

Flots de vie, flots de cinéma

André Roy

Numéro 43, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22912ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (1989). Flots de vie, flots de cinéma. *24 images*, (43), 17–19.

JOHN CASSAVETES

(1929–1989)



John Cassavetes (à droite) dirige le tournage de *Love Streams*. Son ami Al Ruban est à la caméra, celui-ci a été opérateur et producteur pour la plupart de ses films.

FLOTS DE VIE, FLOTS DE CINÉMA

par André Roy



John Cassavetes comédien en compagnie de Gena Rowlands dans *Love Streams*

À la fin de *Love Streams* (1984), on voit John Cassavetes affalé dans un fauteuil derrière une vitre embuée par la pluie, image d'un homme fatigué, rongé par l'alcool, qui semble nous dire que tout est fini, terminé, en une sorte d'adieu silencieux après avoir mené à tombeau ouvert sa vie, après y avoir été entraîné dans ses flux multiples et incontrôlables. *Love Streams* apparaît vraiment alors comme le dernier film de Cassavetes, un film-bilan condensant toutes les autres œuvres, une visite aussi vertigineuse qu'hypersensible de tous les thèmes brassés dans ses douze productions.

Il faut revoir son premier film, *Shadows*, produit en 1959, pour remarquer que, 25 ans plus tard, John Cassavetes est resté fidèle à ses obsessions, à ses amours, à ses folies, à sa

manière anti-hollywoodienne de mettre en scène et de raconter une histoire, à sa façon singulière d'éjecter de l'Amérique un autre morceau de réel, une autre tranche de vie de l'Américain moyen (ouvrier, dentiste, architecte, écrivain, prostitué, maîtresse de maison, etc.), de saisir le flux ininterrompu de la vie, une vie intense, physique, sensuelle, libre. Libre, oui, c'est le mot qui vient immédiatement à l'esprit quand on cite le nom de ce cinéaste inquiet et ironique, rebelle et affectueux, qui a su construire envers et contre tous (le «tous» ici c'est Hollywood-Babylone) une œuvre puissamment originale, passionnée et passionnante. Son cinéma en est un de l'émotion et de l'urgence qui a donné de l'Amérique une image à la fois brisée et brutale; une image qui, longtemps après la projection d'un de ses films, reste imprimée dans la mémoire.

L'ÉVÉNEMENT DE LA PAROLE

Chaque film de John Cassavetes est comme une incessante lutte d'amour et de haine contre l'Amérique, contre ce continent montré comme familier et fou, comique et terrifiant. Un continent où les gens n'arrêtent pas de parler. Le cinéma de Cassavetes en est un de langage, ce qui explique pourquoi on le rattaché si souvent à la tradition européenne. La vie n'est supportée que par le pouvoir de la parole, une parole qui n'est, en fait, qu'une communication brouillée, friturée, un permanent court-circuitage qui provoque malentendus et dérapages. Le trop-plein de paroles et sa diversité sont l'écho d'un immense vide intérieur; ils sont le signe vertigineux d'un malaise irréparable, d'un flot existentiel immaîtrisable, d'une permanente interrogation.

Ça crie, ça hurle, ça pleure, ça chante, ça balbutie, ça hésite, ça se répète, ça se bouscule, ça se chevauche. Le sens, ambivalent et contradictoire, surgit de ce fleuve de la parole sur lequel s'appuie le film pour avancer (en zigzaguant). Le verbe établit la durée et l'espace de chaque scène, lui donne son inspiration et sa respiration; véritable moteur filmique, elle nous offre cette sensation d'immédiateté, de proximité avec les personnages, qui acquièrent, dès qu'ils prononcent quelques mots, une crédibilité, sans pourtant hypothéquer la scène de naturalisme ou de vraisemblance. L'événement est le produit même de la parole qui, en retour, le transperce et l'irradie. Cette parole apparente le film à un psychodrame, à une véritable séance de psychanalyse, d'une psychanalyse interminable, à jamais inachevée. Tous les films de Cassavetes ne sont-ils pas placés sous le signe de l'inachèvement, caractéristique dévolue à la modernité? Inachèvement constitutif pourtant du film pour lequel préexistent un avant et un après l'image et qui en font une œuvre de continuité, ouverte, sans clôture, une «tranche» justement prélevée sur la vie.

