

Opening Night et la remédiation théâtrale. « Film-balade » ou film « tragique » ?

Opening Night and the meaning of theater

Thomas Carrier-Lafleur

Volume 45, numéro 3, automne 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1032444ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1032444ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carrier-Lafleur, T. (2014). *Opening Night* et la remédiation théâtrale. « Film-balade » ou film « tragique » ? *Études littéraires*, 45(3), 43–63. <https://doi.org/10.7202/1032444ar>

Résumé de l'article

S'inspirant à la fois de la critique deleuzienne du « nouvel Hollywood » et de la dialectique métaphysique de l'apollinien et du dionysiaque telle que pensée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, nous souhaitons interroger ici quelques-uns des modes sur lesquels le théâtre *habite* le cinéma. Par suite, afin de déplacer légèrement l'angle sous lequel on envisage habituellement l'adaptation et pour profiter ainsi d'un changement de point de vue, nous préférons à la problématique du théâtre filmé le concept de « filmer le théâtre ». Nous explorerons celui-ci à partir d'une analyse du film *Opening Night* de John Cassavetes (1977), où la crise d'une actrice qui se trouve entre deux âges constitue, pour le réalisateur, et donc pour le septième art, une occasion de produire de la nouveauté théâtrale.



Opening Night et la remédiation théâtrale. « Film-balade » ou film « tragique » ?

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

*C'est par la peau qu'on fera rentrer la
métaphysique dans les esprits.*

Antonin Artaud¹

P our mettre en relief les divers pans du problème que constitue le passage ou la remédiation² du théâtre au cinéma, il n'est pas inutile de relire un texte important d'André Bazin où l'auteur déploie son goût habituel pour le paradoxe et, surtout, pour l'« impureté » ontologique du septième art. Dans cet article du début des années cinquante, nommé simplement « Théâtre et cinéma³ », Bazin pratique une méthode généalogique qui lui permet d'interroger ce que l'on nommait à l'époque, et que l'on nomme toujours aujourd'hui, le « théâtre filmé » : il en questionne l'essence et l'histoire. Par-delà l'adaptation proprement dite d'œuvres théâtrales, on peut également s'intéresser aux structures *dramatiques* desquelles savent tirer profit l'écriture scénaristique et l'art de la mise en scène, des décors au jeu des comédiens, en passant, bien sûr, par le tournage en soi (capture, découpage et montage des images). Une sorte de « théâtre cinématographique » surplomberait l'histoire du cinéma, pour mieux s'actualiser dans certains courants ou dans certains corpus filmiques. C'est le cas, selon Bazin, de la première comédie américaine qui, à la suite de l'arrivée du parlant, se serait construite sur un théâtre « invisible », mais *virtuellement* présent. Une question se pose alors : est-ce le théâtre, par exemple les

1 Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté » [1932], *Le Théâtre et son double*, suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard (Idées), 1972, p. 153.

2 Terme qu'il faut comprendre dans ses deux acceptions (*médiation nouvelle* ou *trouver une solution*), tel que décrit dans l'ouvrage de David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. La remédiation théâtrale est, en effet, un enjeu pour l'art cinématographique, et qui plus est, un enjeu toujours actuel, voire plus actuel que jamais. Dans la culture de masse et à l'ère du numérique, un média n'en remplace jamais un autre ; il ne fait que le remédier.

3 André Bazin, « Théâtre et cinéma » [1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1975, p. 129-178.

comédies de Shakespeare⁴, qui « inspire » ce genre hollywoodien des années trente, ou encore est-ce le cinéma qui prolonge, à quelque degré d'inconscience, une certaine tradition théâtrale, quitte à la modifier chemin faisant ? Il n'est sans doute pas nécessaire de répondre directement à cette interrogation, qui vise seulement à souligner la capacité interne à l'art cinématographique de créer de la *nouveauté théâtrale*⁵. L'essentiel est, ainsi, de voir en quoi les passages du théâtre au cinéma (et inversement) sont plus anciens, plus « ancrés » ontologiquement qu'on peut habituellement le croire, et aussi de prendre conscience que le théâtre filmé est loin d'être la seule manifestation tangible de ces rapports. C'est donc dire que, pour étudier un tel phénomène, il faut d'abord être en mesure de comprendre la conception ontologique⁶ qui le présuppose. C'est pour cette raison que nous définirons ici le cinéma comme l'art des « relations-médiations », et plus encore comme le média par excellence de la coexistence. Le cinéma, pourrait-on ajouter, est le lieu où se tracent des passages nouveaux entre les différentes formes d'arts qui l'ont précédé et qui l'ont suivi, de la tragédie grecque aux technologies numériques. Pour le dire autrement, on se risquera à accorder au cinéma le statut de *point de vue* (fictionnel ou fictif, cela va de soi) sur les autres arts, et spécifiquement sur le

4 C'est, entre autres, l'hypothèse que Stanley Cavell développe dans ses deux ouvrages que sont, en miroir, *Le Dénî de savoir dans six pièces de Shakespeare* et *À la recherche du bonheur*. Ces textes sont également des continuations de l'*opus magnum* du philosophe, à savoir *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Pour les références complètes : Stanley Cavell, *Le Dénî de savoir dans six pièces de Shakespeare*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Maquerlot, Paris, Éditions du Seuil (Chemins de pensée), 1993 [1987] ; Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Essais), 1993 ; Stanley Cavell, *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 1996 [1979].

5 Nous ne sommes pas sans savoir que Bazin — ce que l'on pourrait lui reprocher, par ailleurs — tend souvent à « hégélianiser » sa dialectique, qui met en relation le cinéma avec les autres arts. Ici, ou du moins par moments, dans le texte « Théâtre et cinéma », l'auteur mentionne que l'art cinématographique *améliore* le théâtre, qu'il comble ses diverses imperfections. Cette idée ressort, en effet, d'une fable que cite Bazin dans le même article : « Il existe au Mexique une espèce de salamandre capable de se reproduire à l'état de larve et qui en demeure là. En lui injectant l'hormone appropriée on a pu lui faire atteindre la forme adulte. De même, on sait que la continuité de l'évolution animale présentait d'incompréhensibles lacunes jusqu'à ce que les biologistes découvrirent les lois de la pedomorphose qui leur ont appris, non seulement à intégrer les formes embryonnaires de l'individu à l'évolution des espèces, mais encore à considérer certains individus, apparemment adultes, comme des êtres bloqués dans leur évolution. En ce sens, certains genres de théâtre sont fondés sur des situations dramatiques congénitalement atrophiées avant l'apparition du cinéma » (André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 133).

6 « Ontologie » est un mot cher à Bazin et à tous les penseurs et philosophes ayant écrit sur le cinéma, qui, loin de devoir faire peur au lecteur, se restreindra ici à englober les termes, plus habituels, de « nature », d'« essence » et de « geste ».

théâtre. Pour être un peu plus nuancé que Bazin, ou encore qu'Élie Faure⁷, nous pouvons du même coup soutenir l'idée suivante : le cinéma contient virtuellement les autres arts ; en les ordonnant et en les redistribuant, il est aussi en mesure de multiplier leur puissance grâce à *sa propre* puissance, c'est-à-dire grâce à ses propres modes de communication indirecte.

