnages, en véritable terrain de jeu, où le plaisir d'explorer ses propres possibilités actoriales devient roi. Nous verrons dans ce chapitre quels traits esthétiques et narratifs le permettent.

Retour sur *La projection du monde*

Nous avons mentionné au premier chapitre que dans *La projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, Stanley Cavell affirmait que « nous devons remarquer dans quel sens la création d'un interprète (à l'écran) est aussi la création d'un personnage – non pas ce genre de

personnages que crée un auteur, mais celui que sont certaines personnes réelles : un type » (1999, p.58). Revenons sur cette question en déterminant comment le type qu'incarne Gena Rowlands traverse les films de Cassavetes. Pour y arriver, nous pouvons repasser par l'interprétation de Panofsky que nous offre de Cavell.

Panofsky s'est penché sur la question de l'ontologie cinématographique en expliquant comment les origines populaires du cinéma résonnent très tôt dans son développement en tant qu'art à part entière. Cavell rappelle comment Panofsky affirmait que :

[les] voies légitimes de l'évolution [*pour le cinéma*] furent ouvertes non pas en gommant le caractère populaire du cinéma des premiers temps, mais en développant ce dernier dans les limites de ses possibilités. Les archétypes des productions cinématographiques populaires (succès ou châtement, sentiment, sensationnel, pornographie, humour grossier) romances, crimes, aventures, comédies, dès que l'on comprit qu'ils pouvaient être transfigurés (non point par le biais d'une injection artificielle de valeurs littéraires, mais par l'exploitation des possibilités uniques et spécifiques du nouveau moyen d'expression (1999, p.59).

À partir de cette déclaration, Cavell précise la théorie de Panofsky en revenant sur sa définition. Panofsky affirme que le cinéma pourra éventuellement se passer de ces archétypes populaires alors que Cavell soutient le contraire. Pour lui, ces archétypes sont inséparables du cinéma, qui finit par en créer de nouveaux à partir de ses plus grandes stars, qui incarnent une façon d'être propre à leur époque.

Panofsky définit les possibilités du cinéma comme étant « uniques et spécifiques du nouveau moyen d'expression », qu'elles se caractérisent par la « dynamisation de l'espace et la spatialisation du temps – autrement dit, dans un film, les choses bougent et vous pouvez passer instantanément de n'importe où à n'importe où, et vous pouvez assister successivement à des événements qui se passent au même moment » (1999, p.60). Cavell questionne cette définition en se demandant :

[...] pourquoi le moyen d'expression n'a-t-il pas commencé, et n'est-il pas resté, comme les films d'amateur – on se contente d'accoler

physiquement une prise à une autre, le montage étant opéré simplement selon le sujet? [...] La réponse semble évidente : les films narratifs sont apparus parce que quelqu'un « a vu les possibilités » du moyen d'expression – le montage et la prise de vue du sujet à des distances différentes. Mais encore une fois, ce ne sont pas que de simples réalités concrètes de la mécanique cinématographique : tout film d'amateur, toute bande d'actualités les contient. Nous pourrions dire : en faire des « possibilités du moyen d'expression », c'est se rendre compte de ce qui leur donnera *signification et importance* – par exemple, les rythmes narratifs et physiques du mélodrame, de la farce et de la comédie américaine des années trente (1999, p.60).

On peut se pencher sur comment s'inscrivent les films de Cassavetes à l'intérieur de cette vision du septième art. Lui aussi, pour reprendre l'expression de Cavell, donne signification et importance aux moyens d'expression du cinéma en découvrant des « rythmes narratifs et physiques », dans son cas au niveau corporel, comme nous en avons parlé, par exemple, avec la séquence dans laquelle Chet réanime Maria dans *Faces* et celle de Mabel attendant l'autobus dans *A Woman Under the Influence*. Au chapitre précédent nous avons vu comment Jacqueline Nacache affirmait que l'*Actors Studio* avait amené « [...] quelque chose de vraiment nouveau dans le jeu des Method actors, [...] la présence, le poids nouveau du corps, l'attention en tout cas portée à la corporéité, dans un cinéma américain qui en avait été privé depuis la fin du muet. [...] » que le corps affleurerait enfin, « modestement, dans un cinéma américain encore tout pétrifié d'interdits (2005, p.116). C'est aussi ce qui inscrit le cinéma de Cassavetes dans son époque : il propose lui aussi une nouvelle approche de la corporéité dans le cinéma américain des années 60 et 70 en incitant ses acteurs à développer leur personnage à travers leurs gestes et leurs mouvements. Dans le cas de Gena Rowlands, par exemple, c'est toute sa cinétique et sa dynamique qui contribuent à créer de nouvelles possibilités d'expression. Dans les scènes que nous avons déjà analysées, elle arrive à rythmer le film avec des changements de qualité du mouvement; changement de vitesse, de direction, d'intensité, d'articulation, etc. Repensons par exemple à ses sauts à cloche-pied sur la pelouse devant la maison, comment elle enchaîne des reprises de mouvements, des inversions, des amplifications. Nous pouvons également penser à la scène devant le Dr. Zepp. Elle incarne un corps qui exprime une vitesse singulière, un rythme imprévisible sur lequel se branche le cinéma de Cassavetes en y synchronisant ses propres moyens d'expression : sa caméra à l'épaule, nerveuse et imprécise, son montage sur les mouvements des acteurs, affectif, le principe de dé-narrativisation

qu'il pratique en abandonnant certains objectifs ou motivations des personnages au cours d'une scène, etc.

Pour Cavell, l'acteur de cinéma devient particulièrement important dans le développement de la théorie ontologique du cinéma, puisqu'il crée, lorsque les conditions sont réunies, un moyen d'expression, un type nouveau, transformé par l'acteur et sa performance sur l'écran. Les types sont pour Cavell indispensables à la découverte des possibilités d'expression du cinéma, car il les emprunte aux autres arts et les transforme. Ces types, en s'incarnant dans des stars cinématographiques, se transforment et deviennent inséparables de ces dernières grâce à la singularité des acteurs qui se les approprient. Rappelons cette affirmation de Cavell : « Ce que cela veut dire, c'est que c'est la manière dont les films créent des individus : ils créent des *individualités*. Car ce qui fait de quelqu'un un type, ce n'est pas sa similarité avec d'autres membres de ce type, mais son existence bien nettement séparée des autres personnes » (1999, p.63). Il en vient donc à affirmer combien le terme *star* est plus précis pour désigner l'acteur de cinéma, car « les stars, les étoiles, ne sont faites que pour être observées de loin, après coup, et leurs actions prédisent nos projets. » (1999, p.58). Il en conclut donc : « Une interprétation exemplaire à l'écran est celle où, en une fois, une star est née. » (1999, p.57) Il donne l'exemple d'Humphrey Bogart pour illustrer cette idée :

Après *Le Faucon maltais*, nous avons fait la connaissance d'une nouvelle star, et seulement de façon distante d'une personne. « Bogart » veut dire « la figure qui a été créée dans un ensemble de films donné ». Sa présence dans ces films est qui il est, non pas simplement au sens où la photo d'un événement est cet événement; mais au sens où, si ces films n'existaient pas, Bogart n'existerait pas, le nom « Bogart » ne signifierait pas ce qu'il signifie. La figure ainsi nommée n'est pas seulement en notre présence, nous sommes dans la sienne, dans le seul sens où nous puissions jamais l'être. Tant est grande la « présence » qu'il a (1999, p.57).

