

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JOHN CASSAVETES

Gloria



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.

Rédacteur du dossier : Jean-François Buiré.

Conception graphique : Thierry Célestine.

Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achévé d'imprimer : juillet 2011

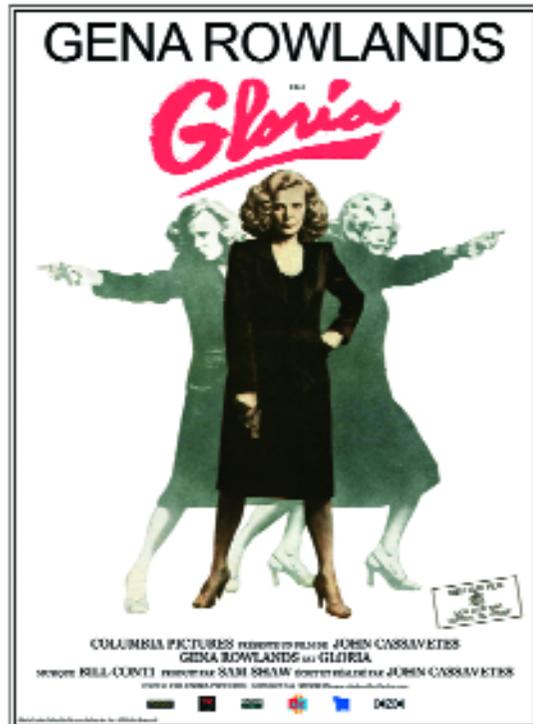
SOMMAIRE

| | |
|---|-----------|
| Synopsis et fiche technique | 1 |
| Réalisateur – <i>To beat or not to beat (the system)</i> | 2 |
| Acteurs – Gena et John, sur Gloria et Phil | 3 |
| Genèse – L'offre que Cassavetes ne pouvait refuser | 4 |
| Musique – De <i>Rocky</i> à <i>Gloria</i> | 5 |
| Contexte – New York | 6 |
| Avant la séance | 7 |
| Découpage narratif | 8 |
| Récit – À chaque jour suffit sa peine | 9 |
| Mise en scène – Surgissements | 10 |
| Séquence – <i>Happy ending</i> | 12 |
| Plan – Une tapisserie qui fait écran | 14 |
| Motif – Déplacements et transports | 15 |
| Technique – Manœuvres d'approche | 16 |
| Filiations – Adoption, transmission | 17 |
| Pistes de travail | 18 |
| Témoignage – Revue de détails | 20 |
| Sélection bibliographique | |

FICHE TECHNIQUE

Gloria

États-Unis, 1980



Réalisation, scénario : John Cassavetes
Image : Fred Schuler
Son : James Perdue,
Danny Rosenblum
Costumes : Peggy Farrell, Emmanuel Ungaro
Décors : René d'Auriac
Peintures : Romare Bearden
Musique : Bill Conti
Montage : George C. Villaseñor
Mixage : Dennis Maitland,
Jack C. Jacobsen
Producteur : Sam Shaw
Production : Columbia Pictures Corporation
Distribution 1980 : Columbia Pictures
Distribution 2010 : Mission (France)
Durée : 2 h 01
Formats : 35 mm couleurs, 1:1,85
Tournage : 25 juillet au 26 septembre 1979
Sortie États-Unis : 1^{er} octobre 1980
Sortie France : 31 décembre 1980

Interprétation

Gloria Swenson : Gena Rowlands
Phil Dawn : John Adames
Jeri Dawn : Julie Carmen
Jack Dawn : Buck Henry
Le gros gangster : George Yudzevich
Le vieux gangster : John Finnegan
Le jeune gangster : Gaetano Lisi
Sill : Val Avery
Tony Tanzini : Basilio Franchina

SYNOPSIS

Dans un immeuble de New York, une famille est sous pression. Le père, comptable pour la mafia, a parlé à la police et mis ainsi ses proches en danger. Au jeune Phil, il donne le livre dans lequel est consigné tout ce qu'il sait, et l'enfant est confié à Gloria, une voisine. La famille est exécutée, Phil et Gloria s'enfuient. La mafia, avec laquelle Gloria a été très liée, se lance à leurs trousses afin de récupérer le livre et d'éliminer Phil. Les destins de la femme et de l'enfant sont désormais noués, au départ sous la contrainte des circonstances puis, progressivement, par une alliance affective. Gloria défend Phil au péril de sa propre vie, mettant la mafia en échec. Mais le filet se resserre. Au terme d'une suite d'échappées, de confrontations et de tentatives vaines de quitter New York, Gloria va essayer de parlementer avec Tony Tanzini, un ponte de la mafia qui fut son amant. Lorsqu'elle repart, les sbires de Tanzini tirent sur l'ascenseur dans lequel elle s'enfuit. Pendant ce temps, comme convenu, Phil part seul à Pittsburgh. Arrivé à destination, il se rend dans un cimetière pour saluer Gloria, qu'il croit morte. Elle y réapparaît, déguisée en grand-mère. Phil et Gloria s'étreignent.

FILMOGRAPHIE

John Cassavetes
(1929 – 1989)

- 1959 : *Shadows*
1961 : *Too Late Blues*
(*id.*, ou *La Ballade des sans-espoir*)
1963 : *A Child Is Waiting**
(*Un enfant attend*)
1968 : *Faces**
1970 : *Husbands* [+ acteur]
1971 : *Minnie and Moskowitz**
(*id.*, ou *Ainsi va l'amour*) [+ acteur]
1975 : *A Woman Under the Influence**
(*Une femme sous influence*)
1976 : *The Killing of a Chinese Bookie*
(*Meurtre d'un bookmaker chinois*,
ou *Le Bal des vauriens*)
1978 : *Opening Night** [+ acteur]
1980 : *Gloria**
1984 : *Love Streams**
(*id.*, ou *Torrents d'amour*) [+ acteur]
1985 : *Big Trouble*

Les astérisques indiquent les films dans lesquels joue Gena Rowlands (dans *Shadows*, elle ne fait qu'une apparition).



Sur le tournage de *Minnie and Moskowitz*

RÉALISATEUR

To beat or not to beat (the system)

Au moment du tournage de *Gloria*, John Cassavetes a cinquante ans. Elle-même d'âge mûr, l'héroïne du film fait preuve d'une capacité de résistance qui rappelle l'épithète accolée au roman noir américain : *hard-boiled*. « Durs à cuire », tels furent le cinéma et la personnalité de Cassavetes, mûs par une énergie exceptionnelle. Acteur en plein essor, il réalisa de 1957 à 1959 son premier film, *Shadows*, sommet de *free cinema* new-yorkais : tourné en 16 mm avec des moyens modestes, en grande partie improvisé par de jeunes acteurs et par des musiciens de jazz, il tient à la fois de l'émotivité mélodramatique et de la crudité documentaire.

À propos de l'anticonformisme revendiqué d'emblée par le cinéma de Cassavetes, il est tentant de citer ce dialogue entre Gloria et Phil : « *You can't beat the system. – What's the system? – System? I don't know. – Then how do you know you can't beat it? – Not too many people have.* » Gardons-nous pourtant de n'entendre ici qu'une métaphore antihollywoodienne. La discussion dont cet échange est extrait porte sur la mafia, dans laquelle Cassavetes voyait un système parmi d'autres fondés sur la volonté d'une partie de l'humanité d'empêcher une autre de poursuivre rêves et bonheur¹. De même que Gloria est constamment obligée de se battre, Cassavetes, après *Shadows*, rencontra sans cesse des difficultés : il alterna des expériences douloureuses avec les studios et des films tournés en toute indépendance, lesquels furent de relatifs succès ou des échecs cinglants.

Cassavetes commença à réaliser des films au moment où s'effondrait l'organisation verticale des studios qui prévalait depuis plusieurs décennies, et on le considéra comme un des rares « auteurs » de films apparus dans le cinéma américain des années 1960. Son œuvre est prise entre cet effondrement et la naissance au cours des années 1970 d'un nouvel *establishment*, plus tard baptisé « Nouvel Hollywood » (Friedkin, Coppola, Spielberg, Lucas).

Thriller produit par la Columbia, *Gloria* passa, après une période d'indépendance radicale, pour un retour assagi de Cassavetes au système hollywoodien. Malgré ses qualités spécifiques, on ne lui accorda jamais à part entière l'étiquette de « film de John Cassavetes ». La réticence de certains des admirateurs du



Sur le tournage de *Love Streams*

cinéaste à envisager *Gloria* sur le même plan que ses autres réalisations va à l'encontre de la « Politique des auteurs » originelle, qui niait toute hiérarchisation entre films libres et films contraints. Cette réticence est l'expression d'un autre type d'auteurisme, qui fait de l'indépendance artistique une condition *sine qua non*. Cassavetes défendit certes son indépendance comme un lion, mais aussi sa capacité de tourner et de s'adresser au plus grand nombre, et son rapport avec Hollywood fut le même que celui de Gloria avec la mafia : à la fois intime et distant. Conscient du fait que, à l'image de la famille et du couple dans ses films, une notion aussi salubre que l'auteurisme peut devenir un système normatif lorsqu'elle vire au cahier des charges, il refusa de devenir un cinéaste *underground*. Ainsi, après une première version de *Shadows* prisée par les tenants de l'avant-garde, il opta finalement pour la forme, quelque peu impure aux yeux de ces derniers, du long métrage narratif, privilégiant les impulsions et les émotions des êtres montrés à l'écran. Ce faisant, le jeune cinéaste ne se plaçait ni du côté du « cinéma expérimental » ni de celui de la « convention hollywoodienne », mais de certains des cinéastes américains les plus ambitieusement idéalistes : Stroheim, Vidor, Sternberg et Capra (le réalisateur préféré de Cassavetes).

