La Nuit transfigurée

Sur Opening Night de John Cassavetes

Pascal Couté

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/357>
DOI : 10.4000/doublejeu.357
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014
Pagination : 77-83
ISBN : 978-2-84133-511-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Pascal Couté, « La Nuit transfigurée », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/357> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.357>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LA NUIT TRANSFIGURÉE

SUR *Opening Night* DE JOHN CASSAVETES

Opening Night narre la tournée de rodage (« *reviews* » en anglais) d'une pièce de théâtre avant la première (« *opening night* » en anglais) à New York. On assiste à la vie de la troupe centrée en particulier sur Myrtle Gordon (Gena Rowlands), l'actrice principale de la pièce, Maurice Aarons (John Cassavetes), le second rôle, Manny Victor (Ben Gazzara), le metteur en scène, David Samuels (Paul Stewart), le producteur, et Sarah Goode (Joan Blondell), l'auteure. Le film comporte une double mise en abyme. Tout d'abord, le théâtre dans le film, puisque Cassavetes montre, par fragments, des représentations de la pièce jusqu'à la première, ainsi que quelques répétitions. Ensuite, la pièce s'intitule *The Second Woman* et traite de la difficulté d'une femme à accepter la perte de la jeunesse, le passage à l'âge mûr, le vieillissement. Or, c'est exactement le problème qui se pose à Myrtle, l'actrice centrale. Le rôle (la femme dans la pièce s'appelle Virginia), comme dans un miroir, c'est la vie même de Myrtle. Toutefois, Cassavetes ne s'intéresse guère à ces jeux relativement formels, et préfère construire son film autour de deux questions. Premièrement, comment représenter le théâtre, en tant que tel, au cinéma ? Deuxièmement, *quid* de la porosité du théâtre et de la vie ?

À la première question, Cassavetes apporte plusieurs réponses qui débouchent sur un mixte. La scène pré-générique fait apparaître brièvement Myrtle dans les coulisses, puis sur scène. Cassavetes choisit alors de filmer la pièce comme pièce de théâtre, en évitant une mise en scène trop cinématographique. Le rideau se lève, champ / contrechamp sur le public, puis sur la scène. Plan fixe, caméra située à l'arrière de la salle, public de dos, plan large et la scène de théâtre, avec Myrtle et Maurice, située tout au fond du champ. Il s'agit ici d'un mode de filmage qu'on pourrait nommer « théâtralisé », car la mise en scène du film vise entièrement à faire apparaître la pièce comme une pièce, le théâtre comme du théâtre. D'une part, quoique situés au fond de la composition dans le cadre, les acteurs apparaissent dans leur *présence*, c'est-à-dire comme des acteurs

sur une scène, la présence physique des acteurs spécifiant le théâtre, à la différence du cinéma. D'autre part, les acteurs se caractérisent ici également par leur *absence*, puisque la pièce de théâtre est inscrite dans un film : c'est une évidence, voire une banalité, que de souligner l'absence physique des acteurs au cinéma. Myrtle et Maurice donnent chair aux personnages de *The Second Woman*, mais Gena Rowlands et John Cassavetes, acteurs du film *Opening Night*, ne sont rien de plus que des lumières et des couleurs, fantomatiques et intangibles. Le théâtre dans le film se présente comme une modalité spécifique de la présence / absence des acteurs : présents comme acteurs de la pièce / absents comme acteurs du film.

Juste après le générique, tout change. Cassavetes abandonne la mise en scène « théâtralisée » de la pièce, pour la filmer de manière strictement cinématographique : caméra au plus proche des acteurs, plans rapprochés, voire gros plans, absence d'un public visible (on n'entend que les applaudissements), nombreux plans dans les coulisses lors des sorties de scène. *A priori*, le filmage « cinématographique » devrait caractériser les acteurs par leur absence, puisque ce sont là des acteurs de cinéma. Pourtant, il n'en est rien. Tout au contraire, le filmage cinématographique adopté ici donne, paradoxalement, plus de présence aux acteurs que dans le filmage théâtralisé de la scène pré-générique. Pourquoi ? À cause de la corporéité des acteurs, délaissée dans la mise en scène « à distance » de la première séquence du film, et remise au premier plan dans la séquence post-générique. Que Cassavetes soit un metteur en scène des corps, avec leur masse, leur abandon, leur épuisement, est quelque chose qu'a nettement explicité Vincent Amiel dans *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*¹.