C'est ainsi que le *type* cinématographique crée un moyen d'expression particulier sous ce système :

À mesure que Hollywood se développait, les types originels se sont ramifiés en individualités aussi diverses et subtiles, allant aussi loin, dans leur capacité à infléchir nos humeurs et à libérer nos fantasmes, que n'importe quel ensemble de personnages peuplant les grands

théâtres de notre monde. Nous ne les connaissons pas sous des noms tels que Polichinelle, Crispin, Arlequin, Pantalon [...]; nous les appelons l'Ennemi public [...] James Cagney, Pat O'Brien, l'Espion sudiste [...] Gary Cooper, Gable, Paul Muni, le Journaliste, le Sergent, le Shérif, l'Adjoint du shérif, le Procureur, le Charlatan, l'Avocat marron, l'Autre Femme, la Femme perdue [...] (1999, p.66).

Cavell poursuit en expliquant les principes particuliers pour la création de la *star* cinématographique à partir de *types* : « Ces conditions semblent être des nécessités, et non pas simplement des possibilités, aussi dirai-je que deux nécessités du moyen d'expression ont été découvertes, ou élargies, dans la création de ces types. Premièrement, les interprètes de cinéma ne peuvent projeter, mais sont projetés » (1999, p.67). Il enchaîne avec la seconde condition : « Deuxièmement, les photographies sont photographies du monde, où les êtres humains n'ont pas d'avantage ontologique par rapport au reste de la nature, où les objets ne sont pas des accessoires, mais des alliés (ou des ennemis) naturels du personnage humain » (1999, p.67).

La première nécessité – la visibilité projetée – permet la compréhensibilité sublime de la chorégraphie naturelle de Chaplin; la seconde – l'égalité ontologique – permet les relations proustiennes, ou jamesienne, qu'il entretient avec les lits rabattables et les escaliers, ainsi qu'avec les vases posés sur des napperons qui recouvrent des tables à roulette : l'héroïsme de la survie momentanée, l'homme de Nietzsche, la corde raide tendue au-dessus du gouffre. Ces nécessités permettent, non seulement, dans le cas de Keaton, les lieux de ses extrications, mais aussi l'humeur philosophique de son visage et l'endurance olympique, jamais prise en défaut, de son corps; elles lui permettent d'être, peut-être le seul homme que l'on ait jamais vu qui soit constamment beau et sans cesse hilarant (1999, p.67).

À cette image, Gena Rowlands en tant que star arrive à se mettre en relation, elle aussi, avec le monde, à incarner comment nous nous débattons avec le quotidien et comment nous pouvons nous approprier le rôle que nous avons à y jouer. C'est ce sur quoi nous nous pencherons dans la suite de ce chapitre.

Rowlands face à son rôle

Chez chaque personnage campé par Gena Rowlands, on retrouve l'angoisse que représente le rôle, quel qu'il soit, sur le sujet qui l'incarne. Tel qu'indiqué dans le premier chapitre, c'est en partie par une remédiation du théâtre que s'opère cette prise de conscience de la rigidité du rôle à jouer, de ses conventions et de comment s'y prendre pour s'en dégager. Isolée dans la maison familiale, Mabel Longhetti lutte contre un quotidien oppressant, une routine qui la fait disparaître sous le rôle de la mère de famille sur laquelle son entourage semble imposer un devoir plus ou moins précis. Pour y échapper, cette dernière trouve refuge dans une folie qui fait écho à l'incohérence de la vie à laquelle on la condamne. La reprise du théâtre accentue cet isolement et nous permet de comprendre le rôle en tant qu'ensemble de contraintes qui bloquent le déploiement de son identité. C'est un principe similaire que l'on retrouve dans *Opening Night*. Gena Rowlands y interprète Myrtle Gordon, une actrice de théâtre qui sent que le rôle qu'on lui a attribué l'engouffre. Elle doit interpréter une femme qu'elle ne reconnaît pas, angoissée par le sort que lui réserve la vieillesse. Ce qui semble inquiéter Myrtle, c'est que le rôle soit plus fort que l'actrice, qu'elle disparaisse derrière lui. Le film décrit donc une lutte des plus violentes entre l'actrice et le rôle qui la poursuit. Comme avec Mabel, Myrtle exprime cette impasse par des actions parfois incohérentes, impulsives et surprenantes. En guise d'exemple, elle rend spontanément visite, en pleine nuit, à l'autrice de la pièce dont elle tient la vedette. Pour exprimer son malaise face à son rôle, elle se met à se rouer elle-même de coups, se cognant la tête sur les murs, spectacle auquel assiste la dramaturge, aussi surprise que dubitative. Le geste incohérent devient la seule arme de l'actrice qui se donne maintenant le mandat de tout faire pour saboter le pouvoir angoissant du rôle qu'elle incarne. Encore une fois, c'est par la remédiation du théâtre par le cinéma que nous comprenons tout le poids que représente un rôle sur l'identité de celui ou celle qui doit l'incarner. Sur scène, Myrtle finit par improviser des gestes et ses répliques, déstabilisant non seulement l'autrice de la pièce, mais également les autres acteurs et le metteur en scène, tous dépourvus devant les changements qu'elle impose au récit. L'actrice détourne l'attention vers elle-même, créant une nouvelle tension dramatique en brouillant les pistes, en imposant l'actrice qu'elle est comme principal sujet de la pièce. Nous découvrons les tactiques qu'elle déploie sur scène, en même temps que le public de la pièce que nous voyons régulièrement en avant ou en arrière-plan des prouesses de Myrtle. La présence de ce public souligne encore une fois notre rapport à ce que nous voyons,

il nous pousse à nous demander si nous pouvons aider l'actrice à trouver ce qu'elle cherche, comment nous pouvons la soutenir dans sa quête et comment celle-ci peut même nous inspirer.

Le film illustre la quête de Myrtle en flirtant avec le fantastique, puisqu'il est fréquemment suggéré qu'elle est victime d'une entité qui prend possession de son esprit, la poussant à commettre des actes malséants ou lui imposant de terrifiantes visions. Au début du film, une jeune admiratrice poursuit la voiture qui ramène l'actrice à son hôtel. Cette jeune fille trouve la mort lorsqu'une autre voiture la heurte en pleine course, laissant Myrtle avec un sentiment de culpabilité qui l'accompagnera durant le reste du film. L'esprit de cette jeune fille lui apparaît même au cours du récit en la défiant ou l'attaquant. Le principe du rôle, que ce soit dans *A Woman Under the Influence* ou dans *Opening Night*, s'incarne donc sous les traits d'une présence parfois menaçante, qui influence les personnages comme un esprit prend possession d'un sujet. Une force insaisissable et puissante qui ébranle le corps, pousse l'esprit au délire et dont on ne peut faire abstraction. Cette « influence », qui fait facilement écho au titre d'*A Woman Under the Influence*, se présente comme une intuition fatale, un élément qui pousse le personnage à agir pour le meilleur et pour le pire.