Même dans ses films les plus « personnels », Cassavetes rejeta certaines des caractéristiques associées à l'auteur post-hollywoodien : pessimisme ou cruauté obligatoires, déconstruction narrative, fascination pour la violence. Il ne rechigna pas au morceau de bravoure, quitte à en déplacer l'enjeu habituel. Son amour du spectacle et son désir de concentrer, à force d'énergie, des éclats de vie dans la durée limitée d'un film rejoignirent en le réinventant le meilleur du vitalisme hollywoodien.

1) L'idéal libertaire de Cassavetes est d'essence foncièrement américaine – et grecque : comme Phil, le cinéaste est un enfant de l'immigration, hellène dans son cas.

ACTEURS

Gena et John, sur Gloria et Phil

Les propos cités ici de Gena Rowlands et de son mari John Cassavetes éclairent la conception et l'interprétation des personnages de Gloria et de Phil. Ceux de Gena Rowlands proviennent de *Gena Rowlands, Mable, Myrtle, Gloria... et les autres*, de Stig Björkman, et ceux de John Cassavetes – traduits en français pour le présent livret – de *Cassavetes on Cassavetes*, de Ray Carney.

Gena Rowlands

- De tous les rôles que Gena Rowlands a interprétés, celui de Gloria est le seul pour lequel elle a élaboré une composition physique avant de commencer à étudier le texte. « *Je voulais trouver un langage gestuel, une manière de marcher, qui dirait instantanément la couleur du personnage, car Gloria est une femme forte, à l'aise dans cette métropole brutale qu'est New York.* »
- À propos des vêtements de Gloria qui changent chaque jour (Phil portant au contraire la même chemise tout au long du film), et qui proviennent tous d'une même collection de prêt-à-porter d'Emmanuel Ungaro : « *Ses vêtements expriment sa personnalité et agissent comme une protection. Je me souviens d'avoir demandé à John ce qu'elle ferait de toutes ces robes élégantes au moment de sa fuite. Il m'a répondu simplement : "Tu vois ces robes sur les cintres ? Eh bien, tu vas essayer de les prendre toutes. Un maximum. Tu vas les jeter dans cette valise, vite fait. Tu refermeras la valise et tu te casseras ! Ce sont tes costumes pour le reste du film." J'ai bien fait de ne pas oublier le chemisier car je n'aurais pas pu aller le rechercher : John ne me l'aurait pas permis.* »
- À propos de la relation avec Phil/Juan Adames : « *L'ambiance entre nos deux personnages devait être assez tendue et hostile ; sans animosité, mais chargée de méfiance. [...] Alors j'ai pensé que ce serait plus difficile pour lui si je me montrais trop gentille et douce entre les prises, si on s'amusait ensemble et que soudain, pour jouer les scènes, j'étais vraiment*



de. Je me suis dit : "Restons cool. Je ne serai pas méchante mais pas trop gentille non plus." [...] On a gardé cette attitude méfiante presque jusqu'au bout ; mais [...] vers la fin du film, je n'ai pas pu m'empêcher de lui acheter quelques jouets [...]. Ça l'a choqué ! Il ne savait pas très bien comment réagir. J'ai alors [cru] que j'avais tout détruit ! »

- « *Gloria ne peut se fier qu'à ceci : sa capacité d'anticipation et la rapidité de ses réactions. Ce qu'elle sait des hommes garantit sa défense et sa protection.* »

John Cassavetes

- « *Je n'oublierai jamais la violence de L'Ennemi public. [...] Je me fichais du nombre de types qui se faisaient tuer. James Cagney jouait quelqu'un que vous ne vouliez pas voir mourir. [...] Ce fut sans doute l'homme le plus décisif pour ma passion du cinéma [...]. Il interprétait toujours un type moyen qui arrivait à abattre des géants. Il a été, d'une certaine façon, le sauveur de tous les nabots du monde, dont je fais partie. Enfant, je l'idolâtrais parce qu'il était petit – et dur.* »
- « *C'est une chose de se faire tuer. Mais c'en est une autre de laisser tomber tout ce que vous possédez, tous vos amis, tout votre mode de vie. Cette femme abandonne son mode de vie, et elle le fait de telle façon que vous la croyez, et c'est la base du film. Si cela fonctionne, alors je crois que le film fonctionne.* »
- « *Gena se fiche de ce qui est cinématique, de la place de la caméra, de paraître à son avantage – elle se fiche de tout sauf que vous la croyiez. Elle a saisi le rythme de cette femme dont la vie lui est étrangère. Quand elle est prête à tuer, je suis stupéfait de la froideur avec laquelle elle le fait.* »
- « *L'enfant n'est ni sympathique ni antipathique. C'est juste un enfant. Il me fait penser à moi, constamment choqué, réagissant à un environnement incompréhensible. Il était toujours plein d'excitation et d'interrogation à propos de ce qu'il faisait, essayant de comprendre cette insondable histoire d'une famille anéantie.* »



- « *L'enfant est portoricain. La femme est une blonde du genre qui ne pense pas a priori qu'un Hispanique est un des membres les plus haut placés de la société. Même quand le hasard les réunit, ils ne prétendent pas se soucier l'un de l'autre parce que cela se fait. Du coup à la fin, quand ils se soucient effectivement l'un de l'autre, c'est à cause de la confiance et de l'attention mutuelles qu'ils ont développées. Et c'est une belle chose à voir.* »
- « *Il y a beaucoup de douleur liée au fait d'élever des enfants dans le monde actuel. C'est vu comme un grand handicap pour une femme. Du coup, beaucoup de femmes ont développé une méfiance à l'égard des enfants. Je voulais dire aux femmes qu'elles n'ont pas à aimer les enfants – mais il y a quand même au fond d'elles quelque chose qui les relie aux enfants, et cela les différencie positivement des hommes. La compréhension intime des enfants est quelque chose de très profond et de très instinctif. D'une certaine façon, c'est l'envers de la folie. [...] Gloria ne sait pas pourquoi elle agit comme elle le fait. Elle est perdue, et c'est la façon dont je ressens les choses. Je suis perdu devant la vie.* »



James Cagney (à gauche) dans *Enfer est à lui* de Raoul Walsh (1949, Warner)

GENÈSE

L'offre que Cassavetes ne pouvait refuser

En 1979, après deux désastres critiques et commerciaux (*Meurtre d'un bookmaker chinois* et *Opening Night*), John Cassavetes est aux abois. En février, une aubaine se présente : la MGM lui commande une histoire pour l'enfant-vedette Rick Schroder, strict travail d'écriture dont il s'acquitte en deux semaines. Schroder signe chez Disney, la MGM abandonne le projet. L'agent du cinéaste soumet le scénario à la Columbia, qui décide de produire le film et propose que Cassavetes le réalise, avec Gena Rowlands dans le rôle féminin. Il renâcle toutefois à s'impliquer plus avant dans ce « *film mouvementé et un peu vide* » qu'il a écrit alors qu'il ne connaît rien aux gangsters, et dont le massacre inaugural le rebute. Rowlands, qui a très envie du rôle et regrette par ailleurs que son mari n'ait rien tourné qui ait trait aux enfants depuis *Un enfant attend*, l'incite à accepter.

La perspective de tourner de nouveau pour un grand studio a sans doute été pour beaucoup dans l'hésitation de Cassavetes (qui ne connaissait pas mieux les gangsters lorsqu'il avait entrepris *Meurtre d'un bookmaker chinois*). En l'occurrence, il n'aura pas à subir de vexations imprévues, mais il doit accepter un plan de tournage limité à neuf semaines qui, contrairement à son habitude, ne suit pas l'ordre chronologique des scènes, ainsi que le fait de ne pas avoir la haute main sur le montage final et de se voir imposer une équipe de tournage complète et hiérarchisée. Le budget de quatre millions de dollars, modeste au regard de celui d'autres productions, est le plus important dont il ait disposé. Par amitié pour Cassavetes, c'est un de ses plus anciens soutiens et collaborateurs, le photographe Sam Shaw, qui chapeaute la production exécutive du film (c'est aussi lui qui suggère d'utiliser au générique de début des aquarelles de l'artiste afro-américain Romare Bearden, auquel il a consacré un livre).

Cassavetes reprend le scénario de sorte qu'il devienne « *une histoire de violence moins physique qu'émotionnelle* ». Privé de ses compagnons de route à la technique, il fait appel à des acteurs familiers tels que John Finnegan et Val Avery, et confie des rôles de mafieux à des acteurs non professionnels. Basilio Franchina, scénariste et producteur qui a travaillé avec les cinéastes italiens de l'après-guerre que Cassavetes admirait, incarne le chef mafieux Tony Tanzini.