Ces deux modes de filmage, relativement bien distingués, dans les scènes encadrant le générique, finissent par prendre la forme d'un mixte dans la suite du film. Ainsi, lors de la troisième occurrence d'une scène de la pièce, la mise en scène est d'abord très cinématographique : vision des acteurs en coulisses, public à peine visible et tout au fond du champ, multiplication des plans rapprochés, scène (de cinéma) très découpée. Cependant, à la faveur d'un passage de Myrtle dans sa loge, Cassavetes revient à un filmage théâtralisé de la pièce, analogue à celui de la séquence pré-générique, pour conclure *in fine* sur des plans serrés sur les acteurs (on est au cinéma), et des contrechamps sur le public (on est au théâtre). La quatrième occurrence de scène de la pièce mêle là aussi une dimension très théâtrale, à une approche parfaitement cinématographique (avec en particulier de nombreux gros plans). Tout se passe comme si les deux

1. Vincent Amiel, *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 1998, chap. « Cassavetes et le décadre du geste », p. 67-96.

séquences encadrant le générique programmaient le devenir du film. Mise en scène théâtralisée, puis cinématographique, pour aboutir ensuite à un mixte mêlant ces deux modalités de filmage. Il n'y a là ni hésitation, ni confusion de la part de Cassavetes, mais la volonté de créer un entrelacs du théâtre et du cinéma, par une mise en scène hétérogène qui capte la profondeur des deux arts. D'une certaine manière, l'irruption du filmage cinématographique tend à déconstruire la forme théâtrale de la pièce, mais c'est pour mieux la faire ressurgir comme théâtre, à travers le filmage théâtralisé.

Du point de vue diégétique, et nous retrouvons ici la deuxième question, le thème central du film est la porosité du théâtre et de la vie. La pièce narre la difficulté à vieillir, à devenir une « deuxième femme » (rappelons que la pièce s'intitule *The Second Woman*), mûre et ayant sa jeunesse derrière elle. Devenir une « deuxième femme », comme femme et comme actrice, est justement le lancinant problème de Myrtle Gordon. Celle-ci vit sa propre vie sur la scène, et reste prise dans la pièce quand elle n'est plus au théâtre. Pour autant, cela ne signifie nullement que Miss Gordon joue dans la vie comme si elle était sur scène, poursuivant son rôle en dehors des planches. C'est bien plutôt le contraire qui s'opère. Myrtle est, dans la vie, cette « deuxième femme » qu'elle ne parvient pas à assumer, et poursuit sa vie au théâtre. Ce n'est pas le théâtre qui s'insinue dans la vie, c'est cette dernière qui habite la scène. Comment jouer une pièce – avec ce que cela comporte de factice : jouer un rôle – quand celle-ci ne parle, en définitive, que de soi-même ? Cette difficulté est bien posée dans une scène du film où, à la fin de la représentation, Myrtle change le texte, et s'adressant au public, lui déclare qu'il ne faut pas oublier « que ce n'est qu'une pièce de théâtre ». Cela ne signifie pas que la pièce n'a rien à voir avec la réalité. À l'inverse, Myrtle souligne que, derrière son artifice, la pièce révèle le vécu dans toute son acuité. S'ensuit une discussion houleuse entre l'actrice et l'auteure de la pièce. Celle-ci explique qu'il suffit de jouer le rôle écrit pour que le personnage (Virginia) apparaisse. Or justement, Myrtle ne peut jouer un rôle, ne peut jouer Virginia. Celle-ci, si proche de l'actrice, ne peut qu'être vécue. Qu'on ne s'y trompe pas : ce n'est pas, comme le croit l'auteure, Myrtle qui doit devenir Virginia, tout au contraire c'est Virginia qui doit disparaître au profit de Myrtle. Le rôle n'envahit pas cette dernière, à l'inverse, il s'abolit pour la laisser se dévoiler.