Dans les lignes qui suivront, nous verrons comment l'analyse d'un film en particulier — *Opening Night*⁸, réalisé en 1977 par John Cassavetes — est à même de faire ressortir cette capacité que semble avoir le cinéma : celle d'« inclure », de « contenir » ou, tout simplement, de remédier le fait dramatique. Il s'agira alors de décaler la problématique du théâtre filmé au profit de celle, que l'on espérera tout aussi stimulante pour l'esprit, de « filmer le théâtre ». À travers une série de répétitions et de représentations de la pièce fictive *The Second Woman* (qui n'existe que dans le film de Cassavetes), *Opening Night* tente de réfracter ce qui est à la base du théâtre, soit son *instauration*. Nous croyons également que Cassavetes intensifie un problème essentiellement théâtral, celui de la crise d'une actrice entre deux âges, problème existentiel auquel répond une métamorphose esthétique. *Opening Night* est, en effet, l'histoire de l'actrice Myrtle Gordon (interprétée par Gena Rowlands, la femme de Cassavetes, qui tient lui-même les rôles de Maurice Aarons dans le film [« la vie »], soit l'amant occasionnel de Myrtle, et de Marty, le second mari de l'interprète, dans la pièce enchâssée⁹). Devant jouer le rôle de Virginia dans la pièce mise en abyme, la comédienne se trouve confrontée au même problème que celui qui se présente à cette héroïne (doublement) fictive : le problème de la maturité et de l'image que nous voulons projeter (à nous-mêmes et aux autres), le scepticisme devant la vieillesse qui approche, et toute la remise en cause existentielle qui s'ensuit. Contrairement à ce qu'a pu écrire Kierkegaard à propos de l'actrice danoise d'origine allemande Johanne Luise Pätges, qui interpréta deux fois le rôle de Juliette, l'une à seize ans et l'autre à trente-cinq, la « vieillesse » (on ne connaît pas l'âge de Myrtle, mais on peut déduire qu'elle a plus ou moins trente-cinq ans, si l'on se fie à l'âge de Rowlands : quarante-six) n'est pas pour Myrtle une « seconde

7 On se souviendra de ces paroles célèbres qui, dans leur ton et dans leur esprit, représentent bien l'enthousiasme des premiers théoriciens du cinéma : « Le cinéma n'est pas un art nouveau — dans cette affirmation réside l'erreur initiale — mais bien plutôt un langage nouveau qui peut exprimer tous les arts. Il est le commun moyen d'échange entre l'univers même et tous les éléments de cet univers et tous les hommes vivants. Il y aura des Rembrandt et des Bach, des Eschyle et des Newton, des Spinoza et des Lamarck de la cinématographie. Elle est le plus complet des instruments poétiques qui aient été mis par la science à notre disposition » (Élie Faure, « La langue universelle » [texte posthume non daté], *Cinéma*, Houilles, Éditions Manucius [Écrits sur l'art], 2010, p. 104-105). À bien étudier cette question, on verrait, par ailleurs, les rapports nombreux existant entre la pensée de Faure et celle de Bazin.

8 John Cassavetes (réalis.), *Opening Night*, Hazlet, Faces Distribution, 1977.

9 Nul besoin de souligner plus qu'il ne faut le constant va-et-vient entre la vie et la fiction, sans compter celui survenant entre le théâtre et le cinéma, qui caractérise *Opening Night* et qui, du même coup, rend la tâche d'en résumer l'histoire pour le moins ardue.

puissance », un rapport à l'idée qui soit « purement idéal¹⁰ ». C'est le début de la fin de sa carrière d'actrice : l'entrée dans un nouveau type (un nouveau cliché), celui de la « femme mûre », qu'elle tente à tout prix d'éviter en changeant ses répliques et en modifiant ainsi le point focal de la pièce qu'elle interprète, et qu'elle sabote par la même occasion. Pour rendre compte des conditions et des conséquences d'une telle « crise-métamorphose », nous opterons pour une analyse en deux temps. D'abord, seront repris certains concepts que le philosophe Gilles Deleuze associe à la « crise de l'image-action¹¹ », crise qui a affecté le cinéma américain « indépendant » des années soixante et soixante-dix, un mouvement dans lequel s'inscrit l'œuvre de Cassavetes. Plus particulièrement, nous tenterons de voir ce que gagne *Opening Night* à être compris comme un « film-balade » (le film *en tant que* balade, promenade « métaphysique ») orchestrant une exploration libre du thème du théâtre. Puis, nous convoquerons un texte idoine, *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche¹², pour éclairer l'intérêt qu'il y aurait à penser le film théâtral de Cassavetes et la crise de l'actrice Myrtle comme un plateau fictionnel visant à mettre en scène l'essence du tragique, à savoir la coexistence de l'apollinien et du dionysiaque, mélange qui vaudrait également pour toute l'œuvre du cinéaste.

Balade et dispersion

On remarque, dans *Opening Night*, une volonté de redéfinir des notions immémoriales, comme celles d'intrigue, de narration et de récit. Il s'agit d'une sorte de cinéma *indirect*, en ce que le présent de la narration n'est pas tant actualisable spatialement et temporellement, mais renvoie plutôt à ce que Deleuze nomme un « événement en train de se faire¹³ ». Or, une telle saisie de l'événement implique dans son sillage ce que l'on pourrait qualifier de nouvelle « forme » de l'action. Dans

10 En fait, le texte de Kierkegaard (une série de quatre articles produits pour les journaux) traite exactement du même problème que celui qu'aborde Cassavetes dans *Opening Night*, mais d'un point de vue inversé : la jeunesse n'est pas quelque chose que l'on possède directement, mais bien ce qu'il faut retrouver indirectement, une fois que nous avons vieilli. La jeunesse naturelle ne serait qu'une illusion en comparaison avec la jeunesse spirituelle : « Le temps est l'élément dialectique extérieur ; c'est pourquoi il dévore plus ou moins rapidement la jeunesse qui en est dépourvue. Mais qu'il y ait une autre vie et le temps, effaçant la jeunesse immédiate, révélera du même coup la génialité, et la révélera dans le rapport purement esthétique de l'idéalité à l'idée. L'actrice ne rajeunira naturellement pas suivant la définition ridicule des garçons bouchers et du public parlant d'une gamine qui n'a pas froid aux yeux ; c'est suivant la seule idéalité qu'elle ne cessera d'être jeune et de rajeunir encore. Elle devient objet d'une critique recevable quand, pour la seconde fois et s'élevant à la seconde puissance, elle entre en rapport avec la même idée, ou plus exactement : parce que c'est la seconde fois, son rapport avec l'idée devient purement idéal » (Søren Kierkegaard, *La Crise et une crise dans la vie d'une actrice*, traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Éditions Payot et Rivages [Rivages poche / Petite Bibliothèque], 2012 [1848], p. 73).