Rick Schroder dans la série télévisée *Ricky ou la Belle Vie*



George Yudzevich



John Finnegan

L'appartement de ce dernier est peuplé de véritables gangsters, auxquels le cinéaste demande conseil sur certains points. L'homme que Gloria tue en quittant l'appartement est « Big George » Yudzevich, qui fut pendant quinze ans un homme de main de la mafia (il sera exécuté dans un parking en 1988).

Conforme, non-conforme

Pour le rôle de Phil, Cassavetes organise en juin une audition dans une discothèque, à laquelle trois cents cinquante candidats se présentent. Ce rassemblement est en soi un test : le cinéaste cherche un enfant endurant, capable à la fois d'incarner Phil (qui se prend pour un homme) et de résister à l'expérience surpeuplée d'un tournage. Il retient Juan Adames, né en 1972, fils cadet d'un couple de Dominicains ayant migré aux États-Unis en 1965 (il sera prénommé John au générique). Le garçon ne sait ni lire ni écrire ; au tournage, il faut lui réciter ses répliques pour qu'il les apprenne. En 1980, il partagera avec Laurence Olivier le Razzie Award du pire acteur dans un second rôle, et l'on reprochera à Cassavetes de n'avoir pas su le diriger. Adames, qui n'a aucune expérience de la comédie, est aux antipodes de l'acteur miniature du type Rick Schroder. Comme toujours chez ses interprètes, Cassavetes cherche moins chez lui le « naturel » que l'intensité expressive ; en outre, il creuse le contraste entre l'actrice expérimentée et le comédien débutant, dans un film qui conte les aventures d'une femme aguerrie et d'un enfant qui a tout à apprendre.

Après trois semaines de répétitions, le tournage a lieu du 25 juillet au 26 septembre 1979. Le caractère estival du film se mâtime d'une tonalité automnale et mélancolique à laquelle la mort du père de Cassavetes, le 26 avril, a pu contribuer. Si Fred Schuler, qui participa à l'image de films new-yorkais tels que *Taxi Driver* et *Manhattan*, accède sur ce tournage au grade de directeur de la photographie, Cassavetes, pour son retour cinématographique à New York, veut éviter toute vision touristique de la ville, du type de celle que Woody Allen a donnée. Il choisit des lieux de tournage décrépis, chargés d'histoire, et doit empêcher l'équipe de décoration de les embellir.

La postproduction de *Gloria* s'achève fin 1979, mais la Columbia ne se décide pas à sortir le film. Il faut une rétrospective de l'œuvre de Cassavetes au Musée d'Art Moderne de New York ainsi que l'attribution du Lion d'or et de deux prix d'interprétation (à Gena Rowlands et à Julie Carmen) au Festival de Venise pour qu'une distribution en salles ait lieu, en octobre 1980. Un accident de tirage a fait apparaître en noir et blanc le plan au ralenti final, et Cassavetes a décidé de le conserver tel quel dans les copies distribuées. Mais la Columbia, de peur que cela ne passe pour une erreur technique, le rétablit en couleurs dans les copies diffusées aux États-Unis (en 1980, les copies pour l'Europe comportaient le plan en noir et blanc, mais ce n'est plus le cas dans les copies françaises actuelles, sur pellicule comme en DVD). Le cinéaste accepte sans trop rechigner, par obligation contractuelle mais aussi parce qu'il pense de toute façon que le passage de la couleur au noir et blanc pourrait passer pour une complaisance esthétique. La critique américaine *mainstream*, qui n'a jamais ménagé les films de Cassavetes, célèbre celui-ci, extérieurement plus conforme aux canons hollywoodiens que les précédents. Mais les entrées ne sont pas à l'aune de l'enthousiasme critique, sauf en Europe et surtout en France où *Gloria* devient le plus grand succès public du cinéaste.

(Source principale : Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*.)

MUSIQUE

De Rocky à Gloria

À film hollywoodien, musique hollywoodienne : dans le cas de *Gloria*, John Cassavetes opta pour le compositeur Bill Conti. Comme il est d'usage à Hollywood, celui-ci intervint une fois le film tourné et demanda au cinéaste de repérer les moments pour lesquels il souhaitait de la musique. Mais Cassavetes, selon son principe de laisser une véritable marge de manœuvre et d'apport personnel aux collaborateurs qu'il choisissait, préféra donner libre cours à l'inspiration de Conti, au gré du film. La composition qui en résulte constitue une écriture musicale en soi (pour guitare, saxophone, violons, percussions et pas moins de seize clarinettes) qui collabore constamment avec celle de Cassavetes. Deux grands solistes y contribuèrent : Tony Ortega au saxophone et Tommy Tedesco à la guitare.

Conti, devenu célèbre en 1976 avec la musique de *Rocky*, pensait que le cinéaste avait plutôt choisi en lui l'auteur des musiques des films de Paul Mazursky, a priori plus proches de son cinéma que ceux de Sylvester Stallone. Mais Cassavetes sut sans doute voir dans *Rocky* la petite production prosaïque qui devint un grand succès populaire, l'histoire d'un homme plus tout jeune qui tente de s'élever au-dessus de son ordinaire quotidien (on voit les liens possibles entre le personnage-titre de *Rocky* et celui de *Gloria*), et peut-être rechercha-t-il le lyrisme que Conti avait été capable d'apporter à un matériau urbain et contemporain. Lyrisme qu'exprima fiévreusement le critique Louis Skorecki à la sortie de *Gloria* :

« Cela commence par la musique, très forte, haute en volume et en intensité, une musique qui couvre tout. Un saxophone qui résonne, un peu comme l'équivalent à l'alto, et avec de l'écho, de certaines envolées lyriques, au ténor, de Gato Barbieri ; un jazz puissant, très arrangé et sophistiqué, réminiscent de quelques-uns des plus somptueux arrangements pour les feuilletons policiers de télévision de Lalo Schifrin ; plus puissant encore, très présent, un jazz qui surplombe, domine, enveloppe. Pendant ce temps, en même temps peut-être mais modifiées profondément par la violence omniprésente de ce tapis de musique, des images aériennes de New York foncent vers nous ; on est happé par ces plans, verdâtres ; on file quelque part, mais on ne sait pas où, et on reconnaît, gigantesque,



plein de milliers de corps indistincts, une arène, une scène, le Yankee Stadium sans doute, transformé pour un film, le temps d'un film, par on ne sait quelle flamboyance soudaine du rapport image/son, en un lieu de culte et de sacrifice, où quelque chose d'irrémissible se prépare, une cérémonie funéraire, une mise à mort, une fin. »

Du flamenco au free jazz

Les références musicales que cite Skorecki reflètent le vaste spectre que couvre la composition de Conti. Dans son livre sur John Cassavetes, Thierry Jousse propose une description de la musique de *Gloria* beaucoup plus analytique, qui témoigne pour sa part de l'étendue du fonctionnement de cette musique en lien avec le film (à la fois vibrante et précisément signifiante, elle est à l'image de la réalisation de Cassavetes qui oscille constamment entre une intensité émotionnelle exacerbée et une corrélation toute classique entre les moyens mis en œuvre et les fins expressives) :

« Dans *Gloria*, la musique de Bill Conti mélange différentes composantes et tente une sorte de fusion symphonique. Au générique se superposent une voix d'homme, une guitare à consonance très hispanique et un saxo beaucoup plus jazz, donc noir, avant qu'un tapis de violons, très hollywoodien, enveloppe l'ensemble des instruments. Métissage musical à l'image de New York et de ses différentes communautés [...]. Le saxo dissonant est le porte-parole des stridences urbaines et la musique se fond aux bruits de la ville, intégrant les sons et les voix dans la partition. Le cuivre lyrique qui improvise sur le coussin des cordes n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, l'expérience de Charlie Parker accompagné par un orchestre symphonique au début des années 50. Comme l'écho tenu mais insistant de la voix singulière de Cassavetes (saxo) à *Hollywood* (cordes). »

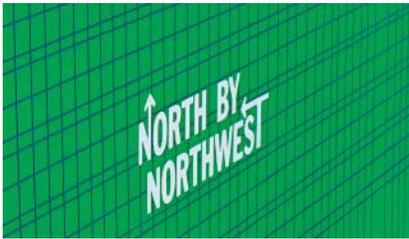
Le lien privilégié du cinéma de Cassavetes avec le jazz remonte au premier film de celui-ci : en 1959, *Shadows* marqua entre autres par la façon dont il incorpora la musique de Charles Mingus et du saxophoniste Shafi Hadi. En 1963, l'album de Mingus *The Black Saint and the Sinner Lady* mélange composition classique, avant-garde jazz et guitare flamenco d'une façon que rappelle la musique de *Gloria*,

dont la composante hispanique est cependant avant tout inspirée de l'Adagio du *Concerto d'Aranjuez*, pour guitare, que l'Espagnol Joaquín Rodrigo composa en 1939. « La mélodie du mouvement lent [est] l'apothéose de la saeta andalouse. La saeta, qui vient du fond des âges, est une improvisation que chante, seule, une Gitane, dont la voix s'élève du sein des foules sévillanes sur le passage de la procession de la Semaine sainte – tout le ravissement et le désespoir surgissant du fond de son âme. La guitare est la Gitane, l'orchestre, la foule » (livret de l'édition Decca, 1991).