À une échelle plus modeste, Minnie Moore, qu'incarne Rowlands dans *Minnie and Moskowitz*, résiste non seulement au rôle qu'on semble lui imposer, mais s'inquiète même de l'incompatibilité des gens qu'elle croise et du rôle qu'ils cherchent à jouer dans sa vie. Dans le cas de ce film, une mise en abîme du cinéma nous permet de décortiquer quel est l'implication du rôle dans le quotidien. Les films occupent une place importante dans l'existence de Minnie, que l'on aperçoit à la fin d'une projection de *Casablanca* de Micheal Curtiz, accompagnée d'une collègue de travail. Le pouvoir du film est si grand qu'elle se donne pour but de vivre une histoire d'amour aussi puissante que celle qu'elle vient de découvrir sur l'écran. Ici, c'est la recherche du bon rôle qui motive le parcours de Minnie, et qui la plonge dans des situations aux risques maladroitement calculés. Lors d'un rendez-vous arrangé avec l'ami d'une amie, l'homme avec qui elle vient de faire connaissance lui adresse des propos violents et la poursuit jusque dans le stationnement du restaurant où ils partageaient un repas. Elle est secourue par Seymour Moskowitz qui, malgré sa tentative de lui porter secours, arrive à l'effrayer tout autant. Le rêve cinématographique ne trouve pas son équivalent dans la réalité de Minnie, qui cherche à clore sa relation avec son amant (interprété par John Cassavetes) qui lui manque autant de respect que les autres hommes qui

occupent une place dans sa vie. L'insatisfaction de Minnie face à une existence remplie de déceptions se traduit par un désir accru de reprendre le contrôle de sa vie, face à laquelle elle cultive des attentes relativement irréalistes, inspirées par le rêve hollywoodien.

Comme dans *A Woman Under the Influence* et *Opening Night*, le monde du théâtre et du cinéma prennent une place importante dans *Minnie & Moskowitz*. L'impossibilité de réconcilier le monde du fantasme à celui d'une réalité violente pousse Minnie à attendre perpétuellement une fin heureuse dans une sorte de *no man's land* entre réalité et fiction. Elle doit constamment composer avec des personnages féroce­ment imprévisibles qu'elle ne cesse de rencontrer. Ces personnages peuplent le film du début à la fin, que l'on pense à l'inconnu qui raconte son désespoir à Seymour au début du film, et avec qui il finit par se quereller, jusqu'à la mère de Seymour, interprétée par Katherine Cassavetes (la mère du cinéaste), qui passe son temps à critiquer et ridiculiser son propre fils. Un univers typique au réalisateur où la violence du quotidien traque les personnages jusqu'à les atteindre physiquement. Au milieu de cette vie nerveuse, Minnie s'acharne mystérieusement à accepter les invitations de Seymour à différents rendez-vous, bien que ceux-ci soient presque tous marqués par une série de confrontations pénibles. Lorsqu'il l'amène danser, elle refuse de sortir de la voiture, lui lançant : « It's wrong. My clothes are wrong. You're wrong. » Minnie résume tout ce qui ne va pas avec la scène, que ce soit la mise en scène, les costumes et les acteurs. Pour elle, rien ne colle à l'histoire dont elle est le centre, une histoire face à laquelle elle résiste obstinément. Lors d'une conversation avec Seymour, elle demande à voir son visage : « Let me see that face again. Seymour, it's not the right face. That's not the face I dreamed of, that you are not the guy I'm in love with ». Minnie fait ici carrément référence au fait que, selon elle, le personnage de Seymour est interprété par le mauvais acteur. L'ambivalence de Minnie face au récit qui lui est imposé compose l'entièreté du film et se résout par l'acceptation finale d'un destin plein de risques auquel elle s'abandonne avec espoir. Une finale qu'on retrouve à un certain degré dans *A Woman Under the Influence* et dans *Opening Night*. Le premier se terminant sur Mabel et Nick Longhetti partageant paisiblement des tâches résolument banales en faisant un brin de ménage après avoir bordé les enfants. *Opening Night*, quant à lui se clôture sur le succès de Myrtle Gordon qui a réussi, contre toute attente, à jouer son rôle même en état d'ébriété. Dans les deux cas, la paix succède au drame et on célèbre la réussite de l'héroïne qui a joué le rôle malgré la tempête. Dans *Minnie & Moskowitz*, le couple du titre cesse de lutter contre le rôle et finit par l'accepter, le cauchemar

prenant ainsi la forme d'un rêve lors de la dernière séquence où Seymour et Minnie s'amuse en compagnie d'un groupe d'enfants qui entretiennent avec eux des liens indéterminés. Vision imaginée ou réelle, la scène se caractérise par une vigueur lumineuse qui se pose en rupture face au quotidien triste auquel Minnie faisait face depuis le début du film. La réconciliation passe presque toujours par la famille, réelle ou symbolique, lorsque les personnages terminent leur quête entourés de proches qui les soutiennent contre vent et marée.

La femme invisible

Dans les trois films, l'exposition du personnage de Gena Rowlands reste la même. Elle campe toujours le rôle d'une femme qu'on ne remarque pas ou qu'on ne cherche pas à voir, presque toujours sur le point de disparaître. Dans *A Woman Under the Influence*, presque prisonnière de sa maison, elle peine à être vue. Même dans la rue, lorsqu'elle attend l'autobus qui ramène ses enfants de l'école, les passants à qui elle demande l'heure refusent de lui répondre, l'ignorant totalement malgré ses cris et ses insultes. La scène où elle décide de sortir prendre un verre et de ramener un amant pourrait même faire figure de rêve, puisque non seulement elle ne le reconnaît pas à son réveil, mais l'inconnu disparaît aussitôt et on ne l'évoque qu'une autre fois dans le reste du film. Dans *Minnie & Moskowitz*, c'est derrière ses gigantesques lunettes de soleil que Minnie se retire du monde lorsqu'elle souhaite disparaître. Au restaurant, lorsque l'homme qui l'accompagne se met à l'injurier, elle utilise ses lunettes comme un bouclier la protégeant, en plus de la dérober au regard des autres clients du restaurant. Dans *Opening Night*, c'est la crainte de disparaître derrière un rôle trop menaçant qui fait figure d'enjeux pour Myrtle Gordon. *The Other Woman*, titre de la pièce dont elle est la vedette, représente cette ombre à laquelle elle ne peut échapper.