11 Voir le chapitre « La crise de l'image-action », dans Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1983, p. 266-290.

12 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2008 [1869-1872].

13 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 277-278.

le cas d'*Opening Night*, cette action, on l'aura deviné, est aussi bien théâtrale que cinématographique. Dans le film, la pièce n'est pas à proprement parler *jouée* (en partie ou dans son intégralité). Elle est plutôt *répétée*, parfois devant un large public (durant quelques semaines, à New Haven, avant la « première », d'où le titre du film) et, parfois, en la seule compagnie des membres de la troupe (principalement Manny Victor [Ben Gazzara], le metteur en scène ; sa femme Dorothy [Zohra Lampert] ; David Samuels [Paul Stewart], le producteur ; Sarah Goode [Joan Blondell], l'auteure). Le spectateur (du film) assiste ainsi au déploiement d'une série de fragments, de moments disparates, sans connexion réelle, qui représentent moins une histoire ou une intrigue qu'une sorte de présent vivant, en mouvement, en train de se faire à coup de répétitions et de reprises, sans pour autant que l'accent ne soit mis sur la construction de la pièce en soi. Il n'y a pas d'autre « sujet » dans *Opening Night* que la crise de Myrtle, mais cette crise, disons-le tout de suite quitte à y revenir plus loin, n'est en rien justifiée psychologiquement ou narrativement. Le spectateur doit alors déduire, à partir des maigres éléments narratifs qui sont à sa disposition, les « raisons » qui ont poussé la protagoniste dans une pareille chute vers les bas-fonds existentiels du théâtre¹⁴.

On pourrait même croire que, par le montage elliptique¹⁵, le véritable sujet d'*Opening Night* — la houleuse mise en scène de la pièce *The Second Woman* en vue de sa première new-yorkaise — nous est caché au profit d'un hors-sujet ou d'un « sous-sujet », à savoir la crise et la métamorphose de Myrtle. Plus encore, plusieurs répétitions de la pièce sont avortées par la comédienne qui ne cesse de questionner Manny, David et Sarah sur la nature du drame qu'elle doit interpréter. Ce faisant, *The Second Woman* ne nous est précisément livrée que dans un *discours second et dispersif*, un discours qui commente allusivement la pièce sur laquelle nous ne savons pourtant que si peu de choses, à l'exception de l'antipathie de Myrtle pour Virginia. Ce sentiment qu'éprouve l'actrice devant son rôle s'explique soit par le fait que le personnage de Virginia est tout simplement « mal écrit », soit par celui qu'il est comme un miroir dans lequel l'actrice ne peut tolérer de se faire renvoyer sa propre image, celle d'une femme qui n'a plus dix-sept ans. La mise en scène cinématographique souligne à nouveau le caractère second, déphasé, d'un tel discours : en faisant ressortir les artifices propres au théâtre (et au cinéma) — qu'il s'agisse de projecteurs, de cordes, d'échelles, de rideaux, de coulisses —, la caméra accentue l'artificialité des revendications de Myrtle (incomprise, du reste, de la troupe, sauf peut-être de son ancien amant Maurice, qui, n'étant justement qu'un

14 À l'inverse, dans un film comme *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), œuvre avec laquelle *Opening Night* dialogue indirectement, la crise de l'actrice Elizabeth Vogler (personnage incarné par Liv Ullmann) est surinterprétée, surcommentée. La confusion du spectateur ne vient pas d'un manque de communication ou d'une errance du récit, mais d'un arrêt surdiscursif de ce dernier.

15 Autre caractéristique du cinéma de Cassavetes, que l'on trouve aussi, avec variantes, dans celui de Terrence Malick : les scènes de ses films sont toujours des « milieux » ; leurs limites temporelles sont peu circonscrites ; ces scènes commencent et finissent « trop tôt », si bien que le spectateur n'est pas en mesure de se situer adéquatement dans le récit.

acteur « secondaire », ne peut risquer de braver l'autorité du metteur en scène et du producteur pour supporter l'actrice, « en direct », dans sa refonte de la pièce).



Myrtle/Virginia et le théâtre comme discours second

La déconstruction de l'intrigue de la pièce répétée va donc de pair avec celle du lieu théâtral en lui-même, puisqu'il n'y a plus de frontière entre les coulisses, la scène, la salle. De ce point de vue, comme le montre bien la mise en scène de Cassavetes, le drame n'a plus à être joué sur la scène : il se disperse dans tout l'espace du théâtre, qui devient comme la matrice de cette nouvelle forme de fiction.

Il va de soi que la mise en question de l'intrigue et de ses diverses composantes n'est pas une problématique foncièrement originale, surtout en ce qui a trait aux œuvres de la modernité (littéraire, cinématographique, théâtrale). Néanmoins, ce stéréotype, exploité à répétition dans *Opening Night*, est un passage obligé pour celui qui tient à juger des rapports originaux que ce film a su forger entre le théâtre et le cinéma. Étrangement peut-être, le théâtre ne vient pas ici *intensifier* (comme on a pu le dire plus haut) le cinéma ou le cinéma, le théâtre. À l'inverse, ils participent tous deux d'une mutuelle *dédramatisation*. Et si l'on tient à parler d'intensification, il faut reconnaître qu'il s'agit d'une intensification qui procède par le négatif, c'est-à-dire par le faux et par le simulacre : par *le faux comme puissance affirmative*.

La mise en scène de Cassavetes, à l'image du personnage de Myrtle, fonctionne donc par « court-circuit » : le récit ne peut plus suivre le chemin d'une intrigue qui serait prévue, préexistante, à savoir le texte de la pièce *The Second Woman*, que Myrtle ne cesse de modifier et de couper. C'est comme si le jeu et la mise en scène reprenaient un droit qu'ils auraient perdu sous le diktat de l'intrigue et du récit. La performance de Myrtle se comprend, ainsi, comme un analogue de la vision cassavetienne du cinéma, et plus particulièrement de la communication indirecte : à la ligne droite, il faut préférer le détour, l'expérimentation, la balade. Par conséquent, rien ne doit préexister à l'opération proprement cinématographique de filmer, ou à l'opération proprement théâtrale de jouer. Le film en soi est une balade, c'est-à-dire

une recherche fictionnelle de sa propre identité. Ce qui devient secondaire, c'est la pièce elle-même : plutôt que d'être le but que les comédiens doivent atteindre, elle est le point de départ de cette balade exploratoire. En tant que types précis, mais pas pour autant antinomiques, de communication, l'acte cinématographique et l'acte théâtral ont ainsi remplacé les trois composantes de l'intrigue, que l'on pourrait sans doute décrire de cette manière (en poursuivant les intuitions formulées par Deleuze au sujet de la *crise de l'image-action*) : procédé de totalisation d'une situation donnée (la pièce *The Second Woman*) ; procédé d'orientation vectoriel (le suivi du texte original de la pièce) ; procédé de distribution des événements (distribution entre éléments principaux et secondaires, entre personnages principaux et secondaires, etc.). L'entreprise de déconstruction imposée par Myrtle, tant que celle-ci restera seule dans son camp, sera néanmoins condamnée à demeurer négative (la déconstruction pour la déconstruction), sans pouvoir susciter une critique essentiellement positive de l'intrigue et du drame.

