

Le cinéma et son double *Opening night*

Diane Godin

Number 88 (3), 1998

Théâtre et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16431ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Godin, D. (1998). Review of [Le cinéma et son double : *Opening night*]. *Jeu*, (88), 102–107.

Le cinéma et son double

Pour débiter, ce simple aveu : je ne suis pas à proprement parler une cinéphile. Entendons par là que mes connaissances cinématographiques sont passablement limitées et que, par ailleurs, les films qui suscitent mon enthousiasme ne sont pas légion. Ce que j'aime du théâtre – la représentation en temps réel, le risque que cela comporte, la conscience d'assister à un moment unique et éphémère, etc. – je ne le retrouve pas au cinéma. Pourtant, quelques cinéastes font depuis longtemps partie de mon petit panthéon personnel : Chaplin, Buñuel, Truffaut, Bergman, Kieslowski, pour ne nommer que ceux-là. Il y a quatre ou cinq ans, le Cinéma Parallèle organisait un événement qui fut pour moi l'occasion d'ajouter un nom à cette liste. Il s'agissait d'une sorte d'hommage-rétrospective consacré à l'un des réalisateurs les plus atypiques du cinéma américain : John Cassavetes. Je ne le connaissais pas, ou peu ; de nom, vaguement ; de visage aussi, pour l'avoir vu jouer dans quelques films (le mari de Rosemary dans *Rosemary's Baby*, par exemple). J'ignorais donc totalement que, parallèlement à sa carrière d'acteur (au cinéma et au théâtre), Cassavetes avait écrit et réalisé une huitaine de films en tant que cinéaste indépendant¹. Mon ignorance, à cet égard, rejoignait celle d'un certain nombre de non-cinéphiles (ou de moyens cinéphiles) qui, faute de lire les revues spécialisées ou les publications universitaires, avaient peu de chances de connaître une

Opening Night

FILM DE JOHN CASSAVETES.
ÉTATS-UNIS, 1978, 144 MIN.



1. *Shadows* (1958-1959), *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1971), *A Woman Under The Influence* (1975), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976-1978), *Opening Night* (1978) et *Love Streams* (1984). Cassavetes a par ailleurs réalisé trois autres films en coproduction avec les grands studios d'Hollywood, soit *Too Late Blues* (1961), *A Child Is Waiting* (1963) et *Gloria* (1980). Il est décédé en 1989.



Gena Rowlands dans
Opening Night.

Opening Night de John
Cassavetes.

œuvre cinématographique dont la diffusion est loin d'être titanesque.

C'est *Opening Night*, réalisé en 1978, qui inaugura mon intérêt pour Cassavetes². Le film se passe en grande partie au théâtre. On y suit le parcours tortueux de Myrthe Gordon (Gena Rowlands), une actrice approchant la cinquantaine, reconnue et adulée, qui doit jouer le principal rôle féminin dans une pièce intitulée *The Second Woman*. Le film s'ouvre d'ailleurs sur une représentation de la pièce, que la caméra capte frontalement, les spectateurs en amorce. C'est le début d'une sorte de composition cinématographique en contrepoint qui vise à

filmer le théâtre sous tous ses angles pour mieux en reproduire l'énergie vitale : Cassavetes multipliera en effet les points de vue en faisant littéralement circuler sa caméra sur la scène, dans la salle, dans les coulisses, le hall, les corridors, les loges, saisissant au passage l'épaule d'un spectateur, son rire, la fébrilité d'un acteur en coulisses, l'inquiétude du metteur en scène ou de l'auteure, le travail d'un technicien, etc. C'est que le théâtre, pour Cassavetes, ne se limite surtout pas à ce qui se passe sur la scène ; il est, en fait, une sorte de microcosme de la vie, un laboratoire où se concentrent les énergies, c'est-à-dire un lieu qui demeure en équilibre instable, livré à l'imprévu et à l'instant. Le cinéma, le théâtre, la vie, c'est la même chose pour Cassavetes, de là cette impression d'improvisation qui se dégage de tous ses films ; l'impression que rien n'est assuré, définitif ou écrit, que tout peut basculer à la suite d'un mot ou d'un geste.