La musique de *Gloria* commence par cette voix de guitare mais après quelques secondes se joint à celle-ci une voix véritable, que l'on entend durant le générique sur fond de peintures de Romare Bearden. Cette voix, élégiaque et rauque, est celle d'un jeune chanteur catalan que Cassavetes avait entendu dans un restaurant et auquel il demanda d'étirer pendant une quarantaine de secondes un unique mot, « Mama ». L'Adagio du *Concerto d'Aranjuez* était d'inspiration autobiographique : Rodrigo y traduisait une supplication à Dieu pour qu'il ne prît pas la vie de sa femme après qu'elle eût accouché d'une fille mort-née. Saeta masculine, renversement des sexes et, dans *Gloria* comme dans l'œuvre de Rodrigo, une même énergie du désespoir face aux coups de boutoir que la mort fait subir à l'amour, à la famille et à l'enfance.



West Side Story (MGM - United Artists)



La Mort aux trousses (Warner)



Rosemary's Baby (Paramount)



Le Parrain (Paramount)



L'inspecteur Harry de Don Siegel (Warner)

CONTEXTE

New York

En 1979, John Cassavetes n'a pratiquement plus tourné à New York depuis *Shadows*, son premier film réalisé vingt ans plus tôt. De retour dans cette ville, il lui confère une importance qui inscrit d'emblée *Gloria* dans un corpus cinématographique autant que dans un contexte géographique.

Ainsi peut-on songer, devant les premiers plans aériens du film, à ceux du début de *West Side Story*. En 1961, ce fut le premier film dont l'ouverture montrait New York depuis un hélicoptère. Vingt ans plus tard, l'invention est devenue cliché, auquel *Gloria* redonne vie en l'intégrant entre les aquarelles de Romare Bearden – figuration enfantine de la ville et souvenir des fresques murales hispaniques – et la brusque plongée dans une métropole multiethnique, métissage que souligne une musique aux accents variés. Mais avec cette composition ternaire, *Gloria* renoue encore avec l'ouverture de *West Side Story*, dont les premiers plans aériens étaient précédés d'une vision graphiquement stylisée de la ville et suivis d'une prosaïque retombée sur terre, dans un quartier miné par les conflits intercommunautaires, le tout aux sons déjà mêlés de Leonard Bernstein. De façon moins lyrique mais comparable, un préambule graphique et une musique hispanisante rythmaient également le début de *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock, en 1959 : inscrire-parcourir-métisser, telle est la formule à laquelle on pourrait ramener ces trois *incipits* new-yorkais.

Repérages et égarements

Cassavetes a dit qu'il voulait faire ressentir dans *Gloria* la variété des quartiers contigus qui forment le tissu de New York, sentiment absent des films centrés sur les seuls *business districts* de Manhattan. Mais il voulait aussi éviter que l'attention du spectateur se fixât sur l'identification des lieux.

Le périple de Gloria et de Phil peut être reconstitué. Le Concourse Plaza (1), ancien hôtel huppé du sud-ouest du Bronx, abandonné lorsque Cassavetes choisit d'y situer les appartements de Gloria et de la famille de Phil, installe d'emblée une impression de splendeur fanée. Il jouxte le Yankee Stadium, point de repère montré deux fois (de nuit et de jour) avant le début du drame



puis visible depuis la chambre de Gloria, qui accentue l'impression initiale de sacrifice collectif. L'appartement où Gloria et Phil se réfugient le premier soir se trouve dans un immeuble de Manhattan, sur Riverside Drive (2). Dès lors, les déplacements se font entre Manhattan (Pennsylvania Station (3), l'appartement de Tanzini), le Queens (l'hôtel de passe du deuxième soir) et le Bronx où Gloria retourne chercher Phil après leur séparation du quatrième jour. S'ajoute une modeste échappée vers la gare de Newark (4), ville voisine de New York où Gloria et Phil passent la dernière nuit.

La connaissance de la géographie new-yorkaise permet donc de se repérer dans ces pérégrinations. Toutefois, si le film esquisse une géographie urbaine réaliste, il fait aussi percevoir le territoire arpenté comme un espace onirique ou mythique : contraste qu'on peut relever dans nombre de films se déroulant dans une grande ville, mais dont *Gloria* joue plus intensément que d'autres. Lors de son arrivée dans l'immeuble au début du film, le gros tueur énumère les détours qu'il lui a fallu faire pour arriver jusque là (« *I went over the 138th Street Bridge, then back over the 155th Street Bridge, made a wrong turn past Yankee Stadium... A lot of people on 58th Street...* ») avec une précision topographique qui ne sera plus de mise par la suite. Cette description est surtout le signe avant-coureur de déplacements qui n'atteindront pas leur but, inefficience qui suscitera deux impressions opposées : d'un côté, elle rend une forme de liberté



buissonnière aux déambulations de Gloria et de Phil et fait de New York un grand terrain de jeu ; de l'autre, elle nourrit une veine cauchemardesque, celle du labyrinthe des déplacements de Gloria et de Phil qui rappelle parfois les prisons du Piranèse.

Paranoïa et rage

Vers la fin du film, on en vient à se demander si la méfiance dont fait preuve Gloria n'est pas un peu excessive (ainsi quand, se croyant observée, elle renonce in extremis à prendre des billets à la gare de Newark, et lorsqu'elle congédie le garçon d'hôtel qui apporte des fleurs). La paranoïa urbaine est une notion que *Gloria* s'approprie, s'inscrivant dans une lignée de films noirs et de thrillers (dont *Taxi Driver*, en 1976) mais aussi de films fantastiques où elle confine à l'épouvante, tel *Rosemary's Baby*. Cassavetes jouait dans ce film de Roman Polanski sorti en 1968, et l'extérieur de l'immeuble cosu où il se déroule est en fait celui du Dakota Building, à Manhattan. Sam Shaw, le producteur de *Gloria*, appelait l'immeuble de Riverside Drive où Gloria et Phil passent deux nuits le « *Dakota du pauvre* ». On pense également à l'immeuble de *Rosemary's Baby* à la vision du Concourse Plaza, où vivent Gloria et la famille de Phil : le délabrement de ce bâtiment autrefois prestigieux participe du sentiment immédiat d'une décadence de la vie urbaine, et des relations humaines qui s'y nouent. À la sortie de l'ascenseur, la mère de Phil tombe sur un jeune homme noir halluciné, incarnation d'une agressivité physique et sexuelle aveugle (fût-ce à la beauté de la jeune femme : le garçon exerce sa gestuelle obscène dans le vide, sans vraiment voir celle-ci). Loin de constituer un havre de paix, la famille qui apparaît ensuite est minée par la peur, qui coexiste avec les signes extérieurs de la quotidienneté – le déjeuner est préparé, et le psychodrame en cours pourrait n'être que l'ordinaire d'une famille de la classe moyenne dans une grande ville américaine.

Gloria conjugue en effet trivialité et cauchemar éveillé. Cauchemar : au cours du film, le fait que Gloria et Phil retombent sans cesse sur la mafia devient une

quasi-fatalité ; à l'image du quadrillage en *blocks* de Manhattan, *Gloria* met en scène deux réseaux qui s'affrontent et se croisent, le réseau « Gloria » qui consiste de la part de celle-ci en une connaissance intime de New York et de ses plus infimes ramifications, et le réseau « Mafia », système tentaculaire et omniprésent. Trivialité : même cet effrayant système peut être envisagé sur un mode ordinaire, littéralement familial, la mafia consacrant en effet le triomphe de la conception traditionnelle et patriarcale de la famille, à laquelle s'opposent radicalement Gloria et le type d'alliance qu'elle forme avec Phil. « *Me, I'm not a mother. [...] Can't stand the sight of milk* » dit-elle aux mafieux incrédules, lesquels ont tout de capitalistes américains moyens, dénués de prestige. Cette trivialisatation naturaliste de la mafia avait été amorcée en 1972 dans certaines scènes de groupe du *Parrain*, de Francis Ford Coppola. Elle se poursuivra dans les films de Martin Scorsese pour culminer dans la série télévisée *Les Soprano*. Mais dans *Gloria*, elle est dégraissée de tout pittoresque.

Au registre des comparaisons, le personnage de Gloria a pu être rapproché des justiciers incarnés dans les années 1970 par Clint Eastwood ou par Charles Bronson. Il est vrai que la première fusillade de *L'Inspecteur Harry*, de Don Siegel (qui se déroule à San Francisco), au cours de laquelle le protagoniste, revolver pointé sur un gangster blessé, le met au défi de se servir de son arme, trouve des échos dans le film de Cassavetes, en particulier lors des provocations de Gloria aux mafieux dans le métro (« *You let a woman beat ya, huh? You little tiny nothings. You punk! Go ahead, punk!* ») qui rappellent celle de Harry Callahan (« *You've got to ask yourself one question: "Do I feel lucky?" Well, do ya, punk?* »). Mais il ne s'agit pas ici d'une simpliste inversion des rôles, où la femme ne ferait que reprendre celui qui était réservé à l'homme : le passage du cynisme machiste à la hargne féminine, la façon extraordinairement rageuse dont Gena Rowlands, en très gros plan frontal, martèle ces phrases en braquant directement son regard et son arme dans l'axe de la caméra disent à quel point ce transfert n'a rien d'une formalité.