C'est un autre des « hors-sujets » d'*Opening Night* : Myrtle devra trouver le moyen d'entraîner Maurice non plus à jouer la pièce, mais à *se jouer* d'elle, et ce, devant le grand public de la première à New York. Plus encore, une telle dédramatisation deviendra le nouveau point focal du film, le nouveau noyau de l'action. Du même coup, cette action déterritorialisée (en ce qu'elle passe de l'écrit dramatique à l'*acte*) devient un vecteur existentiel : c'est en redramatisant *The Second Woman* que Myrtle et Maurice, improvisant devant la foule new-yorkaise, en viendront à s'aimer à nouveau et à poursuivre leur idylle, sur une scène où la conjugalité s'exprime et où rien ne préexiste, sinon l'acte, les forces et les puissances.



Maurice/Marty s'adresse à la foule, rit et la regarde directement



De l'avant à l'arrière-plan : réactions mitigées du producteur, de l'auteure et du metteur en scène de la pièce enchâssée dans Opening Night

On citera à bon escient une grande partie de leur conversation, qu'ils ont non plus en tant que « Virginia » et « Marty » (même s'ils continuent à se répondre en utilisant les prénoms de leurs personnages), mais en tant que Myrtle et Maurice (et il ne faut pas oublier qu'il s'agit du couple réel Rowlands/Cassavetes) :

Myrtle. *I am not me. I used to be me. I'm not me anymore.*

Maurice. *What the hell do you want from me? Do you want me to get down on my knees? What the hell do you want?*

Myrtle. *Everything you can't give me. I want youth. Super strength. Dream building, happiness, fun, emotion...*

Maurice. *Babe...*

Myrtle. *Practically anything.*

Maurice. *Babe!*

Myrtle. *No, no...*

Maurice. *I love you!*

Myrtle. *Hey no...*

Maurice. *I am Superman! I am Superman!*

Myrtle. *Oh, you're weird! And you make me feel old.*

Maurice. *I am so strong you can't believe it! I am... I am Superman!... We are not we!*

Myrtle. *What are we fighting about, Marty?*

Maurice. *We are...*

Myrtle. *What are we fighting about, Marty?*

Maurice. *We are absolutely different people than we were. When I look at my face in the mirror when I'm shaving in the morning, you know what I see? I can see it then in my face. It's hard to cover it up.*

Myrtle. *What?*

Maurice. *There's something deeply cynical about my face. It's hard to cover it up.*

Myrtle. *Congratulations. [...] Well, I am not me.*

Maurice. *And I know that I am someone else.*

Myrtle. *Do you think I am too?*

Maurice. *Yes !*

Myrtle. *Okay, it's definite then. We've been invaded. There's someone posing here as us, and you're right : there is something definitely wrong with your smile. There's one question I'd like answered, Marty.*

Maurice. *Yes, what is it ?*

Myrtle. *What do you suppose they've done with us ? Do you think they killed us ? Do you think they murdered us ? Do you think we're dead ? Or do you think we're just losing our sense of humor ? You know, I used to be very funny. When were you ever funny ? [...]*

Maurice. *When I was a kid.*

Myrtle. *Marty, I've got it.*

Maurice. *Good.*

Myrtle. *I've got the answer.*

Maurice. *Good.*

Myrtle. *Marty, this is terrific. Terrific. This is a wonderful idea. It's just so easy that it's... it's silly : isn't it marvelous, the way the mind works ?*

Maurice. *Yes.*

Myrtle. *I mean it's sick, the way the mind works. You don't see it, do you ? Listen, it's easy. It's so easy. The telephone rings, you answer it, right ? You get sick, you go to the doctor. Your heart gets broken, you get someone else... We're grim, right ? We're grim and we're depressed... Alright, we don't have to sit here and take this. We can turn on the lights, we can dance a little, we can... If we need touching, we can touch each other. Hey, Marty, we have each other.*

Maurice. *Virginia, for God's sake, I don't want to...*

Myrtle. *Hey, no, honest, this is simple. It's simple, honest to God, this is the best idea. It's just so simple... you don't see it. It means I love you, that's what it means. I love you. And I don't care if you don't think I'm beautiful anymore.*

Maurice. *I do*¹⁶.

Ce théâtre rimbaldien où « je » est toujours un autre, ce théâtre déconstruit, puis repotentialisé devient, en quelque sorte, *le lieu de la coexistence et du vivre-ensemble* : coexistence du jeu et de l'action, de la vie et de la fiction. Pour sortir de sa crise — personnelle aussi bien que professionnelle —, Myrtle ne devait donc pas fuir le théâtre et le jeu (que ce soit par l'alcool, la gloire, la célébrité), mais y pénétrer encore plus profondément. Elle se devait de casser les clichés pour trouver une nouvelle essence du drame où la vie ne s'oppose plus au théâtre, au même titre que Cassavetes a su penser *ensemble* le cinéma et le théâtre, sans hiérarchie aucune entre chacun des deux arts. L'enjeu est donc celui d'une double remédiation.

Au cours de la conversation tout juste citée, on assiste donc à une forme de *duel* entre les deux protagonistes, duel que Cassavetes ne cesse, par ailleurs, de

16 Pour la traduction, que nous avons établie, voir l'annexe. Il est évident qu'une telle reconstruction de la conversation de Myrtle et de Maurice ne saurait rendre compte de la dimension proprement cinématographique et théâtrale de cette scène, mais il fallait, toutefois, donner une idée de la nature singulière de leur entretien improvisé où rien ne préexiste, sinon l'acte et le fait d'être ensemble. Par ailleurs, on trouvera la retranscription (que la nôtre suit à quelques variantes près) du scénario d'*Opening Night*, ainsi que sa traduction en vis-à-vis, dans le 443^e numéro (juin 1995) du mensuel *L'Avant-scène cinéma* (l'extrait cité correspond aux pages 106-109).

rejouer dans tous ses films, et qui a une importance qui dépasse le film en soi pour atteindre à ce que l'on pourrait nommer l'histoire du cinéma. La conversation entre Myrtle et Maurice, aussi décousue soit-elle — et peut-être précisément parce qu'elle est décousue — a tout d'un manifeste. Un tel affrontement, qui ne serait pas seulement advenu entre les deux protagonistes fictifs, mais aussi entre Cassavetes et l'industrie américaine du cinéma, revendique une certaine *rupture* : pour Myrtle, et éventuellement pour Maurice, altération d'un certain type de jeu et d'une vision typée d'un théâtre qui s'oppose à la vie ; pour Cassavetes, coupure par rapport à la manière industrielle, « professionnelle » de faire du cinéma (avec scénario, découpage, horaire de tournage, etc.). Pour le spectateur d'*Opening Night*, de telles paroles résonnent d'une façon singulière : tout en signifiant la reprise de la relation amoureuse de Myrtle et Maurice, ainsi que la reprise de la pièce *The Second Woman* par des acteurs qui la *recréent* (qui la créent *autrement*), en la jouant au plus grand plaisir du public, cet échange incarne aussi la visée même du film, à savoir le désir de briser les clichés et la recherche de nouveaux types d'images.