On trouve dans *Gloria*, la suite logique de cette progression. Dans ce cas-ci, et dès le début du film, le personnage à incarner est celui d'une femme oubliée. Ancienne maîtresse d'un important gangster, Gloria Swenson vit maintenant seule, avec son chat, dans un petit appartement d'un édifice à logement du Bronx. Sans famille, sans enfant – elle qui ne les aime pas – elle énumère en un clin d'œil la totalité de ce qu'elle possède : « I got my money, I got my apartment, I got my friends, my cat ». Gloria est la femme qui a refusé le rôle, quitte à disparaître dans un endroit où l'on ne la voit plus, où l'on ne pense pas même à elle. Phil, l'enfant dont elle hérite alors qu'elle

cognait à la porte des voisins dans le seul et unique but d'emprunter du café, la met dans une situation où son choix est remis en question. Tout d'abord paniquée à l'idée d'y laisser sa peau, Gloria accepte progressivement le rôle qu'on lui inflige, bien que ce soit d'abord à reculons. Pourtant, c'est avec une certaine spontanéité qu'elle le laisse prendre le dessus, comme si elle en avait toujours eu le désir. Phil force Gloria à se commettre, à avoir le courage d'accepter un rôle imposé, même si ce rôle est injouable en plus de l'amener directement vers une impasse, une mort certaine. Le système, comme elle l'explique elle-même, ne peut être battu. « What's the system? » lui demande alors Phil. « I don't know » explique Gloria, comme si le système en question n'impliquait pas uniquement la mafia, mais bien quelque chose de plus grand, de plus insaisissable. Lorsque l'enfant lui demande à son tour « Then how do you know you can't beat it? », il résume bien l'essence des personnages de Gena Rowlands. Bien que le système soit plus grand et plus fort qu'elle, se mesurer à lui ne fait pas figure de folie, tel qu'osent le croire la plupart des individus qui la rencontrent sur son chemin. D'ailleurs, dans le film, tout le monde le lui rappelle : « You must be crazy » lui lance un gangster croisé dans l'autobus. À quoi rime une pareille lutte si la fin n'est que trop connue? Peut-être parce que c'est ce qu'incarne Gena Rowlands : une forme de résistance au système par l'action en tant que tel. Le chemin que parcourt la rebelle semble être plus important que l'atteinte même du but. Dans *Gloria*, elle dit que le système ne peut être battu, car « Nobody before beated it ». Malgré tout, comme dans tous ses rôles chez Cassavetes, l'actrice emprunte cette voie, comme si, au plus profond d'elle-même, elle se disait que peut-être, cette fois, elle arriverait à battre le système. Nous avons vu comment Cassavetes, d'un film à l'autre, nous rappelle constamment la puissance du système, la lourdeur qu'il exerce sur ses personnages. Le cinéma nous permet de lui donner une forme à travers la remédiation du théâtre. C'est aussi le cas pour *Gloria*, film dans lequel le personnage-titre parcourt la scène gigantesque que représente la ville de New York, une grande scène où elle ne cesse d'être vue. Gloria ne peut échapper à sa position de regardée (pour reprendre le vocabulaire utilisé au premier chapitre) et doit trouver un moyen de déjouer cette nouvelle forme de remédiation du théâtre au cœur de laquelle les regardants la traque. C'est à travers ses actions, ses gestes, sa course qu'elle cherche encore une fois à trouver comment jouer son rôle.

L'action comme objectif

Dans *The Religion of Doing*, épilogue de « The films of John Cassavetes », Ray Carney explique l'intérêt du réalisateur pour l'étude de l'action :

There is a final reason that none of Cassavetes' films was considered for admission into the artistic canon during his lifetime : The American critical tradition is premised upon a conception of artistic expression entirely different from that to which he subscribed. [...] They prize mastery, arrangement, and limit, shape, and organize what the viewer sees, hears, knows, and feels in each shot. [...] Control and mastery are the goals. [...] As this suggests, filmmaking within the virtuoso tradition is essentially a celebration of knowing. These films create worlds in which everyone and everything of importance can be understood, and is understood. [...] No set of values could be more opposed to Cassavetes' beliefs about either the process of living or the function of art. Making a film was for him not a display of power and mastery, but rather an act of humility. It did not involve virtuosic arrangement and masterful organization, but patient exploration and tentative discovery. [...] It was not about moving from confusion to clarity – for the actor, the director, or the viewer. Getting lost was the goal – being forced to break your old habits and understandings, giving up your old forms of complacency. The way to wisdom was through not-knowing (1994, p.271-273).

Du début jusqu'à la fin du film, Gloria ne sait pas. Son plan s'improvise au fur et à mesure. Le film se transforme en une succession de fuites à travers rues et ruelles, sortie de secours, ainsi que d'un taxi à l'autre, l'action s'immobilisant à certains endroits intermédiaires : les couloirs d'hôtel ou d'immeubles, les gares, etc.

S'arrêter c'est mourir. Telle pourrait être la devise d'un film comme *Gloria* qui porte à son point d'incandescence l'obsession du déplacement. *Gloria*, film-poursuite, trajectoire inconnue, désir de mobilité perpétuelle ponctué de travellings de fuite à l'infini. Pas d'ailleurs, pas d'échappatoires. Le voyage ne mène nulle part. Seule compte la capacité véhiculaire de l'individu et du cinéma. Mouvement aléatoire, saccadé, nerveux, aberrant, élevé à la puissance d'un film entier (Jousse, 1995, p.54).

L'importance qu'accorde Cassavetes à ces « entre-deux » peu éclairés, parfois un peu glauque, marque son intérêt pour les endroits où l'on ne peut rester bien longtemps. La seule liberté que possède Gloria est celle de la fuite spontanée lorsqu'elle croise un gangster dans l'autobus, le métro, un couloir ou un restaurant. Ses adversaires ont la main mise sur la ville et la traque d'un coin de rue à l'autre. Elle devient, d'une certaine façon, l'artiste piétonnière que décrit de Certeau dans *L'invention du quotidien* :

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue); c'est une *réalisation* spatiale du lieu [...] La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation (2008, p.140).

Lors du sauvetage de l'enfant de ses voisins, Gloria conserve une foi spontanée envers l'action, bien que tout porte à croire que son projet se soldera par un échec. Celle qui voulait être oubliée dans l'immobilité et la dissimulation, retrouve son rôle dans l'action au grand jour, trace le chemin qui lui permet de découvrir ce qui lui reste de liberté à l'intérieur d'un système qui cherche à contrôler son parcours.