Myrtle, pour parvenir à jouer la pièce, s'invente une « amie imaginaire » à la manière des enfants, comme elle le dit explicitement. Sauf que cette amie n'a, au départ, rien d'imaginaire. C'est une jeune fille, nommée Nancy (Laura Johnson) et âgée de 17 ans, qui se fait renverser par une voiture et meurt, alors qu'elle demandait en pleine rue un autographe à l'actrice. Or, à la fin du générique, soit juste avant la scène qui s'achève par la mort de Nancy, on entend la voix *off* de Myrtle qui dit : « À 17 ans, je pouvais tout faire. C'était

si facile... Mes émotions affleuraient à la surface... J'ai de plus en plus de mal à communiquer». Cassavetes est ici on ne peut plus explicite. Nancy est le double de Myrtle, elle-même jeune, la « première femme » qu'il lui faut dépasser pour accepter sa réalité de femme mûre, de « deuxième femme ». La mort de Nancy, c'est la mort de la jeunesse de Myrtle qui ne cesse pourtant de la hanter. Nancy apparaît deux fois à l'actrice. Tout d'abord alors que celle-ci est dans sa loge, elle se regarde dans un miroir qui lui montre son image de femme vieillissante. S'ensuit une série de gros plans : sur les yeux d'une jeune fille, le visage et un sourire de Myrtle, ses mains s'élevant telle une prière, le visage de la jeune fille (qui se révèle être Nancy). On frappe à la porte et Nancy disparaît. En gros plan, Myrtle se regarde dans un petit miroir fêlé, et non, comme précédemment, dans le large miroir de la loge. Le petit miroir n'est pas celui de la grande actrice, mais celui d'une femme, et la fêlure symbolise la perte de sa jeunesse : Myrtle est renvoyée à elle-même, à sa réalité de femme mûre, à sa jeunesse enfuie. Comme l'écrit Francis Scott Fitzgerald dans *La fêlure* (*The Crack-Up*, 1936) : « Il existe des coups [...] qui viennent du dedans – qu'on ne sent que lorsqu'il est trop tard pour y faire quoi que ce soit, et qu'on s'aperçoit définitivement que dans une certaine mesure on ne sera plus jamais le même »².

Du point de vue de la mise en scène, l'apparition de Nancy n'est signalée par aucun effet visuel soulignant sa dimension fantomatique. Fantasma de Myrtle – elle seule voit Nancy –, elle n'est jamais montrée comme tel. Nancy se révèle à l'actrice à travers des gros plans qui font écho à ceux sur cette dernière. Par là, Cassavetes construit un ensemble de traits de visagité qui unit la jeune fille et la femme mûre. Bien plus, il se situe entièrement dans l'ordre de ce que Gilles Deleuze, dans *L'Image-mouvement*, décrit comme l'image-affection³. Qu'est-ce qui caractérise celle-ci ? L'image-affection surgit lorsque des mouvements extérieurs reçus et absorbés par le corps ne se transforment pas en action. Les mouvements sont donc intériorisés et deviennent des états vécus strictement qualitatifs : de purs affects dont le mouvement spécifique est un mouvement d'expression. Au cinéma, selon Deleuze, l'image-affection s'identifie au gros plan, et celui-ci au visage. Le visage est une plaque nerveuse porteuse d'organes, dotée d'une certaine immobilité, mais qui exprime au dehors, sous la forme de micro-mouvements, le mouvement qui a été absorbé, c'est-à-dire le pur affect. Et

2. Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*, pour la traduction française : Paris, Gallimard (Folio), 1963, p. 475.

3. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit (Critique), 1983. Sur l'image-affection et sa place au cinéma, voir le chap. IV, « L'Image-mouvement et ses trois variétés », et en particulier les p. 96 et 97, et les chap. VI, « L'Image-affection : visage et gros plan », et VII, « L'Image-affection : qualités, puissances, espaces quelconques ».

s'il existe un privilège du gros plan, c'est parce qu'il capte les micro-traits de visagéité exprimant l'affect.