En tant que forme caractéristique du cinéma américain indépendant, la balade (construite en spirale et par nombre de détours, mais jamais en ligne droite, la conversation de Myrtle et de Maurice a tout d'une *promenade*) se distingue des images-actions filmées dans les grands studios, dont elles sont le propre ; elle se démarque du cinéma conçu comme production, et non pas comme création. Il n'y a donc plus de « situations motrices », plus d'« enchaînements d'actions », termes importants du système que Deleuze a nommé « l'image-mouvement¹⁷ ». D'un tel discours théâtral, capté et « potentialisé » par la mise en scène cinématographique, ne naît pas un sentiment de totalité à proprement parler (une totalité que l'on pourrait expliquer narrativement), mais bien une totalité dispersive, formée par ce que l'on pourrait appeler des « fragments d'intensité ». Pas seulement dans ce dialogue final, mais tout au long d'*Opening Night*, c'est la narration elle-même qui devient dispersive. Il faut également être précis quant à ceci : Maurice, personnage secondaire (dans le film comme dans la pièce en abyme), ne cesse de tenir la réplique à Myrtle, la grande vedette. L'action de la pièce s'arrête pour laisser toute la place à la performance non prévue des deux comédiens, jouant non plus un rôle, mais leur propre personnage (leur être ou leur essence). De vecteur narratif devant mener à une autre scène et à d'autres personnages, la conversation intime devient une *situation pure* : elle *transcende* le récit et son intrigue. C'est un pur geste théâtral, que la caméra saura filmer et intensifier, car la scène est très découpée, d'autant qu'elle n'est pas tournée suivant la convention, propre au théâtre filmé, des longs plans-séquences. Cela revient également à dire que la technique du découpage et du montage utilisée pour filmer la confrontation de Myrtle et de Maurice répond à la dispersion essentielle du récit « hollywoodien » et de l'histoire aristotélicienne. Ainsi, cette séquence, signe de la métamorphose de la pièce, a tout d'un élément prélevé au sein d'une réalité conçue comme dispersive : « rhizomatique », et non plus linéaire. Les événements ne sont plus prévus ; *ils surgissent* : tout à coup, Myrtle et Maurice ne sont plus eux-mêmes, ce qui veut aussi bien dire qu'ils ont cessé de

17 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op. cit.

jouer la comédie de leurs personnages fictifs, ou qu'ils sont en train de vivre, grâce au théâtre, une transformation existentielle, comme si le fait de détourner l'intrigue de *The Second Woman* offrait une seconde chance à leur propre histoire d'amour.

On lit chez Deleuze, bien que l'auteur ne fasse pas mention, ici, du cinéma de Cassavetes :

Il y a toujours un moment où le cinéma rencontre l'imprévisible ou l'improvisation, l'irréductibilité d'un présent vivant sous le présent de narration, et la caméra ne peut même pas commencer son travail sans engendrer ses propres improvisations, à la fois comme obstacles et comme moyens indispensables¹⁸.

Or, comme nous avons tenté de le montrer, *Opening Night* semble un film tout désigné pour exemplifier de tels constats sur l'esthétique et la modernité cinématographiques propres à l'« après-Hollywood ». Soyons clair : c'est bien le théâtre — le passage du cinéma au théâtre, ou plutôt leur interpénétration — qui permet la naissance de ce *moment* où l'improvisation *et la balade* se donnent à l'état pur, dédramatisées, dénuées des artifices d'un récit totalisant. Ce n'est donc pas sans paradoxe que l'on découvre qu'en tant qu'univers du faux et des simulacres, le théâtre est à même de devenir le lieu d'une sorte de cinéma direct, d'une certaine vérité cinématographique, propre à la modernité du septième art, ou du moins à celle du cinéma américain réalisé après l'âge d'or des studios et des grandes maisons de production.

Apollinien et dionysiaque

On ne peut qu'espérer que le lecteur ait bien compris le caractère proprement *métaphysique* du théâtre mis en scène par un film comme *Opening Night*, en ce sens qu'il s'agit d'une dialectique de l'*être* et de l'*apparaître*. Évidemment, si l'on tient à explorer un peu plus avant cette voie, il faut aussi remarquer qu'une telle métaphysique est, pour la désigner ainsi, « détraquée » : la vérité de l'être n'est plus seulement dans l'être lui-même, mais aussi, et peut-être surtout, dans l'apparaître. Pour le dire simplement : l'artifice théâtral — le théâtre comme artifice — est propre à révéler une certaine vérité cinématographique qui est certes intérieure au film, mais qui incarne aussi le symptôme d'un phénomène esthétique plus global.

C'est en nous inspirant d'un autre dualisme, celui de l'« apollinien » et du « dionysiaque », tel que développé par le jeune Nietzsche, que nous tenterons, pour conclure, de définir le jeu d'oppositions et de va-et-vient qui caractérise le film de Cassavetes ici étudié¹⁹. On se contentera, par ailleurs, d'une simple affirmation, que nous chercherons à illustrer, à savoir que :

18 *Ibid.*, p. 278.

19 C'est en toute connaissance de cause que nous désignons ici le concept d'« inspiration » — relevant bien plus d'un acte d'interprétation que de l'établissement d'une pseudo-vérité historique, qu'il nous serait, par ailleurs, impossible de valider — au profit de celui de « filiation ». Tenter de procéder à l'inverse, dans le cas qui nous intéresse et qui met Cassavetes et Nietzsche en relation, aurait été pour le moins hardi, si ce n'est loufoque, et aurait tout eu d'un malentendu.

[L]’entier développement de l’art est lié à la dualité de l’*apollinien* et du *dionysiaque* [...]. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs, lesquels, pour qui les comprend, ont donné à entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives et nettes de leur panthéon²⁰.

Pour notre part, il s’agira justement de (re)conceptualiser quelque peu, toujours à partir d’*Opening Night*, les figures apolliniennes et dionysiaques qui peuplent ce film et qui lui donnent une certaine forme, duelle, de communication. On se risquera à avancer que *la dédramatisation de l’intrigue va de pair avec une repotentialisation des figures tragiques*, suivant des effets particuliers qu’il nous reste encore à explorer. Par une redistribution de l’apollinien et du dionysiaque, *Opening Night* explore le milieu du tragique.