Dans *Opening Night*, cette possibilité de dérapage est incarnée par Myrthe Gordon. À sa sortie du théâtre après une représentation, l'actrice est assaillie par une horde d'admirateurs parmi lesquels se trouve une jeune fille, complètement hystérique et en larmes, qui s'accroche à elle et la suit jusqu'à sa voiture. Myrthe est troublée par ce débordement d'affection et ne peut détacher son regard de la jeune admiratrice, qu'elle voit maintenant à travers la vitre de sa voiture. Il pleut à verse. Le véhicule démarre, fait quelques coins de rues puis s'arrête. Quelque chose s'est produit, juste derrière : à quelques pas du théâtre, la jeune Nancy Stein gît sur le pavé, sans vie, après avoir été renversée par une voiture. À partir de ce moment, les difficultés de Myrthe ne tardent pas à se manifester. Sa peur du vieillissement et de la solitude provoque une sorte de « brouillage » identitaire, un dédoublement qui l'empêche de distinguer clairement la frontière qui sépare la réalité et la scène. Non seulement

2. Ce film est inspiré de *All About Eve* du cinéaste américain Joseph Mankiewicz.

éprouve-t-elle les plus grandes difficultés à jouer le personnage de la pièce (confronté aux mêmes peurs), mais elle souffre également d'hallucinations au cours desquelles Nancy Stein lui apparaît, de plus en plus « réelle » et menaçante. Et c'est là, précisément, qu'intervient l'aspect fondamental du travail du cinéaste, sa préoccupation constante, c'est-à-dire le jeu de l'acteur. Pour Cassavetes, le personnage n'existe pas en soi, il se construit à partir du choc provoqué par sa rencontre avec l'acteur, avec tout le risque que cela comporte. La jeune fille qui meurt frappée par une voiture est, en ce sens, une sorte de métaphore illustrant cette collision ; la scène entière, en fait, tient lieu de « scène initiale » à partir de laquelle Myrthe devra à la fois construire son personnage et retrouver la distanciation nécessaire – jouer, donc, ce qui est le propre de l'acteur – pour que cesse toute confusion.

Mais construire le personnage implique nécessairement, chez Cassavetes, une rupture avec le texte, ou à tout le moins sa mise à distance. Dans *Opening Night*, il est à peu près impossible de se faire une idée précise de la pièce qui doit être jouée, d'une part parce que les dialogues nous sont donnés par fragments, au fil des répétitions ou des représentations, et d'autre part parce que le texte est continuellement changé ou interrompu par les interventions de Myrthe, au grand dam du producteur, de l'auteur et du metteur en scène, qui tentent en vain de le rétablir. C'est que le texte est toujours rétrospectif, il raconte ce qui a déjà eu lieu ; il ne peut donc constituer, à lui seul, un langage qui s'inscrirait au plus près de la vie ; il faut le refaire. Lors de la répétition d'une scène où Myrthe doit être giflée par son partenaire (Maurice Adams, joué par Cassavetes lui-même), l'actrice s'effondre avant même d'avoir été frappée et s'étend de tout son long sur la scène, comme si elle avait reçu un coup fatal. Or cet excès, cette théâtralité du corps révèle à la fois la peur de Myrthe et son désir (inconscient) d'intégrer au personnage de la pièce, sinon le personnage de Nancy Stein, à tout le moins l'intensité, voire la violence de son besoin affectif.

C'est essentiellement cette théâtralité, ces débordements dans l'expressivité, c'est-à-dire ces instants où la vie et le théâtre se confondent que le cinéma de Cassavetes ne cesse d'explorer. Dans une autre séquence du film, le metteur en scène (Ben Gazzara) essaie de calmer les angoisses de Myrthe qui, au téléphone, exige que son ancien amant lui dise qu'il l'aime. Il finit par céder à sa demande, malgré la présence de sa femme Dorothy (Zohra Lampert), qui tente de mettre fin à cette conversation en mimant, au ralenti, un coup de poing qu'elle reçoit au visage, puis l'affaissement de son corps. Elle exprime ainsi ce qu'elle ressent à ce moment précis et tente, en quelque sorte, une redistribution des rôles en se substituant ni plus ni moins à l'actrice, dont elle reproduit à la fois l'expérience douloureuse et l'hyper-expressivité du corps. Il s'agit là, en fait, d'une seconde version – version intimiste cette fois – de la scène dont j'ai parlé précédemment. Tout au long de ce film, Cassavetes ne cesse de souligner ce débordement du théâtre dans la vie, ces « autres scènes ». L'appartement de Myrthe, par exemple, ressemble étrangement à un vaste plateau de théâtre à peu près vide ; or c'est bel et bien sur cette scène, dans ce laboratoire de l'intime, que la comédienne devra d'abord expérimenter son personnage avant de le construire et de le jouer ; ce qu'elle finira par faire, mais au prix d'énormes efforts et en contournant le texte au profit d'un dialogue improvisé où la vie privée et le théâtre pourront enfin fonctionner sur la même scène.