Ainsi, dès que l'histoire débute, nous ne savons rien des protagonistes, rien n'est présenté ni expliqué comme le cinéma conventionnel le fait habituellement, rien n'est situé (les décors ne sont pas décrits). Chacun, homme ou femme, se dévoile au fur et à mesure que la fiction avance, mais cette dernière n'avance pas en ligne droite, elle est titubante, disloquée, adhérent au moindre mot, au moindre regard, au moindre geste. Elle est un encéphalogramme qui enregistre les hauts et les bas, les désirs et les affects, qui mesure les différences d'intensité amoureuse, qui suit la trace d'un tremblement de terre que sont les crises, qui détecte les explosions lointaines et souterraines qui ont généré cette incroyable course pour l'existence que mène chaque personnage. C'est ainsi — aussi contradictoire que puisse paraître cette affirmation — que le cinéma de Cassavetes s'affirme comme un cinéma de l'âme.



John Cassavetes comédien dans une séquence inoubliable de *Love Streams* alors qu'il rencontre son fils pour la première fois.

LE MOUVEMENT DE L'AMOUR

Rien n'est moins réaliste qu'un film de Cassavetes: tout tient dans l'échange, dans la dialectique du corps et de l'âme, dans une bataille constante pour que l'être apparaisse sous le paraître. Les personnages ne se satisfont jamais des apparences, de ce théâtre que constitue la vie; ainsi Myrtle Gordon dans *Opening Night*, ne pouvant supporter l'étouffement de ses émotions et de ses sentiments, mêle de plus en plus sa vie à la pièce de théâtre, dans un mouvement suicidaire de recherche de vérité (la pièce est un échec total). Ils ne veulent plus être sous influence et ils ont opté pour le rêve et l'avenir, grands malades d'un réel impossible à rencontrer comme la Mabel de si bien nommé *A Woman under the Influence* (l'œuvre la plus belle et la plus juste de John Cassavetes). Ils veulent tous se libérer d'une emprise, d'une possession, que ce soit celle particulièrement du mariage (*Faces*, *Husbands*, *A Woman under the Influence*), ou celle des parents et des enfants (*Minnie and Moskowitz*, *Love Streams*). Recherchant la vérité de l'amour, ils ne peuvent assumer cet amour qui les projette les uns contre les autres et les renvoie à une solitude insupportable, inévitable parce que fondamentale à l'existence, mais toujours refusée: ainsi est-on toujours ensemble, jamais deux sans un troisième, une collection de monades qui s'attirent et se repoussent, une famille qui, dans son état de désagrégation, agrège tous les membres, une tribu malgré tout inséparable. Un clan comme, sur le plan de la production, l'équipe de comédiens (Gena Rowlands, Ben Gazzara) et de techniciens (Sam Shaw, Al Ruban) s'est constituée de film en film en travaillant avec Cassavetes.

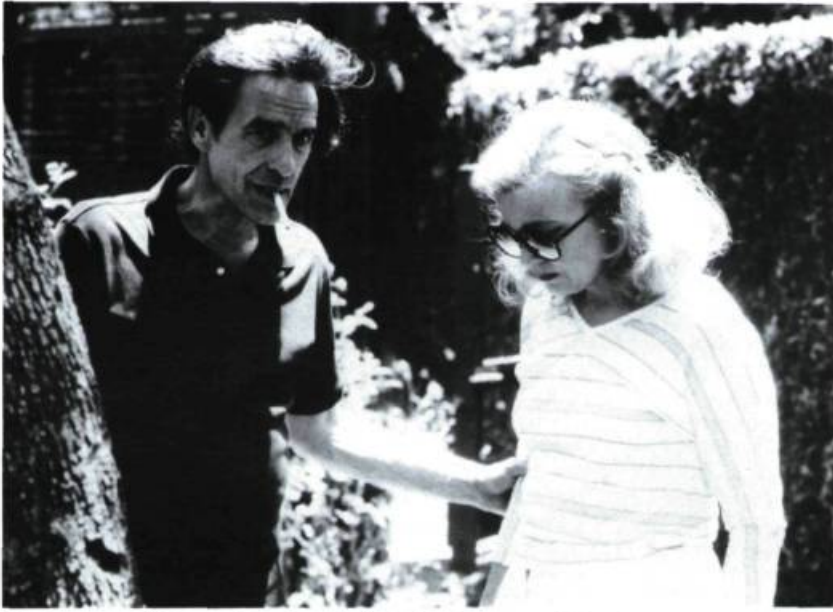
L'amour est donc un chemin semé d'embûches, d'obstacles, de barrières que se construisent les personnages. Un torrent, un flux ample qui charrie tout dans son débordement: l'hypocrisie (le vrai sujet de *Opening Night*),



Seymour Cassel et Gena Rowlands font partie du clan des complices du réalisateur, ici ils apparaissent dans *Love Streams* en compagnie de Risa Blewitt.