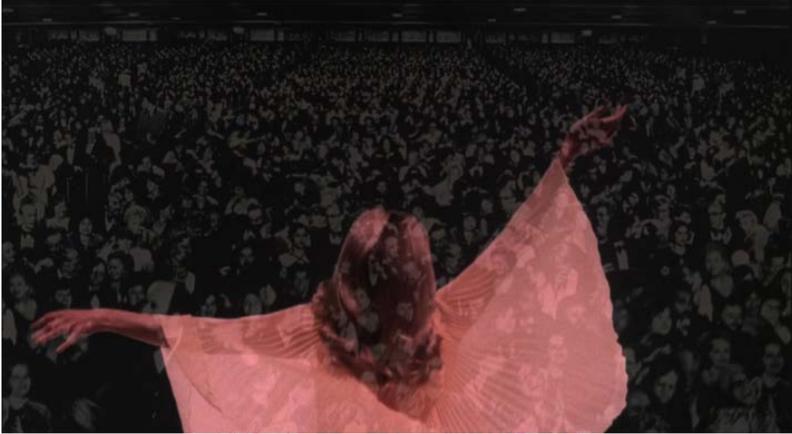
Ce qui nous intéresse avec la tragédie telle qu’elle a été conceptualisée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* est, pour reprendre un terme que nous avons utilisé plus haut, un certain *vivre-ensemble*²¹ : la coexistence d’Apollon et de Dionysos. Le premier est le dieu du rêve ; le second, le dieu de l’ivresse. Plus encore, l’apollinien et le dionysiaque sont des pulsions artistiques issues de la nature. Ce sont donc deux forces qui s’opposent ; et le rôle de l’artiste sera, justement, d’arriver à les faire coexister dans une œuvre sans que l’élasticité de leur dialectique ou de leur dualité ne soit affaiblie. Or, ces deux pulsions représentent aussi une opposition « médiatique » : une tension entre deux conceptions de l’art théâtral — et, par là même, de l’art cinématographique.

Dans cette perspective, *Opening Night* est un film essentiellement dionysiaque par ses excès — comme le montre bien l’ivresse propre au long dialogue de Myrtle et Maurice —, mais qui se présente sur fond apollinien, à savoir sur celui du théâtre comme milieu (professionnel, surtout, réglé, typé, bref sur celui du théâtre en tant que cliché). La crise de Myrtle susciterait ainsi chez elle une prise de conscience dionysiaque (d’une certaine réalité de cette nature). Celle-ci entraînerait alors le personnage à métamorphoser la pièce *The Second Woman*, d’abord en se rebellant contre le diktat du texte et contre la préexistence du drame et des affects, puis en faisant, pour elle-même, la remédiation de cette œuvre. S’il y a une crise, c’est bien parce que Myrtle, dans un premier temps, doit elle-même quitter le monde du rêve et du cliché que représente le théâtre apollinien. En effet, qu’est-ce qui caractérise, en premier chef, une grande actrice, une vedette ? Bien sûr, l’image. Myrtle sait qu’elle est avant tout une image, pour ses proches, comme pour le public qui l’adule. Elle est aussi bien au fait de l’image qu’elle ne doit pas projeter, mais vers laquelle la pousse le rôle de Virginia tel qu’écrit par Sarah, la dramaturge : celle d’une actrice vieillissante. Et comment la mise en scène montre-t-elle que Myrtle n’est qu’une image ? Il suffit de porter attention au générique du film, où deux photographies

20 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 27. L’auteur souligne.

21 Sur l’importance de cette notion en art, et particulièrement en littérature, voir Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Éditions du Seuil / IMEC (Traces écrites), 2002.

sont surimpressionnées : en arrière-plan, une salle de théâtre bondée, représentation d'une sorte de civilisation de l'image ; et en avant-plan, l'image translucide de Myrtle, que l'on voit de dos, habillée d'une sorte de tige blanche et transparente.



Myrtle et les images théâtrales

On entend, par ailleurs, en voix *off*, Myrtle tenir un monologue qui ne semble pas faire partie de *The Second Woman*, mais qui serait comme une phrase-symbole représentant le film en soi. L'actrice dit, donc :

*They want to be loved. The whole world. Everybody wants to be loved. When I was seventeen, I could do anything. It was so easy. My emotions were so close to the surface. I'm finding it... harder, and harder to stay in touch*²².

Dix-sept ans, c'est, entre autres, l'âge des illusions, c'est-à-dire l'âge des images et l'âge du rêve. Il ne faut donc pas seulement associer à l'apollinien les figures de l'ordre et d'une certaine beauté, mais aussi celles des rêves les plus fous et des images les plus claires, les plus lisibles.

Suit la séquence célèbre de l'accident (reprise, d'ailleurs, par Almodóvar dans *Todo sobre mi madre*²³) : Myrtle, Maurice et quelques autres membres de la troupe sortent du théâtre sous une pluie torrentielle et se dirigent vers une limousine, tout en étant suivis par une admiratrice de l'actrice, une jeune fille de dix-sept ans du nom de Nancy, qui, en larmes devant son idole et encore sous le choc de cette rencontre, sera frappée par une autre voiture alors que la limousine vient juste de démarrer.

22 Nous traduisons : « Ils veulent être aimés. Ils doivent être aimés. Tout le monde. Tout le monde veut être aimé. Quand j'avais dix-sept ans, je pouvais tout faire. Mes émotions étaient si près de la surface. Je trouve cela de plus en plus... dur, de plus en plus dur de communiquer. » Pour la retranscription et une traduction quelque peu différentes, voir John Cassavetes, « *Opening Night*. Dialogues bilingues », dans *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 8-9.

23 Pedro Almodóvar (réalis.), *Todo sobre mi madre*, Madrid / Paris, El Deseo / Renn Productions / France 2 Cinéma, 1999.



Derrière la vitre de la voiture, l'image de Nancy tentant de toucher Myrtle

Il n'est donc pas impossible de percevoir la mort subite et inexplicable de Nancy comme un symbole de la crise de Myrtle : la mort de l'image, la fin de la jeunesse. Mais, comme dans nombre de films de Cassavetes, cet événement est avant tout un élément « flottant » : il flotte dans la fiction comme une ombre, sans qu'aucun des personnages ne se l'approprie réellement. En fait, on serait presque porté à croire que Myrtle ait été le seul témoin de l'accident, ce qui n'est pourtant pas le cas. En effet, personne, sauf elle, n'en discute ou ne s'en préoccupe. Les personnages qui étaient, malgré tout, dans la voiture en même temps que Myrtle se débarrassent de l'événement ; il ne les concerne pas. C'est que, pour ainsi dire, ce dernier ne les a pas choisis. Myrtle sera donc le seul personnage sur qui *se posera* l'événement, sans pour autant que celui-ci ne lui appartienne en propre. C'est une autre des caractéristiques du cinéma américain indépendant, selon Deleuze : les actions des personnages ne leur appartiennent pas, ou à peine²⁴. Pensons au film *Taxi Driver*²⁵. Réalisé en 1976, et donc contemporain d'*Opening Night*, le personnage de Travis y hésite entre le suicide et le meurtre, puis opte pour une grande tuerie qui décimera la bande de Sport, le proxénète. Or, peut-on dire que ce carnage trouve son origine chez Travis, qu'il *appartient* proprement à ce personnage ? Ce massacre est-il motivé psychologiquement, affectivement, socialement ? Non, c'est plutôt *l'événement en train de se faire* qui a choisi Travis, sans raison, ce qui lui donnera ses quinze minutes de gloire, avant qu'il ne retombe dans l'anonymat de son taxi et de ses errances new-yorkaises. Avec toutes les nuances qui s'imposent, il en va de même pour Myrtle. Elle sera non seulement choisie par l'événement, mais également hantée par lui : Nancy « réapparaît » dans l'univers mental de la comédienne, sous forme de visions. L'actrice est possédée par les images de ce jeune *alter ego*.