Ceux qui ont vu *Opening Night* n'oublieront sans doute jamais la fin du film, exceptionnelle à bien des égards, notamment parce que ces dernières scènes confirment, si ce n'était déjà fait, l'immense talent de Gena Rowlands. C'est le grand soir, la grande première dans un théâtre de New York. Tout est fin prêt, sauf Myrthe, on s'en doute, qui arrive en retard, et dans un état d'ivresse si avancé qu'il frôle le coma. Elle se traîne lamentablement sur le sol et n'est capable d'articuler que cette seule phrase : « I'm not alone » ; petite phrase qui exprime à la fois son angoisse face à la solitude, sa confusion identitaire, et cette réalité incontournable qui est celle d'une troupe de théâtre dont l'objectif ultime – la représentation – est tributaire d'une mise en commun de toutes les énergies en présence³. Cette séquence est véritablement le point culminant du film ; c'est le moment, en effet, où le désordre atteint un degré tel qu'il



« Penser avec son corps. »
Opening Night de John
 Cassavetes.

remet en cause l'idée même de représentation. Jusqu'à la toute fin le suspense est d'ailleurs maintenu quant à la capacité, pour Myrthe, de monter sur les planches. Le metteur en scène qui, jusque-là, s'était montré tendre et compréhensif, refuse catégoriquement qu'on lui porte secours et exige qu'elle trouve en elle seule la force de se relever. Ce n'est qu'à la suite de ce premier et douloureux effort que Myrthe pourra enfin compter sur le soutien des autres membres de la troupe. Tenant à peine sur ses jambes, elle longe les murs du décor, en coulisses, et doit la réussite – toute relative – de son entrée en scène au bras énergique de son partenaire, qui la saisit par la taille et ne la lâche que lorsqu'elle est en mesure de s'accrocher à autre chose. Le décor de la pièce, à ce moment, représente une chambre à coucher avec, côté jardin, une salle de bains attenante dont l'intérieur échappe aux regards de la majorité des spectateurs.

3. Dans un tel état de délabrement, Myrthe aurait très bien pu, en effet, ne jamais se présenter au théâtre. Si elle s'y rend, c'est parce qu'elle est consciente, justement, de ne pas être seule dans cette aventure.



Cassavetes maquille
Mr. Sophistication pour le
tournage de *The Killing*
of a Chinese Bookie.

C'est donc le seul endroit où Myrthe peut se réfugier lorsqu'elle est sur scène. Au fond de cette salle de bains, Cassavetes installe une caméra qui capte ces instants de pauses nécessaires à la comédienne tout en ne perdant jamais de vue ce qui, à l'arrière-plan, se passe à la fois sur la scène et dans une partie de la salle ; image éloquentes qui démontre, une fois de plus, que le théâtre est toujours soumis au risque de l'imprévu et que le spectacle se nourrit tout aussi bien de la souffrance et de l'autodestruction que des forces vives qui s'y déploient. Le spectacle aura d'ailleurs bel et bien lieu, sans le support du texte toutefois, que Myrthe et Maurice, à la fin de la pièce, s'amuseront à confondre avec leur vie réelle.

Avec *Opening Night*, nous sommes donc en présence d'une sorte de dialectique destruction-construction où la littéralité du texte importe peu en regard d'un processus de création essentiellement fondé sur la contingence, la sensation et l'émotion. C'était d'ailleurs la méthode de travail du cinéaste, qui filmaient souvent avec plusieurs caméras, intégrant parfois à son film ce qui se passait en répétition et utilisant le plus de métrage possible sur une scène ou un personnage, afin d'avoir la possibilité de changer l'histoire une fois arrivé à l'étape du montage⁴. Cassavetes avouait d'ailleurs ne pas savoir exactement ce qu'il cherchait, s'attaquant à une histoire ou à une situation précisément parce qu'il ne comprenait pas bien ce qu'elle signifiait et que c'est dans cette ouverture à l'inconnu que réside le véritable intérêt de toute création. Il travaillait toujours à partir d'un scénario⁵, mais celui-ci pouvait changer à tout moment,

4. Pour en savoir davantage sur les films de Cassavetes et sur sa méthode de travail, on peut lire les ouvrages suivants : Ray Carney, *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism and the Movies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 322 p. ; et Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Auteurs », 1989, 159 p.