Toute la scène de la première apparition de Nancy est sous l'emprise de l'affect, si bien qu'elle ne peut être filmée qu'à travers des gros plans captant les micro-mouvements expressifs des deux femmes. Toutefois, au-delà de l'effet d'écho, Nancy est l'expression affective de Myrtle. Non que cette dernière soit dépourvue d'affects, comme en témoignent les gros plans sur son visage. Mais l'état vécu qui l'habite s'incarne dans Nancy. Et on ne peut pas dire que les affects de l'actrice s'extériorisent sous la forme de la jeune fille, puisque le propre de l'état affectif est d'être intérieur au corps et de ne s'exprimer que par les traits de visagéité. Les yeux et le visage de Nancy (toujours filmés en gros plans) seraient davantage la réflexion de l'intériorité qualitative de Myrtle. En fait, on ne sort jamais de celle-ci, puisque la jeune fille n'est rien d'autre qu'un fantôme. Toutefois, celui-ci est le dédoublement de l'affect de Myrtle. Tout se passe comme si ce dernier se scindait sous la forme de deux visages. Dès lors, si Nancy est l'état affectif réfléchi de Myrtle, les deux personnages forment une unité. Certes, cette scène, quoique relevant de l'intériorité de l'actrice, révèle tout d'abord une scission intérieure, celle de l'affect et de sa réflexion. Néanmoins, cette scission est tout autant une unité, dans la mesure où la réflexion est celle de l'affect de Myrtle. Cassavetes, par son usage exclusif du gros plan dans cette scène, parvient à restituer le double état affectif de l'actrice : brisure intérieure et unité de l'auto-réflexion.

Cependant, Nancy, comme fantôme, a une signification ambiguë. D'une part, tel un miroir déformant, le fantôme de la jeune fille renvoie à Myrtle un reflet de ce qu'elle n'est plus, qui lui permet, dès lors, de devenir ce qu'elle est. En effet, à la fois proche de l'actrice (c'est elle-même) et éloignée de celle-ci (ce n'est plus elle-même), Nancy participe, par la distance qu'elle instaure avec le passé, au processus d'acceptation de soi, du présent, du vieillissement. D'autre part, le fantôme est aussi présence obsédante qui s'impose à Myrtle, et comme telle qui l'enferme dans le souvenir de sa jeunesse évanouie. Prisonnière de la puissance fantasmatique, aliénée dans et par le souvenir, elle ne peut s'en échapper et accepter son présent, sa réalité de femme mûre. Nancy est tout à la fois cette image distante qui autorise le deuil du passé de l'actrice, et la pesanteur de la perte de celui-ci, qui la paralyse et l'empêche d'être véritablement elle-même.

D'ailleurs, Myrtle Gordon est constamment à la limite de pouvoir monter sur scène. Les répétitions, les *previws*, ne font que montrer son épuisement : le poids de l'âge qu'elle ne peut plus porter sur les planches. Si bien que l'actrice ne peut accepter son mûrissement qu'en mettant fin définitivement à la « première femme » qui la hante. La seconde et dernière apparition de Nancy (une heure de film après sa première apparition) tourne

à l'affrontement physique, quoique la scène relève entièrement du fantasme, et Myrtle assomme Nancy à mort. Celle-là doit tuer la « première femme » qu'elle était, pour devenir enfin la « deuxième femme » qu'elle est. Détruire son passé pour vivre son présent engendre alors un véritable bouleversement. Arrivant à la première (l'« *opening night* ») au dernier moment, ivre morte, l'actrice semble incapable de monter sur scène. Mais le travail du deuil s'opère, si bien que Myrtle est à la fois effondrée et libérée. Entrant sur scène, elle se transfigure et devient la grande actrice qu'elle n'a jamais cessé d'être. Sa vie prend toute sa puissance, toute son intensité lorsqu'elle joue son rôle, précisément parce qu'elle ne « joue » plus *un* « rôle ». Elle est elle-même, laissant derrière soi à la fois le fantasme de sa jeunesse perdue, et le poids de son âge assumé. C'est sur scène qu'elle s'accepte et se réalise comme « *second woman* ». Là encore ce n'est pas le théâtre qui prend le pas sur la vie, c'est cette dernière qui prend possession de la scène. Or, s'il en est ainsi, c'est peut-être justement parce qu'il ne s'agit pas, en fait, de théâtre, mais bien plutôt de cinéma. Celui-ci se présente comme omniscient : il montre les acteurs, le metteur en scène, l'auteur, le producteur, les techniciens, tout ce qui se déroule en dehors de la salle. Cependant, cette omniscience se révèle pouvoir de captation : le cinéma saisit la vie de Myrtle, et, partant, fait comprendre que c'est cette vie qui est la vérité du théâtre.