24 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 280-282.

25 Martin Scorsese (réalis.), *Taxi Driver*, Los Angeles, Columbia Pictures Corporation / Bill / Philips / Italo / Judeo Productions, 1976.

La première apparition de Nancy se fera, d'ailleurs, dans un miroir, celui de la loge de Myrtle, élément de mise en scène qui nous permet de formuler le constat suivant : Nancy est le double apollinien de Myrtle ; elle perpétue le monde des images dans l'univers mental de l'actrice.



Myrtle et les images dans le miroir



Nancy comme reflet

Ce nouveau milieu apollinien est paradoxal. Il est, d'une part, l'élément déclencheur de la crise de l'actrice ; il lui fait peu à peu réaliser que son *être* ne correspond pas à son *apparaître* (que l'image qu'elle souhaiterait toujours projeter ne lui appartient plus : celle d'une jeune fille de dix-sept ans). Il est, d'autre part, une sorte de refuge, un lieu pour se protéger de l'hypocrisie et des simulacres propres au théâtre et au spectacle. Là s'actualise, pour ainsi dire, l'apollinien et le monde des images. Mais, d'apparition en apparition, la « relation » entre Myrtle et son double dégénérera, au

point de tomber dans la violence. Sarah, l'auteure de la pièce, consciente des troubles psychologiques de l'actrice, l'amènera voir des spirites pour exorciser l'image de la jeune fille, mais sans succès. C'est Myrtle elle-même, dans un combat avec l'image, qui « assassiner » son double, peu avant la première de *The Second Woman* à New York. Du même coup, on avancera que, de remédiation en remédiation, le monde apollinien devient dionysiaque, en ce que les clichés et les stéréotypes font place à l'ivresse, voire à une sorte de délire rimbaldien (« *I am someone else. We are not we* », disent bien Myrtle et Maurice). En fait, les apparitions de Nancy — passant du statut de situation motrice à celui de rupture et de situation pure — seront l'occasion qui permettra à Myrtle de casser des clichés, de rompre avec ses propres illusions, relativement au théâtre, à la jeunesse, à la beauté, à l'amour. On pourrait même dire, si le lecteur nous permet pareil rapprochement, que Myrtle s'apparente à Hamlet, « homme dionysiaque » selon Nietzsche, en ce qu'il a su jeter « un vrai regard au fond de l'essence des choses ». Ainsi, à la suite du philosophe, qui compare en ces termes la figure mythologique du personnage shakespearien, on pourrait écrire de Myrtle et d'Hamlet : « [T]ous deux ont vu, et ils n'ont plus désormais que dégoût pour l'action. [...] La connaissance tue l'action, parce que l'action exige qu'on se voile dans l'illusion²⁶. » Le monde de l'intrigue, le monde du théâtral tel qu'il est généralement conçu est bien un monde apollinien, un monde de l'action contrôlée et intelligente.



Le regard de Myrtle/Dionysos

À l'inverse, le dionysiaque est un regard de voyant, un regard, comme le dit Nietzsche, « jeté sur l'horreur de la vérité²⁷ » : un art d'interpréter et de percer les masques, c'est-à-dire de détruire les clichés. Dans *Opening Night*, passant de l'apollinien au dionysiaque pour atteindre une nouvelle forme d'harmonie (harmonie de l'ivresse et du retournement), le théâtre devient ainsi son propre double.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 55-56.

²⁷ *Ibid.*, p. 56.

À l'univocité et au diktat des clichés apolliniens *Opening Night* semble bien opposer les pulsions dionysiaques, qui libèrent le génie du pluralisme et la puissance des métamorphoses : métamorphoses de la jeunesse, du rôle de l'actrice, de la pièce en train de se faire de même que de l'amour de Maurice et Myrtle. Le tragique nietzschéen, dont on perçoit la présence dans le film de Cassavetes, serait ainsi non pas quelque chose de triste, mais de *joyeux*. Il y a une certaine joie dans l'affirmation dionysiaque, affirmation dont sont, par ailleurs, emplis le jeu de Myrtle et celui de Maurice lors de la séquence du *vivre-ensemble*. Les acteurs semblent, du coup, avoir compris que *vouloir* — vouloir la métamorphose dionysiaque — revient à *créer*. L'image-cliché est alors quelque chose qui doit être surmonté : pour le dire ainsi, il faut sauter par-dessus le cliché pour trouver de nouvelles sortes d'images. Le pouvoir dionysiaque tel que mis en scène dans *Opening Night* — caractéristique des films de Cassavetes — se comprend alors comme une forme de transformation : il est la valeur métaphysique de la crise de l'actrice ; il donne vie aux refoulements et aux pulsions. Au même titre que les apparitions de Nancy, les répétitions de la pièce *The Second Woman* sont autant de stades dans la formation, dans le *devenir*, d'une réalité dionysiaque. Par son refus du récit totalisant, *Opening Night* semble construit sur le hasard, et plus précisément sur l'une de ses formes bien particulière : celle de la répétition-remédiation comme *affirmation*, comme force singulière de vie. C'est avec le jeu, et par le hasard, que le devenir prend forme, que la seconde puissance de la métamorphose se tient et se libère.

Le théâtre d'*Opening Night* permet, par conséquent, à Cassavetes de tendre vers une sorte de cinéma direct où les images ne sont pas préexistantes, c'est-à-dire où elles ne sont pas des images-clichés : un cinéma dionysiaque *en train de se faire*. La caméra témoigne du même *instinct de jeu* que les acteurs, une fois que ceux-ci ont délaissé le texte et les conventions au profit de l'ivresse de l'instant. Plutôt que d'incarner un vecteur d'orientation et de continuité, le montage devient *patchwork*, collage, symbole de l'unité dispersive, ou *multiple* pour le dire autrement, à l'instar de Dionysos et de son cortège. Le dispersif devient alors une métamorphose essentielle : Myrtle et Maurice sont, à la lettre, envahis par le multiple, par l'ivresse tragique, mais joyeuse, du dionysiaque. L'acte théâtral d'*Opening Night* retrouve, par là, l'ontologie de l'ivresse comme puissance affirmative. Caractéristique du cinéma américain indépendant réalisé à la suite de la mort des grands studios et après l'arrivée de la télévision, le film participe aussi à mettre en question la vérité, surtout celle des images. À partir du théâtre compris comme réserve ou comme matrice d'images, Cassavetes ne cesse de faire circuler les clichés (les images-clichés), à tel point que tout se renverse : les images se brisent ; elles ne seront plus *que* des images. Le dionysiaque serait donc également cette opération qui permet d'extraire quelque chose de l'image, quelque chose qui ne soit plus un cliché ; ou, plutôt, peut-être est-ce toujours un cliché, mais un cliché qui aurait été redramatisé, repotentialisé. Il s'agit donc de s'emparer des images et des clichés, mais pour les pousser jusqu'au bout ; d'user de la remédiation, essentiellement cinématographique, pour dépasser le simple constat de la société du spectacle et du monde des images.