FILMOGRAPHIE

- 1959 [ré: 1957]: *Shadows*,
- 1961: *Too Late Blues* (*La Ballade des sans-espoir*)
- 1962: *A Child Is Waiting* (*Un enfant attend*)
- 1968: *Faces*
- 1970: *Husbands*
- 1971: *Minnie and Moskowitz* (*Ainsi va l'amour*)
- 1975: *A Woman under the Influence* (*Une femme sous influence*)
- 1976: *The Killing of a Chinese Bookie* (ex-*Le Bal des vauriens*, *Meurtre d'un bookmaker chinois*)
- 1978: *Opening Night*
- 1980: *Gloria*
- 1984: *Love Streams* (*Torrents d'amour*)
- 1986: *Big Trouble*



John Cassavetes réalisateur, dirige Gena Rowlands lors du tournage de *Love Streams*



John Adams (Phil Dawn) et Gloria Swenson (Gena Rowlands) dans *Gloria*

PHOTO: CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE

l'incompréhension (particulièrement dans *A Woman under the Influence*), la tricherie (*Faces*) l'interdit (*Love Streams*). L'amour, synonyme pourtant d'idéal, n'engendre que souffrances et destructions mutuelles; l'attraction est toujours suivie d'un rejet (le businessman Richard Forst avec sa femme Mari dans *Faces*), l'attachement devient une agression (Nick Longhetti pour sa femme Mabel dans *A Woman under the Influence*). C'est une tempête, une bourrasque dans laquelle on tombe, qui emporte à la dérive les corps.

LE THÉÂTRE DU CORPS

On ne dira jamais assez combien Cassavetes est un cinéaste des corps, du physique, rendant visibles la secousse du désir, la mêlée des affects. Corps effondrés, enlacés, ballottés, frénétiques, hystériques, tordus, détruits par l'alcool (Cassavetes n'est-il pas mort des suites d'une cirrhose du foie?). Corps jamais immobiles comme s'ils étaient piqués par une série d'électrochocs qui les soulevaient, les déplaçaient, les désarticulaient. Corps en chute libre dans le manque et la déraison. Corps suivis dans

leur moindre mouvement par une caméra (Cassavetes tournait souvent avec deux caméras) tout autant parkisonnienne qu'eux, collée à eux, les coinçant dans le plan, les verrouillant au décor, au «fond» de la scène, et qui accentue ce sentiment de claustrophobie et d'enfermement que ressentent les personnages eux-mêmes (d'où l'importance du gros plan, du visage). L'espace, chez Cassavetes, est raréfié, il y a peu d'appel d'air et de scènes extérieures (on ne verra rien de Londres dans *Husbands*). L'appartement, la discothèque ou les couloirs d'un théâtre deviennent immédiatement un huis clos qui permet d'entrer de plain-pied dans l'action, d'être projeté à l'intérieur du drame déjà commencé (voir le début de *Faces*). Importe avant toute chose le mouvement, ses déplacements les plus infimes, sa force intrinsèque, quitte à faire de faux raccords, quitte à ce que l'image soit floue; la caméra est au service de l'inattendu, de l'imprévu, en toute conformité avec la méthode de tournage basée sur l'improvisation, improvisation affirmée dès les débuts par un carton au générique du premier film de Cassavetes, *Shadows*.

Ce filmage, soumis aux aléas du tournage, à la liberté des acteurs, proche du jazz dans sa continuité, ne fait jamais des films de John Cassavetes un miroir de la réalité américaine, mais une image déformée et partielle qui évacue le réalisme; le film ne tombe pas dans la fable ni dans la parabole. Cassavetes produit le flot de la vie comme un peintre, en ajoutant une touche après l'autre (le générique de *Gloria* se déroule sur des peintures). Il ne s'agit pas chez lui de reproduction mais de production: expression d'imaginaire, mémoire des événements, élan du mouvement général du film. La fiction développe sa cohérence par une pure logique formelle qui gomme le psychologisme, tait les causes pour s'attacher aux effets, double le sens par l'importance de son rythme, invente par son tourbillon, ses synopes et ses errances un nouvel espace-temps. L'esthétique repose ici sur une absence d'embrigadement du flot des paroles et des gestes, l'épousant profondément tout en le défiant par les moyens du cinématographe.

John Cassavetes a ainsi toujours pris à bras le corps le risque et le danger dans une aventure cinématographique qui n'a jamais accepté les compromis, d'où son image de franc-tireur sur le terrain de la guerre financière et de l'humanité conventionnelle d'Hollywood. C'est que chez lui vie et cinéma étaient inséparables. Intarissables comme les flux d'amour qui les emportaient. Flux qui nous l'ont dérobé trop tôt, à l'âge de 59 ans. On ne peut s'empêcher de penser à lui comme à certains de ses prédécesseurs, Nicholas Ray, Orson Welles, à la race des maudits, des meurtris et des sacrifiés d'Hollywood qui se sont offerts tout entiers au cinéma — et qui en sont morts. ●



Gena Rowlands dans *Love Streams*