Avant la séance

La vision d'un film en version originale sous-titrée semble a priori réhébitoratoire aux yeux de certains jeunes spectateurs. L'alternative v.o. sous-titrée/version doublée (deux solutions de fortune qui entraînent chacune des problèmes différents) est une question complexe qui se pose diversement selon les époques, les publics, les cinématographies et les films, et qu'il n'est pas question de simplifier ici. Cependant, on peut avancer quelques raisons spécifiques de voir *Gloria* en v.o. John Cassavetes était d'origine grecque et le film est traversé d'accents que la v.f. nivelle voire supprime : Portoricains, Afro-américains, Italiens ne s'y distinguent plus des Américains « de souche ». De plus, Cassavetes a choisi pour incarner Phil un comédien amateur dont la maladresse s'oppose au métier de Gena Rowlands, ce qui accentue la différence d'expérience des deux personnages. Ce contraste n'existe plus dans la v.f., où la voix de Phil est celle d'un jeune doubleur chevronné. Enfin, l'ambiance sonore urbaine, très présente dans la v.o., est systématiquement atténuée au profit de la parole dans la v.f. La mise en avant de ces différences entre v.o. et version doublée peut se faire sous forme verbale avant la séance et être confirmée ensuite par la comparaison, à partir du DVD du film, de moments précis de ces deux versions ; au besoin, cette comparaison peut être effectuée en classe avant la séance, en prenant garde bien sûr de ne pas déflorer le film.

Un dialogue explicite

Après *Shadows*, son premier film en partie improvisé, John Cassavetes a toujours écrit ses films. Produit par un grand studio, *Gloria* est toutefois plus « scénarisé » que ses précédentes réalisations : Cassavetes ne peut y laisser parler uniquement les corps et les caractères, il doit donner plus d'importance à l'enchaînement des événements. Du coup, certains choix narratifs ou certaines convictions sont formulés dans le dialogue, comme si la réduction de la liberté d'écriture du cinéaste était compensée par l'explicitation de ses choix ou de ses idées dans les paroles des personnages (phénomène déjà sensible dans un de ses précédents films de studio, *Too Late Blues*).

Trois exemples : par rapport au refus de faire intervenir la police dans le film, le fait que la grand-mère de Phil, qui propose d'appeler celle-ci, soit réduite au silence par sa fille ; la façon répétée dont Gloria compare le drame en cours à un rêve, ou à un cauchemar ; le dialogue dans la salle de bains du second hôtel à propos du « système ». Cette explicitation par la parole co-existe avec un refus de tenir ouvertement discours sur de « grandes questions » telles que le racisme, le féminisme et le capitalisme. Dans quelle mesure cette façon de concevoir le dialogue se retrouve-t-elle dans d'autres récits, filmiques ou littéraires ? En quoi relève-t-elle ou au contraire se distingue-t-elle d'un parti pris de distanciation par rapport à la fiction ?

DÉCOUPAGE NARRATIF

Gloria racontant l'histoire de deux personnages en fuite, les changements de lieux sont fréquents et le film se compose de nombreuses scènes brèves. Pour mieux faire apparaître la structure du récit, nous proposons un découpage en journées.

Le minutage indiqué entre parenthèses correspond à celui du DVD édité par Sony Pictures.

Générique / Vues aériennes de New York (début - 00:03:16).

1^{er} jour : une famille sous pression (00:03:16 - 00:26:41). Une jeune mère de famille arrive en bus à son immeuble, dans le Bronx. Des hommes se rassemblent dans le hall. La famille est en instance de départ : le père, comptable pour la mafia, a parlé à la police et a mis ainsi ses proches en danger. Il donne au petit Phil un livre dans lequel est consigné tout ce qu'il sait, et l'enfant est confié à Gloria, une voisine. La famille est exécutée par les hommes de main de la mafia. Gloria et Phil quittent le Bronx et vont dans un autre appartement, à Manhattan.

2^e jour : fugue et confrontations (00:26:41 - 00:48:25). Au matin, Phil fugue puis revient et se dispute avec Gloria. Des mafieux arrivent et Gloria et Phil quittent l'immeuble subrepticement. Dans la rue, Gloria tente de renvoyer Phil qui s'accroche à elle, puis elle tire sur les mafieux qui les ont rejoints en voiture. Elle retire ses économies à la banque et rencontre dans un bus un « oncle » qui désapprouve son comportement. À la recherche d'une chambre, Gloria et Phil doivent se rabattre sur un hôtel de passe.

3^e jour : premier cimetière et premier faux départ (00:48:25 - 01:00:46). Gloria emmène Phil dans un cimetière pour qu'il dise au revoir à ses parents sur une tombe de son choix, puis ils vont à la gare pour partir à Pittsburgh. Dans un snack de la gare, Gloria aborde un groupe de mafieux et propose de négocier le livre du père de Phil, sans succès. Gloria et Phil s'échappent de la gare et retournent à l'appartement de Manhattan.

4^e jour : séparations, retrouvailles et second faux départ (01:00:46 - 01:26:53). Le lendemain, dans la rue, Gloria et Phil se séparent. Gloria va seule dans un bar puis revient sur ses pas et part en taxi à la recherche de Phil. Lorsqu'elle le retrouve en compagnie d'un autre garçon, les deux enfants sont emmenés dans un appartement par deux gangsters. Gloria monte dans l'appartement, abat un homme qui tente de la tuer, désarme et enferme les autres. Poursuivis par les deux gangsters, Gloria et Phil s'enfuient en taxi puis en métro. Alors qu'elle sort à une station, le garçonnet reste enfermé dans la rame. Elle prend la rame suivante pour le rejoindre, mais les deux mafieux la rejoignent

à l'intérieur de celle-ci. Altercation générale, coups : à la station suivante où l'attend Phil, Gloria sort en tenant en respect les deux hommes. Gloria et Phil s'enfuient de nouveau. À la gare de Newark, sur le point de partir avec Phil à Pittsburgh, Gloria décide d'aller à l'hôtel pour une nuit de repos.

5^e jour : du siège de la mafia au second cimetière (01:26:53 - 01:53:52). Sortie faire des achats, Gloria est abordée par Sill, une vieille connaissance qui veut la donner à la mafia, et elle lui échappe. Revenue à l'hôtel, elle appelle Tony Tanzini, un ponte de la mafia qui fut son amant. Elle part chez lui pour tenter de négocier : si elle n'est pas revenue trois heures plus tard, Phil doit quitter l'hôtel et la retrouver à la gare de Pittsburgh. À l'appartement des mafieux, Gloria tente d'échanger la vie de Phil contre le livre du père de celui-ci. Devant la fin de non recevoir de Tanzini, elle quitte l'appartement : des hommes de main tentent de l'arrêter en tirant sur l'ascenseur dans lequel elle s'enfuit. À son réveil, Phil quitte l'hôtel, va à la gare et part à Pittsburgh. Ne trouvant pas Gloria à l'arrivée, il se rend dans un cimetière, choisit une tombe et salue sa protectrice, qu'il croit morte. Une limousine noire apparaît, dont descend une femme d'apparence âgée. Phil la rejoint et se jette dans ses bras : sous la perruque de cheveux gris apparaît Gloria.

Générique de fin (01:53:52 - 01:56:36).



RÉCIT

À chaque jour suffit sa peine

Malgré leur contexte estival, les journées de *Gloria* paraissent courtes. La dépense d'énergie liée aux aventures de Gloria et de Phil crée un sentiment intensif de l'écoulement du temps qui se substitue à un rendu plus naturaliste de celui-ci. Lorsqu'elle s'achève, la quatrième journée donne l'impression d'avoir été beaucoup plus dense que les précédentes : le sentiment de sa plénitude ne tient pas seulement à sa durée filmique, un peu plus longue que la moyenne de celle des journées antérieures, mais surtout au nombre et au rythme de ses péripéties, ainsi qu'au fait qu'elle succède à la journée dont la durée filmique est la plus courte de toutes. La fatigue se fait d'ailleurs sentir à l'issue de cette quatrième journée, et ralentit le rythme du film. Les ellipses de la dernière journée seront plus massives, et les stations (à l'hôtel, chez Tanzini) plus longues.

Le caractère ramassé des quatre premières journées s'accorde aux limites physiques et nerveuses d'un enfant et d'une femme d'âge mûr. Aspiration au repos : à chaque phase de haute tension diurne succède la déflation mélancolique d'une fin du jour écourtée. Mais les deux dernières nuits sont occultées par une transition invisible (l'avant-dernier soir, de Gloria qui surgit dans l'appartement à Gloria qui réveille Phil le lendemain ; le dernier, de Gloria qui va prendre un bain à Gloria, au matin, qui finit de se préparer dans la salle de bains) : ces deux ellipses donnent l'impression que la possibilité de récupération tend à s'amenuiser.

