

MURIELLE JOUDET

GENA ROWLANDS

On aurait dû dormir



capricci



Bienvenue à Levittown	10
Espèces d'espaces	18
L'AMOUR COÛTE CHER (THE HIGH COST OF LOVING) José Ferrer, 1958	
Elle et lui, l'un sans l'autre	32
SHADOWS John Cassavetes, 1959	
SEULS SONT LES INDOMPTÉS (LONELY ARE THE BRAVE) David Miller, 1962	
L'HOMME DE BORNÉO (THE SPIRAL ROAD) Robert Mulligan, 1962	
« Je veux travailler et je veux apprendre »	52
TOO LATE BLUES John Cassavetes, 1961	
UN ENFANT ATTEND (A CHILD IS WAITING) John Cassavetes, 1963	
La peau	72
FACES John Cassavetes, 1968	
Maris, et femmes	102
HUSBANDS John Cassavetes, 1970	
À la poursuite du bonheur	116
MINNIE ET MOSKOWITZ (MINNIE AND MOSKOWITZ) John Cassavetes, 1971	
Les femmes contre les robots	140
LES FEMMES DE STEPFORD (THE STEPFORD WIVES) Bryan Forbes, 1975	
ROSEMARY'S BABY Roman Polanski, 1968	

Ses grands espaces	154
UNE FEMME SOUS INFLUENCE (A WOMAN UNDER THE INFLUENCE) John Cassavetes, 1974	
Une reine effondrée	186
OPENING NIGHT John Cassavetes, 1977	
Un enfant revient	228
GLORIA John Cassavetes, 1980	
Ricky Nelson, star du rock	252
THE ADVENTURES OF OZZIE AND HARRIET 1952-1966	
Retour à Levittown	260
LIGHT OF DAY Paul Schrader, 1987	
DÉCROCHE LES ÉTOILES (UNHOOK THE STARS) Nick Cassavetes, 1996	
A QUESTION OF LOVE Jerry Thorpe, 1978	
UN PRINTEMPS DE GLACE (AN EARLY FROST) John Erman, 1984	
LA COULEUR DE L'AMOUR (THE COLOR OF LOVE: JACEY'S STORY) Sheldon Larry, 2000	
DEBBY MILLER, UNE FILLE DU NEW JERSEY (HYSTERICAL BLINDNESS) Mira Nair, 2002	
L'odyssée de l'espace	280
TEMPÊTE (TEMPEST) Paul Mazursky, 1982	
LOVE STREAMS John Cassavetes, 1984	
La locataire	322
UNE AUTRE FEMME (ANOTHER WOMAN) Woody Allen, 1988	

Je crois que Nancy existe mais seulement dans mon esprit. Je suis une actrice et la pièce que nous jouons en ce moment parle de la diminution de mon pouvoir en tant que femme, qui va de pair avec la maturité. À un moment de notre vie, la jeunesse meurt et une seconde femme entre en scène. Je crois que Nancy est la "première femme" de ma vie. Les actrices créent des personnages, j'ai créé Nancy parce qu'il me semblait que dans certaines scènes, j'avais de la peine à me représenter ma propre vie. Je fais n'importe quoi : je bois, je reste éveillée toute la nuit. Je fais vraiment tout pour rendre mon personnage plus authentique. Je l'ai toujours fait.

Myrtle (Gena Rowlands) dans *Opening Night*

Que fait une femme qui vieillit ? Elle se regarde dans le miroir : Norma Desmond dans *Boulevard du crépuscule*, Margo Channing dans *Ève* – miroir qui montre sans mentir, constate cruellement. Il y en a d'autres, les miroirs magiques qui annoncent l'avenir ou font apparaître les rêves : la groupie d'Eve Harrington à la fin du film de Mankiewicz, se reflétant dans un miroir à trois faces qui la démultiplie, lui fait miroiter son rêve de conquérir le monde – qui est toujours affaire de reproductibilité d'un corps à l'infini.

La loge de Myrtle est sa salle des miroirs. Enfin, Rowlands a une loge – ce qui a toujours manqué sur les tournages de Cassavetes. Son premier vrai miroir qui annonce tous les autres, il ne faut pas le rater : après avoir signé un autographe à Nancy, elle s'engouffre dans la voiture qui l'emmène à son hôtel. Son admiratrice la suit, lui jette des baisers désespérés. La vitre qui les sépare agit comme une surface réfléchissante : Myrtle et Nancy sont une seule et même personne prise à deux âges différents. La voiture fonce dans la nuit et dissocie leurs corps pour de bon. Les corps s'arrachent l'un

à l'autre : la scène annonce la lutte qui attend Myrtle ; il faudra tuer la jeune fille en elle, rejouer cette séparation.