Par cette foi, Gloria semble également rendre immédiatement pratique un concept proposé par Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* : « Le fait que l'homme est capable d'action signifie que de sa part on peut s'attendre à l'inattendu, qu'il est en mesure d'accomplir ce qui est infiniment improbable » (2012, p.234). Pour en arriver à cette conclusion, l'autrice cite Saint Augustin, qui affirmait que « [Initium] ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit ("pour qu'il y eût un commencement fut créé l'homme, avant qui il n'y avait personne") » (2012, p.233). Le commencement est, selon Arendt, « autre chose que le commencement du monde; ce n'est pas le début de quelque chose, mais de quelqu'un, qui est lui-même un novateur. » (2012, p.234)

C'est avec la création de l'homme que le principe du commencement est venu au monde, ce qui évidemment n'est qu'une façon de dire que le principe de liberté fut créé en même temps que l'homme, mais pas

avant. Il est dans la nature du commencement que débute quelque chose de neuf auquel on ne peut pas s'attendre d'après ce qui s'est passé auparavant. Ce caractère d'inattendu, de surprise, est inhérent à tous les commencements, à toutes les origines. [...] Le nouveau a toujours contre lui les chances écrasantes des lois statistiques et de leur probabilité qui, pratiquement dans les circonstances ordinaires, équivaut à une certitude; le nouveau apparaît donc toujours comme un miracle (2012, p.234).

Arendt expose ainsi une pensée que le récit de *Gloria* illustre, et qui pourrait expliquer le mystérieux réflexe du personnage interprété par Gena Rowlands, celui de combattre le système bien que, comme elle l'explique elle-même à Phil, peu de gens ont réussi à le vaincre avant elle. Du même coup, l'auteur propose également une idée pouvant également aller de pair avec l'existence même de l'acteur de cinéma : l'accomplissement d'une chose improbable par l'homme « n'est possible que parce que chaque homme est unique, de sorte qu'à chaque naissance quelque chose d'uniquement neuf arrive au monde » (2012, p.234). N'est-ce pas d'ailleurs l'un des principes de l'acteur de cinéma, exposer l'exemple d'une singularité au grand écran, introduire dans le monde une force unique se mesurant au système accompagné de la foi qu'il est possible de le vaincre?

Disparaître et apparaître

Hannah Arendt consacre donc, dans *Condition de l'homme moderne*, un chapitre complet au concept d'action. Selon la philosophe, agir, « au sens le plus général, signifie prendre une initiative, entreprendre (comme l'indique le grec *archein*, "commencer", "guider" et éventuellement "gouverner"), mettre en mouvement (ce qui est le sens original du latin *agere*) » (2012, p.233). Cette mise en mouvement n'est possible, selon Arendt, qu'à travers l'exemple d'un individu dont les actions inspirent ses témoins, un héros qui n'aurait pas besoin de « qualités héroïques » pour mériter ce titre : « [...] le mot héros à l'origine, c'est-à-dire dans Homère, n'était qu'un nom donné à chacun des hommes libres qui avaient pris part à l'épopée troyenne et de qui l'on pouvait conter une histoire » (2012, p.244). En précisant en quoi consiste la tâche de ce personnage, on retrouve non seulement des caractéristiques partagées par le personnage de Gloria, mais également par la plupart des personnages campés par Gena Rowlands :

L'idée de courage, qualité qu'aujourd'hui nous jugeons indispensable au héros, se trouve déjà en fait dans le consentement à agir et à parler, à s'insérer dans le monde et à commencer une histoire à soi, et ce courage n'est pas nécessairement, ni même principalement, lié à l'acceptation des conséquences; il y a déjà du courage, de la hardiesse, à quitter son abri privé et à faire voir qui l'on est, à se dévoiler, à s'exposer (2012, p.245).

On retrouve ce courage dans les personnages de Gena Rowlands, que ce soit à travers Gloria qui ose affronter le monde duquel elle voulait, au départ, être oubliée (le monde du crime organisé, mais aussi celui de la vie sociale, quotidienne), ou à travers le personnage de Mabel Longhetti, qui poursuit contre vent et marée le désir de comprendre les mécanismes oppressants du quotidien. Les risques que comprend l'acte de « faire voir qui l'on est », ou « de se dévoiler », est également une caractéristique déterminante du personnage de Myrtle Gordon, dans *Opening Night*, qui en fait l'expérience non seulement en coulisses, au centre de sa propre équipe, mais aussi directement sur scène, devant les spectateurs déroutés. Dans *Minnie & Moskowitz*, c'est grâce à ses gigantesques lunettes de soleil que Minnie Moore arrive à ne pas être vue, derrière lesquelles elle se cache, spécialement lorsque l'attention devient trop rapidement portée sur elle, par exemple dans la scène du dîner avec un inconnu. L'intérêt qu'éprouve Cassavetes pour la confrontation entre le public et le privé, entre la scène et la coulisse, permet à Gena Rowlands de créer ses personnages qui, souvent spontanément, acceptent de se risquer devant un public, de se prêter au jeu de rôle qu'impose le système et d'aller au bout de ce qu'ils sont, de comprendre ce qu'on attend d'eux pour mieux comprendre ses propres limites. L'actrice défend le principe selon lequel l'acceptation d'un rôle est fondamentalement un acte de courage, puisque l'on consent à « être vu », et donc à s'engager dans le mouvement. C'est un engagement qui l'arrache à l'indifférence, au refus, à la disparition par tentative de moulage sur des représentations toutes faites, sur des rôles trop conventionnels. C'est l'incapacité à se mouler entièrement sur ces représentations oblitérant l'individualité (et donc la responsabilité) qui la force à s'engager, à entrer dans le monde, à ses risques et périls. C'est aussi un engagement dans le quotidien, un objectif qui nous rappelle ce que nous disions au chapitre précédent au sujet des exercices spirituels de l'Antiquité. On se souvient que Hadot les définissait comme des « pratiques destinées à transformer le moi et à lui faire atteindre un niveau supérieur et une perspective universelle, notamment grâce [...] à la conscience du rapport au monde, ou grâce à la conscience du rapport avec l'humanité dans son ensemble [...] » (2002, p.380). Les exercices

spirituels impliquent donc cet engagement dans le mouvement du monde, dans l'humanité. Michel Foucault ajoutait que « le rapport privilégié, fondamental à [soi]-même, doit [...] permettre (au sujet) de se découvrir comme membre d'une communauté humaine, qui, des liens les plus étroits du sang, s'étend jusqu'à l'espèce tout entière » (2001, p.519). En étant vu, en se présentant au monde, c'est un engagement dans le monde qu'initient les personnages qu'interprète Rowlands. Par le fait même, ses personnages nous inspirent, mais c'est par la façon d'être de l'actrice que nous sommes invités à la suivre. Cette invitation à l'action est rendue possible par le cinéma et dans ce cas-ci, par le jeu de Gena Rowlands dans les films de John Cassavetes.