Thermodynamique

Le parcours du couple moteur de *Gloria*, marqué par la chaleur estivale et par la fatalité d'un mouvement toujours à relancer, relève de cette discipline. L'épuisement guette le couple en question car son énergie cinétique se perd en vaines pérégrinations. La tentative de négociation avec Tanzini naît de cette entropie : si cette semi-reddition paraît inéluctable, c'est autant du fait d'une énergétique implacable que de la seule nécessité scénaristique. Œuvrant pour un grand studio, John Cassavetes peut moins que d'habitude réaliser « un film qui émane des personnages » au lieu que ceux-ci « émanent du scénario », mais il fait en sorte que le récit obéisse à un principe vital plutôt qu'à des procédés scénaristiques.



L'impossibilité de trouver le repos tient aussi au fait que la structure en journées se double d'une autre, légèrement décalée par rapport à la première : dans ce second tempo, plus frénétique, l'accent est mis sur les fuites et sur les conflits successifs. Elle se compose de quatre segments, constitués chacun d'une phase d'échappée de Gloria et de Phil (bivouac inclus) et d'une phase de confrontation avec la mafia, auxquels s'ajoutent deux segments d'introduction et de conclusion :

1. Générique et vues de New York / La famille sous pression
2. 1^{re} échappée (à partir du moment où Phil quitte sa famille) / 1^{re} confrontation (dans la rue)
3. 2^e échappée (de la fin de l'échauffourée dans la rue à la gare, le lendemain) / 2^e confrontation (au snack de la gare)
4. 3^e échappée (retour à l'appartement de Manhattan) / 3^e confrontation (signe d'un enfièvrement dramatique qui saisit le film à ce stade, et le fait échapper à toute structuration trop systématique : la confrontation se généralise ici, de celle de Gloria avec Phil à celle dans l'appartement de la famille portoricaine, qui se prolonge jusque dans le métro)
5. 4^e échappée (vers la gare puis à l'hôtel) / 4^e confrontation (avec Tanzini et ses sbires)
6. Départ de Phil à Pittsburgh / Retrouvailles au cimetière / Générique de fin.

Dans cette seconde structure, **1** et **6** apparaissent symétriques. Au psychodrame familial du début du film, à l'issue duquel un Phil désemparé est confié à Gloria, fait écho le départ solitaire de l'enfant, plein d'usage et de raison ; à la rupture avec sa famille, la scène de retrouvailles avec une femme devenue à elle seule toute sa parentèle ; au lyrisme éthéré des vues de New York, l'in vraisemblable affiché de cette fin de film.

« Nos amis les vraisemblants »

Alfred Hitchcock appelait ainsi ceux qui pointaient l'in vraisemblance de ses films. Cassavetes semble aux antipodes d'Hitchcock, et pourtant, écrivant un thriller pour un grand studio, il opte non pour l'écriture vériste d'un Sidney Lumet ou d'un Arthur Penn mais pour une stylisation narrative plus proche de celle du maître du suspense,

dont il conserve le présent intensif ou, pour reprendre Brecht, « l'intérêt passionné pour le déroulement » (plutôt que pour le dénouement). En fait, Cassavetes a toujours professé cette intensification du présent filmique, mais dans ses films précédents elle se concentrait plus nettement sur le destin affectif et moral des personnages que sur la montée en puissance de la ligne dramatique. Ni lui ni Hitchcock n'ont jamais sacrifié celle-ci ni celui-là : c'est leur ordre de priorité qui d'habitude différencie les deux cinéastes mais, dans *Gloria*, Cassavetes emprunte le masque hitchcockien consistant à faire mine d'être un pur raconteur d'intrigue. Pour autant, son amour pour ses deux personnages sourd à chaque instant.

Par certains aspects, *Gloria* rappelle *Psychose*. Dans les deux cas, tout commence par une fausse piste : dans une ville accablée de chaleur, le film se focalise sur une belle jeune femme qui va mourir pour laisser place à un autre personnage féminin. Dans *Psychose*, le MacGuffin (terme désignant le prétexte, accessoire, du récit) qui provoque la fuite est une somme d'argent volée ; dans *Gloria*, c'est le livre du père. Enfin, à l'exception d'une brève apparition suite au massacre de la famille, Cassavetes évite toute immixtion de la police entre Gloria et la mafia. Hitchcock regretta pour sa part de l'avoir minimalement fait figurer dans *Psychose*, disant à François Truffaut que la police est (du point de vue dramatique) « emmerdante ». Ingrédient censément incontournable du « film policier » elle représente surtout une police du récit que des cinéastes libres comme Cassavetes et Hitchcock ne pouvaient se laisser imposer.



1



2



3



4



5

MISE EN SCÈNE

Surgissements

Dans la rue, Phil s'accroche à Gloria, qui tente de le renvoyer chez lui. À force d'aller et retours, les deux personnages piétinent. Grondement hors champ d'une voiture, qui entre dans le champ puis freine pour accélérer de nouveau (1). La rue déserte s'emplit soudain de son surgissement, du vrombissement du moteur et du crissement des pneus. La dynamique ainsi lancée trouve son accomplissement quelques instants plus tard lorsque Gloria tire dans le tas (2), provoquant le départ en trombe de la voiture et son embardée fatale. À plusieurs reprises, le film est pris de telles poussées de fièvre, la première d'entre elles se faisant déjà sur le mode de l'apparition en mouvement et du freinage : il s'agit du bus sur lequel la caméra se focalise au début du film, du premier gros plan de la mère de Phil et du violent coup de frein qui fait chuter celle-ci.

John Cassavetes détestait les débordements de violence au cinéma. Bien que *Gloria* fût tourné au moment de la banalisation du cinéma gore, l'exécution de la famille de Phil se déroule entièrement hors-champ, lors du dernier coup de téléphone du père à son fils (plan doublement pudique, Phil restant alors sous le bord inférieur du cadre, 3). Nous n'en percevons que des signes extérieurs : détonation hors-champ, fenêtre fracassée (4). Pas plus qu'il ne peut se résoudre à laisser Phil seul à la fin du film, Cassavetes ne l'expose au début, fût-ce indirectement, aux images du massacre. L'horreur de l'événement est assez grande pour qu'il soit suffisant de l'évoquer indirectement afin de la faire éprouver par le spectateur. Cependant, à moins de tomber dans un évitement systématique qui ne lui ressemble guère, Cassavetes ne pourrait appliquer ce renvoi de la violence dans le hors-champ au film entier ; d'un autre côté, il ne saurait être question pour lui de l'étaler frontalement. D'où le choix récurrent de faire arriver cette violence à l'écran sans aucun préavis, le surgissement devenant ainsi son mode d'apparition privilégié. C'est aussi le plus sûr moyen de faire ressentir vivement son irruption au spectateur tout en se gardant de la préparer complaisamment. Plutôt qu'à une litote, Cassavetes procède à un raffinement de l'expression de la violence, ramenée à l'os, mais en restant lucide quant à son âpre réalité une fois qu'elle a surgi : sur la voiture des mafieux, Gloria tire pas moins de six balles successives.



6

Efficacité maximale, obscénité minimale

Deux moments sont exemplaires de ce parti pris d'atteindre un haut degré d'intensité d'expression de la violence par la figure du surgissement.

Quand, le quatrième jour, dans l'appartement où Phil s'est laissé entraîner, le gangster assis sur le divan dit « *Fais sortir ton gosse* », on peut penser qu'il s'adresse à son collègue plus jeune, que l'on voit sur sa gauche. Mais lorsque Gloria vient sauver Phil, on découvre l'homme auquel il s'adressait en réalité, resté jusque là hors champ : il ne surgit à l'image le temps de deux plans presque subliminaux que pour tirer sur Gloria (5), qui l'abat. Il ne s'agit pas ici d'atténuer la violence, mais d'en exprimer la quintessence et de lui restituer par là même sa pleine capacité à créer la stupeur : l'homme en question n'a eu que quelques photogrammes d'existence à l'écran, passant presque instantanément de vie à trépas.

À la fin du film, lorsque Gloria quitte l'appartement de Tanzini, une série de plans furtifs, un peu désaccordés, exprime un paradoxe qui est l'envers du phénomène du surgissement : c'est en partant calmement, sans fuir, que Gloria prend les mafieux de court. Mais la fulgurance reprend ensuite ses droits. Un panoramique rapide accompagne Gloria de la porte de l'appartement à l'ascenseur et laisse juste le temps de voir le gros tueur en faction s'approcher d'elle pour aussitôt s'effondrer sous son tir, victime de son inertie autant que de la balle de révolver. Abandonnant l'homme hors champ, le panoramique continue de suivre Gloria jusqu'à l'ascenseur : un nombre de photogrammes ramené au strict minimum permet alors de percevoir son ultime coup de feu, juste avant que la porte ne se referme (6).

Ressentir avant de comprendre

Le surgissement est également le meilleur moyen de captiver le spectateur, pas seulement en le « cueillant » par des irruptions de violence inattendues mais en le faisant adhérer à l'ici et maintenant des péripéties de Phil et de Gloria, lui donnant le sentiment d'être non pas en surplomb ou en avance par rapport à eux mais constamment avec eux, et parfois même un peu dépassé. C'est aussi



7

une façon d'éviter une progression du récit purement scénaristique (les choses adviennent sans être expliquées ou préparées au préalable) et de nourrir sa dimension paranoïaque (en restant collés à Phil et à Gloria, on a d'autant plus l'impression que des agissements occultes ont lieu et se manifestent sans crier gare).