À chaque fois que Nancy apparaît après sa mort, il y a un miroir dans la pièce, il faut le trouver, parfois au fond du plan, mais toujours là, porte dérobée qui mène à une autre dimension mais dont la présence n'est jamais soulignée. Cassavetes n'avait aucun goût pour les scènes surnaturelles et les passages dans des réalités parallèles. Il avait conscience que son cinéma n'était pas programmé pour ce genre d'artifice : *Opening Night* ne sera pas un film fantastique et Nancy n'est pas un fantôme, « c'est une chose dont sa solitude [celle de Myrtle], son individualité ont besoin, et elle est comme une enfant parce que c'est dans la nature même de l'actrice ». La caméra opère à la manière d'une lente caresse qui gomme tous les effets d'apparition, les basculements. Nancy apparaît une première fois dans la loge : Myrtle se recueille, a même l'air de prier, après des répétitions éprouvantes. Cassavetes monte toute la scène en gros plan : le visage de Rowlands filmé sous divers angles au milieu desquels s'insère le gros plan d'un œil qu'on met un instant à reconnaître comme étant celui de Nancy. Pas de silhouette bondissante, pas d'effets sonores, mais des bribes de corps : des mains, des lèvres, des yeux qu'on pourrait attribuer à l'une ou l'autre, une intimité retrouvée, quasi aquatique, amniotique, entre ces deux corps qui un jour n'en formaient qu'un et que le montage tente de réassembler une dernière fois. Le contraire du surnaturel : la mise en scène vient figurer la réalité d'un corps, peau et cheveux qu'on touche des yeux, corps vibrant de nuit et de solitude, qui parle de ses errances, de ses hommes, de ses désirs – ses monologues, splendides, dessinent le portrait de cette fille de dix-sept ans qu'a été un jour Myrtle : « J'étais capable de tout, c'était si simple. Mes émotions étaient si proches de la surface. »

Les rencontres entre l'actrice et l'admiratrice retracent les grands moments d'une histoire d'amour : coup de foudre, corps entremêlés, complicité, confidences, première dispute (Nancy attend Myrtle chez elle, comme Guy attendait Minnie pour la battre), bagarres et annihilation de l'être aimé voué à passer de corps plus réel que les autres à spectre. Plus Myrtle maîtrise Nancy, plus le corps de la jeune fille s'efface, s'observe depuis un point de vue de témoin extérieur : l'actrice se détache affectivement, passe d'un regard ému à une appréhension distante de Nancy qui finit par disparaître. Bientôt la comédienne lutte dans le vide, affronte les murs sous le regard stupéfait de Sarah Goode qui ne voit pas le fantôme, « Ne t'inquiète pas Sarah, je me fais ça à moi-même ». Plus tard la voyante (Lady Rowlands) observe Myrtle qui tente de détruire une menace invisible en jetant des objets dans un coin de la pièce. La voyante, au fond, voit ce qu'il y a à voir : Rowlands et son hypersensibilité à l'espace qui, pour elle, n'est pas homogène mais chiffonné, traversé d'anfractuosités, de zones de turbulences, de lignes de crête et de trous noirs qu'elle seule perçoit.

Les face à face mènent aux corps à corps, telle une loi érotique toujours respectée par les personnages de Casavetes : s'attirer, c'est s'affronter. Il faut sans doute en venir à cette extrémité parce qu'une situation vient à « manquer » dans son cinéma : le cinéaste s'est toujours refusé à figurer des rapports sexuels alors que tous ses films l'y invitaient, c'est ce qu'il avait reproché à Polanski sur le tournage de *Rosemary's Baby*, d'avoir filmé le couple faire l'amour dans son nouvel appartement. Un refus éthique de filmer les grandes morts comme les petites qu'il a souvent commenté : « Je pense qu'il y a des choses qui doivent rester intimes, et de même que