La dernière séquence du film (40 minutes) montre la première à New York. Tous les sillons qui, jusqu'à présent, ont creusé le film vont s'ouvrir encore plus, qu'il s'agisse de la difficulté à filmer du théâtre au cinéma, de la dureté à être une grande actrice en assumant son vieillissement, et, somme toute, du rapport du théâtre, du cinéma et de la vie. La mise en scène de Cassavetes pousse au paroxysme l'entrelacs du théâtre et du cinéma, déjà en place dans les scènes de *reviews*. Ainsi, si la pièce s'ouvre sur la scène de théâtre, Cassavetes filme immédiatement après les coulisses où Myrtle, ivre, tient à peine debout. Néanmoins, les scènes dans les coulisses sont accompagnées, dans la bande-son, des applaudissements et des dialogues de la pièce : le cinéma fait émerger le théâtre. Cependant, au début de la séquence, la pièce est montrée de manière très « théâtralisée ». En particulier, toute une scène de la pièce est filmée derrière les acteurs avec le public de face. En fait, ici, on passe constamment du théâtre (par le mode de filmage de la pièce) au cinéma (les scènes dans les coulisses, Manny, Sarah, David qui sortent dans la rue), ce qui crée une tension constante entre les deux arts. C'est cette tension qui est au cœur de la représentation de la dernière scène de la pièce (un numéro d'acteurs entre Myrtle et Maurice). L'usage de l'échelle des plans est fondamental, car presque toute la scène est filmée en plan moyen, américain ou taille. Autrement dit, un cadrage strictement cinématographique, ne correspondant pas à ce que le public voit sur la scène du théâtre (qui nécessiterait plutôt un plan de demi-ensemble). Par

là, cette mise en scène s'oppose, discrètement, mais radicalement, à la scène pré-générique, filmée de manière théâtralisée. Toutefois, le théâtre affirme aussi ses droits. Un plan, court et unique, reprend le type de mise en scène du pré-générique : plan fixe, caméra dans la salle, public de dos bien visible, scène du théâtre tout au fond du champ, sans compter la vision de fragments de têtes de membres du public filmés de dos, ou les contrechamps sur celui-là. D'une certaine manière, le cinéma domine ici, tout en laissant une place, plus réduite, au théâtre.

Dans une perspective hégélienne, il faudrait dire que le théâtre est sursumé dans le cinéma, c'est-à-dire à la fois conservé et dépassé⁴. La sur-somption conserve un terme, mais réfléchi dans un terme supérieur, si bien qu'il perd son immédiateté pour n'exister que comme reprise médiatisée dans le terme qui le dépasse. À la fin de *Opening Night*, si on est complètement au théâtre, c'est précisément parce qu'on est complètement au cinéma. Celui-ci est ce moment où le théâtre disparaît comme tel, pour trouver sa réalité médiatisée dans le cinéma. De là, ce n'est pas tant le théâtre que le cinéma qui permet à Myrtle de s'accepter, voire de s'accomplir. Cependant, les choses sont plus complexes. Le cinéma est le moment de la réflexion⁵, où, sur un mode spéculaire, le théâtre se perd pour se retrouver médiatisé. Néanmoins, le terme supérieur qui annule et conserve (sur-somption) les deux arts est la vie. Dans *Opening Night*, cinéma et théâtre sont dans un rapport dialectique, au sens de Hegel : deux termes dont le rapport constitue l'élément dynamique du film. Cependant, la dialectique ne suffit pas, comme le rappelle constamment Hegel. Il y a un troisième terme, à savoir le « spéculatif », qui réconcilie les termes contradictoires dans une unité plus haute. Dans le film de Cassavetes, le spéculatif est la vie, unité des contraires – théâtre et cinéma – qui les rassemble dans leur dépassement. La porosité vie / théâtre qui hante le film se sursume au profit de la vie, mais par la médiation réflexive, spéculaire, du cinéma. Ainsi, le théâtre, par le cinéma, cesse de phagocyter la vie de Myrtle, et laisse voir, malgré les blessures de l'existence, la puissance et la beauté vitale qui envahissent l'écran : conclusion du film sur l'image arrêtée d'une actrice perdue et retrouvée.

PASCAL COUTÉ

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

-
4. « Sursumer » est le néologisme généralement accepté en français pour traduire le verbe « *aufheben* » qui signifie conserver et dépasser dans une unité plus haute. « Sur-somption » est le substantif accepté pour traduire « *Aufhebung* ». Ces deux termes occupent une place centrale dans la philosophie de Hegel.
 5. Nous prenons, bien évidemment, ce terme au sens du reflet, de la spécularité.