Au début de *Gloria*, la caméra survole la ville de New York jusqu'au Yankee Stadium d'où résonne le son de la foule en délire qui assiste à un match de baseball. Le stade nous est présenté à plusieurs reprises durant le film, comme pour nous rappeler la présence continue d'un public et d'une scène où s'exposent les stratégies et les tactiques. Cet espace que représente le stade, qui rappelle aussi la scène de théâtre, est aussi ce que peut représenter la ville dans laquelle évolue le récit. Un espace organisé qui rappelle la *polis* dont parle Hannah Arendt, qui permet au peuple d'être vu et où les actions posées ne sont pas oubliées : « C'est l'espace du paraître au sens le plus large : l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition. » (2012, p.258) Son existence devait donc : « [...] multiplier les occasions d'acquérir la "gloire immortelle", c'est-à-dire multiplier pour chacun les chances de se distinguer, de faire voir en parole et en acte qui il était en son unique individualité » (2012, p.256). Dans *Gloria*, la présence du Yankee Stadium rappelle sa similarité avec l'espace urbain, là où l'héroïne s'expose, où elle exprime le courage d'user de stratégie pour comprendre le rôle qu'elle doit jouer dans ce même espace.

Gloria, un personnage exemplaire

L'allégorie avec le sport n'est peut-être pas si éloignée du récit de *Gloria*. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau explique même comment on retrouve dans le jeu de stratégie (aux échecs, par exemple, ou à la belote), et surtout dans les récits faits à partir de parties mémorables, des « répertoires de schéma d'action entre partenaires » et que « ces mementos enseignent les

tactiques possibles dans un système (social) donné. » (2008, p.42) Pour de Certeau, il en va de même pour les contes et légendes, qui « semblent avoir le même rôle » (2008, p.42).

Ils se déploient, comme le jeu, dans un espace excepté et isolé des compétitions quotidiennes, celui du merveilleux, du passé, des origines. Là peuvent donc s'exposer, habillés en dieux ou en héros, les modèles des bons ou mauvais tours utilisables chaque jour. Des coups s'y racontent, non des vérités (2008, p.42).

C'est ainsi que les contes, selon de Certeau, permettaient de tracer le récit des « discours stratégiques du peuple » (2008, p. 42) en se concentrant sur l'action plutôt que sur la vérité. Comme au jeu d'échecs, qui permet la création d'un répertoire de coups menant à la victoire, le conte met en récit un répertoire similaire, où les personnages exposent les stratégies les plus inventives. Le conte devient un « espace [qui] protège les armes du faible contre la réalité de l'ordre établi » (2008, p.43). Cette possibilité offerte par ce type de récit accompagne les personnages de Gena Rowlands qui offrent, consciemment ou non, la possibilité d'inspirer le spectateur. De proposer un modèle, ou un exemple, qui trouve à travers le cinéma une plateforme idéale pour se réaliser. À travers les films de Cassavetes, Rowlands a créé son propre type, son propre moyen d'expression et elle nous inspire par ses actions.

Exemplarité chez Henri Bergson

Henri Bergson a développé l'idée selon laquelle l'humanité a toujours eu recours à l'exemple d'un modèle pour atteindre un idéal moral qui inspire une « marche en avant ». Il explique, dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, une théorie selon laquelle nos choix moraux sont influencés par deux principaux facteurs : d'abord, notre rapport à l'ordre social; ensuite, notre rapport à une figure exemplaire qui nous inspire. L'auteur décrit comment le premier facteur trouve son origine dans notre éducation, influencée par la communauté qui nous a vus grandir, elle-même ancrée dans une tradition séculaire :

[...] la vie sociale nous apparaît comme un système d'habitudes plus ou moins fortement enracinées qui répondent aux besoins de la communauté. Certaines d'entre elles sont des habitudes de

commander, la plupart sont des habitudes à obéir, soit que nous obéissions à une personne qui commande en vertu d'une délégation sociale, soit que de la société elle-même, confusément perçue ou sentie, émane un ordre impersonnel. Chacune de ces habitudes d'obéir exerce une pression sur notre volonté (2008, p.2).

Ces lois obéiraient à des règles que nous acceptons comme inspirée de la nature elle-même, auxquelles nous nous soumettons sans exiger de plus amples motivations : « Il faut parce qu'il faut » (2008, p.17). Bergson se demande dès le début de son ouvrage l'origine de la source de cette obligation :

[...] si la loi physique tend à revêtir pour notre imagination la forme d'un commandement quand elle atteint une certaine généralité, réciproquement un impératif qui s'adresse à tout le monde se présente un peu à nous comme une loi de la nature [...] Une infraction à l'ordre social revêt ainsi un caractère antinaturel (2008, p.5).

Cette obligation morale est rattachée, selon Bergson, à ce rapport qu'entretient l'individu au reste de la société. Elle prend racine dans son désir de trouver sa place à l'intérieur d'une communauté : « En général, le verdict de la conscience est celui que rendrait le moi social. En général aussi, l'angoisse morale est une perturbation des rapports entre ce moi social et le moi individuel » (2008, p.10).

Bergson enchaîne avec l'étude d'une deuxième source de la morale qui, selon lui, « doit s'incarner dans une personnalité privilégiée qui devient un exemple » (2008, p.30) Alors que la morale qui trouvait sa source dans l'obligation dont « [...] la généralité [...] tient à l'universelle acceptation d'une loi » (2008, p.30), celle de cette deuxième source de la morale tient quant à elle : « à la commune imitation d'un modèle » (2008, p.30).

Pourquoi les saints ont-ils ainsi des imitateurs, et pourquoi les grands hommes de bien ont-ils entraîné derrière eux des foules? Ils n'ont pas besoin d'exhorter ; ils n'ont qu'à exister ; leur existence est un appel. Car tel est bien le caractère de cette autre morale. Tandis que l'obligation naturelle est pression ou poussée, dans la morale complète et parfaite il y a un appel (2008, p.30).

Bergson poursuit en expliquant que la « nature de cet appel, ceux-là seuls l'ont connue entièrement qui se sont trouvés en présence d'une grande personnalité morale » (2008, p.30). Il explique comment cette personnalité pourrait « [...] aussi bien être un homme que nous n'avions jamais rencontré, dont on nous avait simplement raconté la vie, et au jugement duquel nous soumettions alors en imagination notre conduite, redoutant de lui un blâme, fiers de son approbation [...] » (2008, p.30). Pour Bergson, cette source permet non seulement de rendre des principes moraux moins abstraits, mais permet également d'inspirer l'humanité à en faire un élément à part entière de leur existence :

[...] si la première morale avait d'autant plus de force qu'elle se dissociait plus nettement en obligations impersonnelles, celle-ci, au contraire, d'abord éparpillée en préceptes généraux auxquels adhérait notre intelligence, mais qui n'allaient pas jusqu'à ébranler notre volonté, devient d'autant plus entraînant que la multiplicité et la généralité des maximes vient mieux se fondre dans l'unité et l'individualité d'un homme (2008, p.30).