je n'irais pas montrer quelqu'un en train de mourir – je veux dire l'agonie, l'ultime souffrance, intime, face à la mort –, je n'irais pas montrer cette joie intense et intime de l'acte sexuel.» À chaque cinéaste sa part d'infigurable, d'interdit : le monde de Cassavetes se structure et s'édifie précisément autour de cette absence, du trou noir de la jouissance et de la mort. Interdit qui oblige à des détours plus expressifs, à trouver une nouvelle grammaire qui s'érige autour de l'affrontement permanent, d'une érotique de la collision – littéralement, *il n'y a pas de rapport sexuel*. Myrtle et Nancy luttent comme Chet et Maria dans *Faces*, Gus et Mary dans *Husbands*, comme Minnie et Moskowitz, Mabel et Nick. Cela suffit à dire l'attraction d'un corps vers un autre, toujours terrible, désespérée, un acte de violence. La lutte vient signaler l'incomplétude d'un personnage, son manque à être. Alors l'impossible fusion des corps dans l'amour crée des étincelles, des étreintes enragées, des meurtres symboliques.

—

Tu ressembles à Lauren Bacall de profil.

Moskowitz à Minnie

Tu trouves que je commence à ressembler à Bogart?

Myrtle à Manny

On a souvent rapproché John Cassavetes et Gena Rowlands d'un autre « couple mythique » du cinéma, Humphrey Bogart et Lauren Bacall. À lui la nicotine, les verres de whisky, la nuit, les filles : *Husbands*, *Love*

Streams, mais aussi *Johnny Staccato*. Dandy solitaire et éprouvé qu'il s'est amusé à incarner comme une version possible de lui-même, un avatar fictionnel. À elle la blonde miroitante, splendeur de louve, la rémanence d'un glamour primitif. Une élégance dont elle ne s'est jamais départie, si ce n'est au moment d'incarner Mabel dans *Une femme sous influence* – unique film sans brushing. Comme Bogart-Bacall, la présence de l'un ne va pas sans l'autre, semble incomplète : pas de dandy sans blonde brillante – et inversement. Les deux couples sont des corps à deux têtes, et ils le savent : sur leurs photos de jeunesse, Rowlands et Cassavetes jouent au couple fatal conscient d'évoquer la survivance d'un autre – on ne peut pas être blonde et brun, fumer des cigarettes et faire du cinéma la nuit sans faire penser aux amants du *Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946).

C'est souvent avec d'autres cinéastes qu'ils daignent jouer au couple de cinéma : « Murder Case » dans la série *The Alfred Hitchcock Hour*, « Fly Baby, Fly » dans *Johnny Staccato*, *Tempête* de Paul Mazursky – le seul film en dehors des leurs à exploiter à fond leur intimité. Même quand Cassavetes n'est pas présent, Rowlands est souvent filmée comme un talisman, gardien de la mémoire du couple. En les réunissant, la fiction se charge forcément d'une part de document : rencontre, conversations, disputes, le public a toutes les raisons de croire qu'ils s'aiment à la vie comme à l'écran. Dans ses propres films, Cassavetes s'amuse à déjouer les rapports entre réel et fiction, entre lui et Gena, à dérouter les attentes voyeuristes du spectateur. Tout sauf la complaisance du couple qui se mire dans les films, exalte son narcissisme à deux – façon Elizabeth Taylor et Richard Burton. Les films sont justement là pour tenter de nouvelles combinaisons, parcourir les possibles : devenir amants (*Minnie et Moskowitz*, *Opening Night*), frère et sœur (*Love Streams*).

Et puis, surtout, apprendre à disparaître : John sans Gena (*Husbands*) et Gena sans John (*Un enfant attend*, *Faces*, *Une femme sous influence*, *Gloria*). Selon Ray Carney, *Opening Night* figure un genre d'uchronie intime, met en scène ce qui serait arrivé si Cassavetes et Rowlands ne s'étaient pas rencontrés. Lui serait resté ce dragueur nocturne, éternel célibataire empêtré dans le mode de vie d'un Johnny Staccato. Rowlands, elle, aurait accompli le programme qu'elle s'était fixé avant de rencontrer son mari : devenir une comédienne qui ne se laisse pas bouleverser par la vie de famille.