5. Précisons qu'un certain nombre de scénarios écrits par Cassavetes, notamment ceux de *Faces* et de *A Woman Under The Influence*, étaient au départ des textes destinés à la scène, que l'auteur a ensuite adaptés pour le cinéma. Cassavetes a par ailleurs fait plusieurs mises en scène au théâtre, dont celle de *Love Streams* (1981), une pièce écrite par Ted Allan et portée à l'écran par le cinéaste quelques années plus tard.

livré au hasard du mouvement, de l'énergie en présence, de la différence. En ce sens, ses films sont davantage à rapprocher du *work in progress* que de l'improvisation. Il lui arrivait, par exemple, de « défaire » une scène en pleine action en fonçant littéralement dedans, comme dans un jeu de quilles, et en se mettant à courir parmi les acteurs. Pour Cassavetes, en fait, c'était là une façon de penser avec son corps, « thinking in space, time, and the body⁶ ». Il n'est donc pas étonnant de voir la plupart de ses personnages agir de la même façon, à commencer par Myrthe Gordon, qui exprime ses difficultés et les épreuves qu'elle subit essentiellement par le langage du corps.

Quelle est la part du théâtre dans le cinéma de Cassavetes ? Outre *Opening Night*, le seul film faisant directement référence à l'espace de la scène est *The Killing of a Chinese Bookie*, dont l'action se déroule dans une boîte de *strip-tease* qui se fait appeler le Crazy Horse. En plus des effeuilleuses, on y fait la connaissance de Mr. Sophistication, un personnage haut en couleur qui affirme son goût pour le déguisement et le maquillage. Mais, plus largement, l'intérêt des films de Cassavetes réside dans le fait qu'ils explorent le théâtre du quotidien et de l'intime en imposant le corps comme seul maître-lieu de toute représentation. Pour Cassavetes, le cinéma (le théâtre) n'était ni plus ni moins qu'une façon de vivre, une façon de capter l'instant pour mieux s'inscrire dans une relation immédiate avec la sensation, le geste, la vie. C'est pourquoi la frontière entre la réalité et la fiction semble souvent si ténue dans ses films⁷. On n'a qu'à penser, par exemple, à cette séquence de *Opening Night*, où Cassavetes et Rowlands (mari et femme dans la vie) jouent Maurice et Myrthe (ex-amants dans le film) en train d'improviser à la fois sur le « thème » du vieillissement et sur l'inévitable effritement du couple alors que, tout en cherchant une solution à ce genre de problèmes⁸, ils s'amusent à « penser avec leur corps » en adoptant différentes postures typiques de la manière Cassavetes. Le cinéma, le théâtre et la vie privée s'interpénètrent ainsi continuellement dans l'univers du cinéaste, pour qui la problématique du couple et de la famille représentait, par ailleurs, un champ d'exploration privilégié. De fait, il tournait très souvent dans sa propre maison, entouré de fidèles collaborateurs, dont le caméraman et producteur Al Ruban, Gena Rowlands, Peter Falk, Ben Gazzara et Seymour Cassel, qui constituaient, avec d'autres, une sorte de troupe, un clan dont Cassavetes ne ratait jamais l'occasion, du reste, de nous rappeler l'existence. À preuve, la toute dernière séquence de *Opening Night*, où l'on voit Peter Falk se joindre à la petite fête organisée par la troupe du théâtre, après la représentation, alors qu'il ne faisait pas partie de la distribution du film, du moins jusque-là... Au fait, quelle actrice embrasse-t-il ainsi pour la féliciter ? Que célèbre-t-on au juste, le succès de la pièce ou la fin du film ? ¶

6. *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism and the Movies*, op. cit., p. 277.

7. Ceux qui ont vu *A Woman Under The Influence*, par exemple, se souviendront peut-être de la présence étonnante de ce micro que l'on peut aisément repérer, à un certain moment, au-dessus de la table où sont réunis quelques convives. Or cette présence n'est pas, comme on pourrait le croire, le fait d'une maladresse qui n'aurait pas été corrigée lors du montage, mais bien plutôt une façon pour le cinéaste d'inscrire la réalité même du cinéma dans son film.

8. La solution est d'ailleurs fort simple : « Be happy », affirme Maurice. Et de fait, la plupart des films de Cassavetes ont au moins ceci en commun avec le cinéma américain dans son ensemble : le *happy end* !