Il ajoute plus loin comment « ces deux morales juxtaposées semblent maintenant n'en plus faire qu'une, la première ayant prêté à la seconde un peu de ce qu'elle a d'impératif et ayant d'ailleurs reçu de celle-ci, en échange, une signification moins étroitement sociale, plus largement humaine » (2008, p.46). Selon Bergson, ces deux sources maintenant réunies en un seul et même concept seraient composées de deux extrémités : la pression et l'aspiration. « La première a passé à l'autre quelque chose de sa force de contrainte ; la seconde a répandu sur la première quelque chose de son parfum » (2008, p.48). Et c'est grâce à l'aspiration, soulevée par l'émotion d'un récit, que l'humanité est poussée vers l'avant : « Dans la morale de l'aspiration [...] est implicitement contenu le sentiment d'un progrès. L'émotion dont nous parlions est l'enthousiasme d'une marche en avant » (2008, p.49).

Il existe donc, intrinsèquement relié à la morale, une forme d'espoir qui peut convaincre l'humanité de la pertinence de son désir d'aller de l'avant, de croire, comme chez Arendt, que ce moment improbable peut encore arriver. « C'est dire qu'en faisant une large part à l'émotion dans la genèse de la morale, nous ne présentons nullement une "morale de sentiment". Car il s'agit d'une émotion capable de cristalliser en représentation, et même en doctrine » (2008, p.44). Bergson ajoute plus loin :

Fondateurs et réformateurs de religions, mystiques et saints, héros obscurs de la vie morale que nous avons pu rencontrer sur notre chemin et qui égalent à nos yeux les plus grands, tous sont là : entraînés par leur exemple, nous nous joignons à eux comme à une armée de conquérants (2008, p.47).

Pour Silvestra Mariniello, la définition que fait Bergson de l'exemplarité s'accorde naturellement avec le contexte cinématographique :

Elle est particulièrement suggestive dans le contexte d'une étude sur l'exemplarité au cinéma, parce qu'elle indique que l'action du personnage exemplaire se situe en dehors du discours. Bergson parle d'appel, d'attraction, de mouvement, d'action incarnée. Les personnages exemplaires agissent en accord avec la « morale absolue », différente de « l'obligation naturelle » (obligation envers notre famille, nos proches, la société à laquelle on appartient) et concernée par le bien de l'humanité et de tous les êtres vivants, « il ne demandent rien, et pourtant ils obtiennent. Ils n'ont pas besoin d'exhorter ; ils n'ont qu'à exister ; leur existence est un appel » (Mariniello, 2020, p.2).

Voir les héros de Cassavetes comme des êtres exemplaires permet de dégager une lecture de son œuvre qui se base justement sur le récit d'êtres exceptionnels qui incarnent par leur quête d'équilibre et leur idéal du vivre ensemble un goût d'une humanité moins assujettie à un ordre des choses qui nous enclave dans un quotidien oppressant. Ils recherchent, en quelque sorte, une nouvelle humanité à définir. Et si les personnages de Cassavetes partent du quotidien pour y arriver, c'est que c'est souvent par là qu'une telle naissance est possible, comme l'a expliqué Lefebvre, et que cette révolution permettrait ainsi d'aller vers « une façon de vivre, un style, en un mot une civilisation » (1981, p.21).

C'est aussi ce qui nous poussera peut-être à considérer Gena Rowlands, encore plus que ses personnages, comme une héroïne capable – pour reprendre l'expression utilisée par Bergson – d'inspirer une marche en avant, au propre comme au figuré. Car le mouvement qui caractérise Rowlands et ses personnages, atteignant de nouveaux sommets dans *Gloria*, où elle doit littéralement aller de l'avant sans savoir ce qui l'attend, est le reflet de notre propre avancée dans l'existence, malgré l'improbabilité de notre réussite. Gena Rowlands incarne cette marche vers

l'avant qui traverse autant les coulisses que la scène, un mouvement vers l'avant périlleux au cours duquel des rôles auxquels nous ne correspondons pas nécessairement nous sont imposés. Rowlands incarne le courage de celle qui accepte le rôle, non pas par résignation, mais bien par courage, pour comprendre comment le jouer, et l'amener plus loin.

Nous avons vu, à travers les différents films que nous avons analysés, comment le cinéma de Cassavetes et le jeu de Gena Rowlands nous racontent les défis que nous réserve le quotidien et la vie en société; comment la remédiation du théâtre au cinéma nous permet de prendre conscience des limites et des conventions qui s'imposent à nous. Nous nous sommes également penchés sur la direction d'acteur de Cassavetes et comment des parentés existent entre sa démarche et les exercices spirituels de l'Antiquité; comment ses acteurs sont constamment mis en relation avec le monde du quotidien, que le cinéma est un art idéal pour nous aider à prendre conscience de notre rapport au monde et aux autres, que cette possibilité nous est offerte par le cinéma de Cassavetes, à travers son travail avec les acteurs. Dans son approche du jeu et des personnages, le cinéaste propose une réflexion sur l'identité, la place de l'individu dans le monde et les possibilités d'arriver à exprimer pleinement notre propre identité.

Tout au long de ce dernier chapitre, nous avons vu comment son cinéma raconte l'histoire de personnages qui s'engagent dans le monde, une action qui complète les analyses des chapitres précédents. En tentant de briser les limites du quotidien, de chercher à comprendre comment arriver à « une expression complète, absolue de soi-même » (1968, p.37), en remédiant le théâtre à travers le cinéma pour nous faire comprendre ce qui nous en empêche, Cassavetes permet à ses acteurs de devenir des figures exemplaires qui font écho aux idéaux de la philosophie antique. Ses acteurs, Gena Rowlands en particulier, nous rappellent avec force l'une des possibilités du cinéma : nous inciter à rejoindre le mouvement du monde, y amener par notre engagement, peut-être, la nouveauté qui pourra « beat the system ».

Conclusion – Un torrent d’amour

Nous avons déjà mentionné une scène, dans *Love Streams*, lors de laquelle le personnage campé par Gena Rowlands, Sarah Lawson, cherche à expliquer à son psychiatre (interprété par David Rowlands, le frère de l’actrice) sa vision de l’amour : « Love is a stream. It’s continuous. It doesn’t stop. [...] Oh no, it does not stop ». Cette vision lui apporte de nombreux problèmes, puisque son entourage – comme pour Mabel, Myrtle ou Gloria – ne cesse de lui rappeler qu’elle dépasse l’entendement. Son psychiatre lui affirme que son amour est trop fort pour sa famille; son époux lui a demandé le divorce et sa propre fille ne veut plus vivre avec elle. Tous les deux se montrent complètement indifférents aux émotions de Sarah, qui va même jusqu’à rêver qu’elle donne tout ce qu’elle peut pour les faire éclater de rire avec une série de farces et attrapes. Elle fait le pari qu’elle y arrivera en trente secondes, chronomètre à l’appui, et que la mise du pari sera l’amour. Le père et la fille restent de marbre, pendant que la mère rit aux éclats. Comme dernier tour, alors que le temps file, elle monte sur le tremplin de la piscine tout près d’eux et leur demande « Are you ready to laugh? » avant de plonger dans l’eau grâce à un saut arrière spectaculaire. Dans cette scène, le montage et la caméra suivent la tradition que poursuit Cassavetes dans presque tous ses films depuis *Shadows*. Le cadre suit avec attention les mouvements de Rowlands : lorsqu’elle trébuche sur Seymour Cassell en lui tendant un pot de popcorn factice ou lorsqu’elle enlève ses chaussures avant de se jeter à l’eau. Le tout est rythmé par le son du chronomètre qui indique le temps qui passe et la hâte avec laquelle l’actrice enchaîne les blagues diverses et les mouvements pressés. Le montage, encore une fois, se raccorde sur ses gestes, et sur le contrechamp des réactions moribondes de sa famille.