Minnie et Moskowitz laissait justement la trace de cette disparition, de cette place vide : l'amant quitte brutalement la blonde qui doit apprendre à jouer sans son brun fatal, tombe dans le réel, bricole un autre drôle de duo. Moskowitz remarquait l'évidente ressemblance de sa belle avec Lauren Bacall – le Bogart de *Casablanca* était, lui, resté sur l'écran de cinéma. Six ans après, *Opening Night* fonctionne tout entier par imprégnation, désir mimétique, assimilation de l'autre dans son propre corps. Bo Harwood, le compositeur de la musique du film, s'est souvenu que pendant le tournage « Cassavetes entrait dans le bureau "en Myrtle", testant des répliques du scénario, parlant comme elle, essayant ses gestes pour voir ce que ça donnait ». À son tour, le jeu de Rowlands poursuit sa phase de contamination, déjà amorcée avec *Une femme sous influence* : solitude peuplée qui incorpore des devenirs, des manières d'être qu'elle fait tourner en elle à tour de rôle. D'avoir tant admiré Bogart, elle finit par le retrouver dans son reflet : une manière de jouer avec les rides du front, de tordre les sourcils en accent circonflexe, la langue qui balaie la lèvre inférieure, le petit pli des cernes, les cigarettes allumées dans une suite de gestes amples, lents et chorégraphiés. Elle carbure, elle aussi, à ce qui la détruit : alcool, nicotine, nuit trop

courte. Son glamour épuisé a opéré la fusion Bogart-Bacall, vitalité blonde et masque de mort, comme un tableau lenticulaire : selon l'angle de vue, la figure Myrtle révèle une image différente.

C'est dans cette fusion des deux, dans ce masculin-féminin, qu'elle trouve son vrai visage, celui qui vient quand on pense à Gena Rowlands. Tout ce temps, il lui a fallu jouer en attendant ce visage, attendre que le temps lui passe dessus : les rides viennent chiffonner la fri-mousse, élargir le champ des mimiques, la belle blonde apprend à cohabiter avec un vieux détective. Alors, les îlots d'intimité entre Bacall et Bogart, souvent liés au rituel de la cigarette (l'ouverture du *Grand Sommeil* où leurs ombres chinoises fument ensemble), elle n'a plus qu'à les rejouer seule. De la quête d'une allumette au soulagement de la première bouffée, la cérémonie de la cigarette est aussi pour Myrtle une halte dans la fiction, un moment suspendu. L'actrice passe son temps à chercher du feu, excédée quand cet accessoire décisif à sa survie reste introuvable : le langoureux "Anybody got a match?" de Lauren Bacall dans *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1944) devient "Can I have a match?" hurlé sur la scène d'*Opening Night*. Scène vide, l'interlocuteur a disparu : alors, on trouve du feu toute seule car on est à soi seule un couple de cinéma.

Dans *Ceci et Cela*, son autobiographie publiée en 1982, Bette Davis a commenté son usage dramatique de la cigarette dans les films : « Je découvris plus tard qu'une cigarette est un merveilleux accessoire quand on joue – pour souligner une réplique ou pour manifester sa colère, par exemple. On peut faire passer tout un tas d'émotions en écrasant un mégot. » L'actrice fume pour faire tout reculer autour d'elle, la fumée de cigarette dessine et affirme les limites de son espace vital et inviolable. Un

de ses films va plus loin encore : *La Voleuse* (*A Stolen Life*, Curtis Bernhardt, 1946) où Bette Davis se dédouble et joue deux sœurs jumelles⁵³. Dans une scène, les deux femmes sont alitées, filmées à travers un voile de tulle : l'une des deux allume une cigarette à l'autre. Elles fument ensemble, en silence. La scène illustre idéalement un rêve de solitude impériale et nicotinée qui a toujours tenté l'actrice : Bette Davis fume avec Bette Davis. Elle plane dans cette sorte de conjugalité avec soi-même que s'inventent certains grands acteurs. Chez Bogart (qui, par amour, laisse Bacall entrer dans son nuage) et Davis, la cigarette et l'alcool deviennent, dès lors, les accessoires privilégiés de ces moments de solitude ritualisée. À bien y regarder, fumer et boire impliquent une fragmentation, une organisation pyramidale du corps : les mains s'agitent (trouver du feu, sortir la cigarette, dévisser la bouteille...) et se mettent au service du visage, fatigué, de la bouche qui attend sa drogue. Pas à pas, Gena Rowlands a lentement suivi la trajectoire de ces grands acteurs du stade oral : les films sont devenus d'impre- nables coins fumeur.

—

Pourtant, Bogart buvait. "Je crois que le monde a trois verres de retard, il est grand temps qu'il rattrape son retard", aimait-il à dire.

**Peter Bogdanovich, «Bogie in Excelsis»
(Esquire, septembre 1964)**

⁵³ Chose inédite pour une actrice, elle rejouera des jumelles dans *La mort frappe trois fois* de Paul Henreid (*Dead Ringer*, 1964).