Les exemples de cette stricte contemporanéité ou de ce léger retard par rapport aux protagonistes sont nombreux. Après le début du film *in medias res*, qui nous fait découvrir ce psychodrame familial dont on ne comprend qu'à moitié les tenants mais dont on redoute les aboutissants, citons la première fugue de Phil que l'on retrouve soudain en train de courir dans la rue, et le surgissement des mafieux en voiture. Vient ensuite l'exemple peut-être le plus surprenant : le moment où, au snack de la gare, Gloria va au-devant de la table de gangsters. Si l'on revoit la scène, on se rend compte qu'auparavant, sur la gauche, dans un arrière-plan un peu flou mais visible, une table se libère et qu'un groupe d'hommes vient s'y asseoir, le tout pendant qu'à l'avant-plan sur la droite Gloria et Phil discutent ou s'adressent à la serveuse (7). Le fait que Gloria, qui reste alors de dos, exige sans transition que Phil lui donne le livre de son père, aille à la table au fond du champ et, toujours filmée de dos, s'adresse au groupe d'hommes (8), sans que sur le moment on n'en comprenne plus que Phil la raison, donne l'impression qu'une faille s'est produite dans la continuité narrative. Ce n'est qu'après coup que, ayant compris que ces hommes sont des gangsters, on prend la pleine mesure de l'offensive de Gloria.

Cette scène, ainsi que les deux surgissements suivants, permet d'évoquer le dernier intérêt que présente cette figure du surgissement pour le film : la neutralisation de l'in vraisemblance. Dans un premier temps, la scène du snack peut sembler résulter d'une coïncidence totalement improbable. La stupeur une fois passée, la réflexion amène à se dire qu'il est toutefois possible que les mafieux, étant à la poursuite de Gloria et de Phil, se retrouvent dans le même snack qu'eux. Étonnant, mais possible : même conclusion pour la scène du quatrième jour où les deux gangsters rejoignent Gloria dans le métro. En revanche, le moment où, après qu'ils se sont séparés, Gloria retrouve Phil en



8

taxi et où les deux mêmes gangsters surgissent en voiture (le petit copain qui vient de rencontrer Phil se révélant après coup être le fils d'un de leurs collègues) résiste difficilement à une analyse cartésienne (une telle coïncidence n'est à la limite justifiable que dans le cadre de la logique purement paranoïaque évoquée plus haut). Mais le fait qu'il s'inscrive dans une série d'autres moments où ce qui dans un premier temps est apparu invraisemblable s'est avéré à la réflexion de l'ordre du possible peut amener le spectateur à court-circuiter, en l'occurrence, le véritable passage en force du scénario. Les procédés du surgissement et de la compréhension retardée finissent ainsi par imposer comme une évidence le parti pris anti-naturaliste de la « fatalité » des rencontres de Gloria et de Phil avec la mafia.



Quand Sill surgit

01:27:35 : ancienne connaissance de Gloria, Sill réapparaît chez l'épicier où elle vient de se voir donner des beignets. Visible une fraction de seconde, il est ensuite masqué par le corps de Gloria. Au plan suivant, il est de dos, barrant l'entrée. De même que le visage de Sill nous est refusé, on ne peut que supposer le coup bas de Gloria pour forcer le barrage de son corps. Surgissement de la comédie, un peu balourde : mini course-poursuite dans la rue. On découvre enfin le visage et le corps épais de Val Avery, auquel Gena Rowlands était déjà opposée huit ans plus tôt dans une scène de *Minnie and Moskowitz*. La scène est moins forte, les corps ont vieilli, tout est misérable : le comportement de Sill qui veut donner Gloria à la mafia (c'est une figure d'« opposant » prise entre deux figures d'« adjuvants », l'épicier et le chauffeur de taxi), le subterfuge de Gloria pour échapper à la situation. Du surgissement à l'engourdissement : il est temps pour Gloria d'appeler Tanzini.



SÉQUENCE

Happy ending

« C'est un conte de fées adulte, et je n'ai jamais prétendu que ce fût autre chose. » (John Cassavetes)

La fin de Gloria passe souvent pour une concession, artificielle et quelque peu risible, à la convention hollywoodienne. John Cassavetes lui-même n'en était pas satisfait : « La fin n'est pas aussi bonne qu'elle pourrait l'être. Je l'ai faite ainsi parce que je ne voulais pas que l'enfant souffre. Quel genre de film serait-ce si à la fin l'enfant s'effondrait ? Je ne voulais pas tuer la personne qui avait protégé ce garçon. » Cette citation montre cependant que, même imparfaite à ses yeux, le cinéaste revendiquait le choix de cette fin, dans laquelle sa responsabilité affective envers ses personnages l'emporte sur la raison raisonnable. Par ailleurs, la dernière séquence est l'aboutissement du film en tant que récit d'apprentissage. Après que Gloria l'a quitté pour se rendre chez Tanzini, Phil doit se débrouiller seul, avec pour viatique les ultimes recommandations qu'elle lui a faites. Ces deux lignes directrices, volontarisme émotionnel d'une part et récit d'apprentissage d'autre part, définissent l'abs-cisse affective et l'ordonnée morale entre lesquelles se tiendra la dernière séquence du film, et plus particulièrement la dernière trajectoire de Phil, cette oblique entre les tombes qui mène à l'étreinte finale.

L'apprenti-sorcier

D'emblée, la dernière séquence baigne dans un flou spatial et temporel, reflet de l'incertitude d'un petit garçon laissé à lui-même. Phil s'est endormi après le départ de Gloria et on ne sait pas s'il est parti à l'heure prévue (« *I think I was supposed to take a later train* », dit-il une fois arrivé à Pittsburgh). La venue au cimetière en taxi rappelle celle qui avait eu lieu le troisième jour sous la direction de Gloria, et la leçon qu'elle avait alors délivrée (« *You always got to say goodbye* »). On hésite : s'agissait-il du même cimetière ? Non, puisqu'alors Gloria et Phil avaient seulement le projet de partir à Pittsburgh, mais en avaient été empêchés dès la scène suivante. Tout au long du film, le départ de New York pour Pittsburgh a été repoussé. Sa réalisation in extremis contribue à l'impression de triomphe de l'onirisme dans la

dernière séquence. Un onirisme que l'atmosphère de cauchemar urbain qui ouvre le film avait initié, et qu'avaient entretenu plusieurs moments du dialogue, depuis celui où Gloria invite Phil à considérer la mort de sa famille comme un rêve jusqu'à la première scène de cimetière (« *It's like those dreams we were talking about* »). Géographiquement distincts, les deux cimetières constituent un même espace magiquement protégé de la folie urbaine.

Le taxi qui amène Phil au cimetière est surmonté d'une enseigne, prometteuse d'échappée (« *Escape...* »). Cette publicité est une discrète mise en abyme : comme le cinéma, elle est à cheval sur le réel et sur l'imaginaire, mais dans un but purement consumériste. Face au chauffeur de taxi seulement soucieux d'être payé, Phil livre un exemple d'apprentissage réussi. Plus importante que l'application de certaines recommandations de Gloria (l'argent caché dans la chaussette) et que l'oubli de certaines autres (la liasse montrée au chauffeur) est la reprise par l'enfant d'attitudes que celle-ci ne lui a pas enseignées, mais qu'il a pu observer chez elle (demander au chauffeur de l'attendre, s'imposer par la seule force du verbe) : résultat d'une éducation envisagée autant comme école de transmission et de liberté que de didactisme et d'obéissance. On peut en dire autant du jeu maladroit mais intense de Juan Adames, sous la houlette bienveillante de Cassavetes.

Toutefois, devant la tombe qu'il a choisie, Phil reproduit bel et bien le rituel que Gloria lui avait enseigné lors de la précédente scène au cimetière. Telles des formules magiques, ce sont les paroles qu'il lui adresse qui semblent la faire revenir. L'impression de rituel est renforcée par la progression de la scène. Le taxi évoque par son lent passage un cortège funéraire. Une voiture qui, justement, a tout du corbillard vient prendre sa place. Au début du film, la première apparition de Gloria s'était faite en plan rapproché, à travers le judas d'une porte. Ici, sa réapparition en vieille dame a lieu en plan très large. Le zoom avant répété sur elle, minuscule au fond du champ, traduit l'incrédulité du spectateur. Comme Saint Thomas face au Christ ressuscité, celui-ci ne croit que ce qu'il voit. Et Phil, relais du spectateur tout au long du film, a du mal à en croire ses yeux.