Par le théâtre, le cinéma est comme ramené à la source de ses conflits dialectiques : l'image apollinienne et l'ivresse dionysiaque, l'unité et la dispersion,

l'action et la voyance, l'unité et le multiple. Dans *Opening Night*, le théâtre a une fonction de révélation. La caméra tentera d'en capter la nature pour en dégager les forces et pour en déclencher les possibilités. Au-delà du personnage de Myrtle, le théâtre en soi implique donc une crise dans le film, ou y constitue plutôt l'occasion d'une crise, c'est-à-dire d'une *conversion*. La balade cinématographique, en mettant en crise les clichés du théâtre et du monde du spectacle, a su retrouver le tragique, qui, lui-même, s'est transformé en joie.

Annexe

Opening Nigth : conversation de Myrtle et de Maurice

Myrtle. Je ne suis pas moi-même. Je l'ai été, mais je ne le suis plus.

Maurice. Mais qu'est-ce que tu attends de moi, bon Dieu ? Tu veux que je me mette à genoux ? Mais qu'est-ce que tu veux, bon sang ?

Myrtle. Tout ce que tu ne peux pas me donner. Je veux la jeunesse. La force. Concevoir des rêves. Le bonheur, la joie, des sentiments...

Maurice. Chérie...

Myrtle. Pratiquement tout.

Maurice. Chérie !

Myrtle. Non, non...

Maurice. Je t'aime !

Myrtle. Non !

Maurice. Je t'aime !

Myrtle. Hé là, non...

Maurice. Je suis Superman ! Je suis Superman !

Myrtle. Tu es si étrange ! Et tu me fais sentir vieille.

Maurice. Je suis si fort, tu ne peux même pas savoir ! Je suis... je suis Superman ! Nous ne sommes pas nous-mêmes !

Myrtle. À propos de quoi est-ce qu'on se dispute, Marty ?

Maurice. Nous sommes...

Myrtle. À propos de quoi est-ce qu'on se dispute, Marty ?

Maurice. Nous avons changé du tout au tout. Quand je me regarde dans le miroir en me rasant le matin, tu sais ce que je vois ? Je peux le voir sur mon visage ; c'est difficile à cacher.

Myrtle. Quoi ?

Maurice. Mon visage a quelque chose de profondément cynique. C'est dur à cacher.

Myrtle. Félicitations [...] ! Et bien moi je ne suis pas moi-même.

Maurice. Et moi je sais que je suis quelqu'un d'autre.

Myrtle. Et moi aussi ?

Maurice. Oui !

Myrtle. Bon, c'est décidé. On nous a envahis. D'autres sont ici à notre place et jouent notre rôle. Et tu as raison : il y a quelque chose qui ne tourne pas rond avec ton sourire. Il y a une question que j'aimerais te poser, Marty.

Maurice. Oui, qu'est-ce que c'est ?

Myrtle. Que crois-tu qu'ils nous ont fait ? Tu crois qu'ils nous ont tués ? Assassinés ? Tu crois que nous sommes morts ? Ou alors, crois-tu que nous sommes simplement en train de perdre notre sens de l'humour ? Tu sais, j'étais très drôle avant. Et toi, as-tu jamais été drôle avant ?

Maurice. Quand j'ai été drôle, moi ?

Myrtle. Je ne t'ai jamais entendu raconter une simple blague, et tu ne ris jamais de celles des autres. Jamais ! Jamais !

Maurice. J'étais très drôle avant ! J'étais très drôle !

Myrtle. Quand ça ?

Maurice. Quand j'étais enfant.

Myrtle. Marty, je l'ai.

Maurice. Tant mieux.

Myrtle. J'ai trouvé la réponse.

Maurice. Tant mieux.

Myrtle. Marty, c'est formidable. Formidable ! C'est une idée merveilleuse. C'est si simple que c'en est bête. N'est-ce pas génial la façon dont le cerveau fonctionne ?

Maurice. Si.

Myrtle. Je veux dire, c'est fou, la façon dont le cerveau fonctionne. Tu ne comprends pas, n'est-ce pas ? Écoute, c'est facile ; c'est tellement facile. Le téléphone sonne, tu réponds. Non ? Tu tombes malade, tu vas chez le médecin ? Tu as le cœur brisé... Tu trouves quelqu'un d'autre. Nous sommes sinistres, non ? Nous sommes sinistres et nous sommes déprimés. Personne ne nous oblige à rester ici et à supporter ça. Nous pouvons allumer la lumière ; nous pouvons danser un peu ; nous pouvons... Si nous avons besoin de nous toucher, nous pouvons le faire, toi et moi. Marty, je t'ai et toi, tu m'as.

Maurice. Virginia, pour l'amour du ciel, je ne veux pas...

Myrtle. Non mais, vraiment, c'est simple. C'est si simple, je te le jure ; c'est la meilleure idée. C'est tellement simple que tu ne le vois pas. Ça veut dire que je t'aime.

Voilà ce que ça veut dire. Et je me fiche bien que tu ne me trouves plus jolie.

Maurice. Mais si.

Références

- ALMODÓVAR, Pedro (réalis.), *Todo sobre mi madre*, Madrid / Paris, El Deseo / Renn Productions / France 2 Cinéma, 1999.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard (Idées), 1972.
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Éditions du Seuil / IMEC (Traces écrites), 2002.
- BAZIN, André, « Théâtre et cinéma » [1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1975, p. 129-178.
- BOLTER, David et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- CASSAVETES, John (réalis.), *Opening Night*, Hazlet, Faces Distribution, 1977.
- , « *Opening Night*. Dialogues bilingues », dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 443 (juin 1995).
- CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Essais), 1993.
- , *Le Dénî de savoir dans six pièces de Shakespeare*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Maquerlot, Paris, Éditions du Seuil (Chemins de pensée), 1993 [1987].
- , *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 1996 [1979].
- DELEUZE, Gille, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1983.
- FAURE, Élie, « La langue universelle » [texte posthume non daté], *Cinéma*, Houilles, Éditions Manucius (Écrits sur l'art), 2010, p. 101-106.
- KIERKEGAARD, Søren, *La Crise et une crise dans la vie d'une actrice*, traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Éditions Payot et Rivages (Rivages poche / Petite Bibliothèque), 2012 [1848].
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2008 [1869-1872].
- SCORSESE, Martin (réalis.), *Taxi Driver*, Los Angeles, Columbia Pictures Corporation / Bill / Philips / Italo / Judeo Productions, 1976.