Tout nous rappelle ici ce que nous avons mentionné dans les trois chapitres précédents. D’abord, le principe du théâtre remédié au cinéma dans le spectacle que livre Rowlands devant son public, qui souligne les efforts que nous pouvons faire pour être aimés, pour performer ce qu’on attend de notre rôle.

Ensuite, le jeu d'acteur de cinéma qui nous permet d'explorer les interactions entre l'individu et le monde qu'il habite, en ancrant l'acteur dans le monde physique qui l'entoure. Les tours de Rowlands nous rappellent le corps, sa gravité, sa lourdeur, ses déplacements dans un espace donné, sa sensorialité avec l'eau qui gicle au visage de sa fille et du père de cette dernière à travers la bague et la fleur truquées, la mousse blanche qui sort du stylo, la caméra brisée qu'elle ne parvient pas à faire fonctionner, le plongeon improbable dans la piscine sans qu'on la voie remonter à la surface avant la fin du plan, la chute de Rowlands sur Cassel avec le pot de popcorn, etc. Tout cela nous présente Gena Rowlands qui interagit avec le monde, qui nous permet une prise de conscience de notre rapport avec le monde et les autres. Cet engagement dans le monde, cet acte d'être vue par son public, de leur montrer qui elle est, malgré leur indifférence, nous montre son courage et sa persévérance, son désir de participer à la marche du monde. C'est d'ailleurs peut-être ce que représente le *Love Stream* auquel elle fait référence : un torrent d'amour qui traverse les êtres humains et qui ne s'arrête jamais. Le cinéma de Cassavetes peut entièrement se *brancher* à cette définition, et c'est grâce à ses acteurs que ce torrent circule en abondance.

Ce courant d'amour, c'est l'engagement avec le monde et les autres, avec ses hauts et ses bas, ses réussites et ses échecs. C'est pourquoi les films de Cassavetes sont souvent doux-amers, pleins d'amour et de violence. L'engagement dans le monde n'est pas possible sans sa part de risque, sans ses contradictions, sans ses défaites. Son cinéma rend concrètes et tangibles les limites du quotidien, il nous inspire dans notre désir de renverser ce système abstrait qui nous freine dans notre recherche de vérité et d'identité. Ses acteurs nous enseignent, Rowlands en étant l'exemple parfait, qu'il est plus que possible d'échouer, mais que pour mettre le monde en marche, il est important d'espérer qu'un jour, peut-être, nous arriverons tous à vaincre, ou du moins à comprendre, ce système qui met en péril notre quête, celle de nous comprendre les uns les autres.

Références bibliographiques

- Adorno, Theodor W. 2003. « Notes sur la pensée philosophique » dans *Modèles critiques*. Paris : Payot.
- Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma*. Keaton, Bresson, Cassavetes. Paris : Presses universitaires de France.
- Arendt, Hannah. 2012. *Conditions de l'homme moderne*. Paris : Pocket.
- Bergson, Henri. 2008. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses universitaires de France.
- Biet, Christian et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?* Saint-Amand : Gallimard.
- Brenez, Nicole. 1996. *Shadows*. Luçon : Nathan.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter*. New York : Routledge.
- Carney, Ray. 1992. *Autoportraits*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- Carney, Ray. 1994. *The Films of John Cassavetes : Pragmatism, Mordernism and the Movies*. New York : Cambridge University Press.
- Carney, Ray. 2001. *Cassavetes on Cassavetes*. Londres : Faber and Faber.
- Carney, Ray. 2001. *Shadows*. Londres : BFI Publishing
- Cavell, Stanley. 1999. *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin.
- Cavell, Stanley. 2003. *Un ton pour la philosophie*. Paris : Bayard.
- Cassavetes, John. 1961. « Derrière la caméra ». dans *Les Cahiers du cinéma*. Paris, n.199, mai.
- Ciment, Michel et Michael Henry. 1976. « Entretiens avec John Cassavetes » dans *Positif*. N.180, avril.
- Clouzot, Claire. 1976. « ... avec Gena Rowlands » dans *Écran*, (Juillet 1976, no 49) pp.14-15
- Culler, Jonathan. 2006. « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif » dans *Littérature*, 4, n.144. pp.81-100
- de Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Dewey, John. 2005. *L'art comme expérience*. Saint-Amand : Gallimard.
- Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. la présentation de soi*. Paris : Les éditions de minuit.
- Gros, Frédéric. 2001. « Situation du cours » Chap. dans *L'Herméneutique du sujet*. Paris : Seuil.
- Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : La cité.
- Hadot, Pierre. 2002. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel.

- Hadot, Pierre. 2006. *Introduction aux « Pensées » de Marc-Aurèle : La Citadelle intérieure*. Paris : Fayard.
- Hadot, Pierre. 2004. *Qu'est-ce que la philosophie antique?*. Paris : Folio.
- Jousse, Thierry. 1993. *John Cassavetes*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Krakauer, Siegfried. 2010. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion.
- Labarthe, André S. 1968. « Une manière de vivre : entretien avec John Cassavetes » dans *Les Cahiers du cinéma*. Paris, n.205, octobre.
- Lefebvre, Henri. 1981. *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. Paris : L'arche.
- Lorenzini, Daniele. 2010. « La vie comme réel de la philosophie » Chap. in *La voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*. Paris : Presses universitaires de France.
- Mariniello, Silvestra. 2020. « Exemplarité et résistance dans In a Better World de Susanne Bier ». À paraître.
- Morin, Edgar. 1984. « Dieux et déesses ». Chap. in *Les Stars*. Paris : Gallilée
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Les éditions de Minuit
- Nacache, Jacqueline. 2005. *L'acteur de cinéma*. Lassay-les-Château : Armand Colin.
- Panofsky, Erwin. 1973. « Style et matériau au cinéma » dans *Revue d'esthétique*. Paris, Klincksieck. n 2-4.
- Pearson, Roberta E. 1992. *Eloquent Gesture : The Transformation of Performance in the Griffith Biograph Films*. Berkely : University of California Press.
- Stanislavski, Constantin. 1975. *La formation de l'acteur*. Paris : Payot
- Strasberg, Lee. 1986. *Le travail à l'Actors Studio*. Paris : Gallimard