1



2



5



6



7



8



9



10



11



12

Emotion pictures

Rationnellement, tout s'oppose au retour de Gloria à ce moment, à cet endroit, dans cette voiture, déguisée ainsi. Comme maintes fins hollywoodiennes mais de façon beaucoup plus radicale et affichée que la plupart d'entre elles en 1980, cette dernière séquence affirme l'existence d'une logique autre que celle de Descartes : celle du rêve et des émotions. Dans *Esquisse d'une théorie des émotions*, Jean-Paul Sartre définit l'émotion comme une « chute brusque du sujet dans le magique », et il y a en effet quelque chose d'un peu brusque dans la façon dont, après la réapparition de Gloria, on passe d'une cadence normale de défilement des images au plan ralenti dans lequel Phil dévale la pente qui le sépare de celle-ci. Le procédé du ralenti prête souvent à la moquerie, surtout associé à l'image stéréotypée de deux amants courant l'un vers l'autre. Au lieu de le préparer prudemment (par exemple en raccordant ce plan au précédent par un fondu enchaîné), Cassavetes le fait surgir sans précaution pour mieux exprimer la naissance de l'émotion au sens premier du terme : celui d'une mise en mouvement des affects et des corps, ici de Phil courant vers Gloria – la cadence ralentie des images et le panoramique opéré par la caméra donnant à ressentir intensément cette mise en mouvement. L'émotion s'opère aussi par contraste rythmique avec un film dont le mouvement jusqu'alors avait été voué à une fuite éperdue, et qui s'apaise finalement dans cet alanguissement du temps. Comme le notait le critique Serge Daney à propos de *La Nuit du chasseur* dans *L'Exercice a été profitable, Monsieur* : « L'émotion n'est jamais donnée au départ, elle naît en cours de route, [...] par accumulation, fatigue, envie d'accélérer ou de ralentir. » Se moquer de ce ralenti qu'accompagne l'envolée musicale de Bill Conti jusqu'au torrent d'amour final, c'est le faire d'un film dont le jusqu'au-boutisme émotionnel, qui excède la norme exigée par Hollywood, exclut toute ironie et tout second degré.

Le malentendu à propos de *Gloria* est celui qui affecte la perception du cinéma de son auteur, qui passe à tort pour un intégriste du réalisme. Impossible de décider si la revenante d'*Opening Night* est censée être un vrai fantôme ou

une émanation de l'esprit de la protagoniste, si Cosmo Vitelli à la fin de *Meurtre d'un bookmaker chinois* est censé mourir ou ne pas mourir. Impossible, car en fait il n'y a pas à décider. Le cinéma a son mode d'existence propre dans lequel le seul impératif artistique est la recherche d'une vérité, mais où « réalité » et « imaginaire » peuvent coexister puisque la vie n'y est pas reproduite mais reflétée, et l'imaginaire y prend l'aspect de la vie. Ce possible du cinéma, Cassavetes le réalisa comme peu d'autres en son temps. À l'issue de la scène chez Tanzini, Gloria est absolument morte sous les balles de ses sbires (elle disparaît dans l'ascenseur mitraillé) : il faut qu'elle le soit, par égard pour la vérité de ce rapport de forces. Mais au niveau des émotions, des désirs et des affects, niveau qui existe au cinéma tout autant que ce qui est censé relever de la « réalité », elle n'est absolument pas morte. Si elle réapparaît sous les aspects du corbillard, de la tenue de deuil et du vieillissement, c'est pour mieux assurer la transition de ce premier à ce second niveau.

Avant de quitter Phil pour partir chez Tanzini, Gloria, malgré l'évidence du péril à venir et bien qu'elle se fût montrée jusqu'alors d'une lucidité à toute épreuve, avait dit à Phil que si elle ne revenait pas à l'hôtel dans le délai fixé, cela ne signifierait pas qu'elle serait morte. Un tel déni est comparable au sentiment de responsabilité que Cassavetes entretenait à l'égard de ses personnages (« je ne voulais pas que l'enfant souffre »). Gloria nie devant Phil la possibilité de sa propre mort comme le cinéaste refuse de la faire mourir : pour protéger l'enfant – y compris, peut-être, celui qui se trouve en tout spectateur. Et si Cassavetes éprouvait cette responsabilité envers des créatures de fiction alors que d'autres l'auraient réservée à des individus non fictionnels (dans la vie, ou dans des films documentaires), c'était précisément du fait de ce refus de choisir, au sein du film, entre réel et imaginaire.



13



14



15



16



17



18



19



20



21a



21b

Vision de cauchemar

Dans le plan qui suit celui analysé ci-contre, Gloria parle de cauchemar. Peu après (00:19:21), plan du couloir avec l'enfilade des portes d'appartements : une femme s'adresse à la caméra (« *Vous feriez mieux de partir d'ici, la police...* »), interrompue par un coup de feu sur le mur au fond du couloir. On étudiera ce qui concourt à l'impression cauchemardesque : gouffre visuel de la profondeur (emboîtement des embrasures successives), zones d'ombres, anonymat des personnages (contre-jour pour l'une, hors champ pour l'autre), identification forcée au tireur (point de vue subjectif), surgissement du bras en amorce, effet de parenthèse onirique (durée très courte, déconnexion du bras armé et du tueur vu au plan précédent). On pointera aussi l'extrême concentration des composantes sociologiques du « cauchemar urbain » : absence de perspectives, violence des rapports, désertification. Le plan fonctionne enfin comme expression fantastique des rapports de Gloria et de Phil à ce moment-là : distance, opposition, désir rentré de meurtre de la part de Phil.



PLAN

Une tapisserie qui fait écran

La famille de Phil vient d'être exécutée. L'enfant, qui a suivi Gloria, veut retourner chez lui, mais elle a verrouillé la porte de son appartement. Antagonisme : la caméra sépare visuellement les deux personnages en resserrant le cadre sur chacun d'eux, sans pour autant s'en rapprocher ; elle reste sur le seuil du hall d'entrée, côté séjour, et c'est la focale de l'objectif qui varie. C'est avec le retour d'un cadre commun à Gloria et à Phil que commence un plan remarquable (00:17:22). Phil crie qu'il veut voir sa famille, insulte Gloria. Il met fin au face-à-face en venant au-devant de la caméra, entre dans le séjour et sort du champ sur la droite. Gloria le suit. Au moment où elle referme la porte qui donne sur le hall, la caméra placée à son niveau la quitte, parcourt la tapisserie et s'arrête sur Phil qui se tient devant une commode chargée de cadres : images du chat et de Gloria tenant celui-ci, portraits d'un garçonnet et d'une femme figés dans des pauses d'un autre temps.

Pendant le trajet de la caméra qui va de Gloria à Phil apparaissent en surimpression, filmés à distance et surcadrés par l'embrasure d'une porte, les mafieux en train de fouiller l'appartement de la famille de Phil. Le plan des gangsters en surimpression, qui est fixe, semble flotter à la surface de l'écran-tapisserie. La désolante image de l'intérieur mis à sac contraste avec la douceur de ce mouvement de caméra qui décline les signes ordonnés de l'appartement d'une célibataire (tapisserie, bibelots, cadres photographiques), accompagnés des notes mélancoliques de Bill Conti. Mélancolique, le sentiment que provoque l'association de la musique, du mouvement de caméra et de la surimpression (procédé suranné, en 1980) l'est triplement. En quelques secondes, cette association évoque à la fois la fin d'une famille, la seconde vie rangée de Gloria et la destruction des années d'effort qu'a demandées celle-ci : virtuellement, par la superposition des deux plans, c'est aussi son appartement que les mafieux sont en train de saccager. Gloria aura beau affirmer son refus de renoncer à ce qu'elle a si durement acquis, ce tressage visuel et sonore, hanté par des images fantômes, dit à lui seul adieu à sa retraite anticipée (dès le départ de l'immeuble, le chat sera perdu dans un couloir).



De Gloria à Phil

Dans les plans précédents, tout était question de distances bloquées, infranchissables : de Gloria et de Phil à la famille de celui-ci ; de la caméra à Gloria et à Phil ; entre Gloria et Phil, enfin. Le plan étudié ici semble annuler ces trois distances. Phil et Gloria viennent au-devant de la caméra, qui va ensuite cadrer Phil. La surimpression rapproche les deux appartements, le point de vue sur les mafieux faisant écho à celui sur Gloria et Phil dans le hall d'entrée quelques instants plus tôt (la femme et l'enfant étaient eux aussi surcadrés par l'embrasure de la porte du séjour). Surtout, l'intervalle au cours duquel paraît cette surimpression désigne une distance à franchir : non seulement celle, spatiale, que Gloria et Phil vont avoir à parcourir au fil de leurs aventures, mais aussi celle, affective, qui sépare « une femme qui n'aime ni ne comprend les enfants et un garçon qui pense être suffisamment un homme pour se débrouiller tout seul » (dixit John Cassavetes). Cette analogie entre distances spatiale et affective aboutit au sentiment, sur l'ensemble du film, d'un « espace affectif » qui commence dès les vues de New York qui ouvrent le film mais se précise et se concentre dans ces quelques secondes. Au départ à hauteur de Gloria, la caméra descend en oblique vers Phil et se retrouve ainsi à hauteur d'enfant, annonçant la façon (moins linéaire !) dont cette femme ira au-devant de ce dernier, et réciproquement. Au sein même de ce plan, les deux photos anciennes d'une femme et d'un garçonnet endimanché redoublent la possibilité de cette trajectoire, qui s'accomplira dans le parcours inverse de Phil vers Gloria déguisée en grand-mère au cimetière final.

Des choix précis ont présidé à ce plan. Pour signifier la simultanéité, la surimpression aurait pu être remplacée par un montage alterné ou par un *split-screen*, mais la couleur émotionnelle de ce moment en aurait été foncièrement différente. De plus, la lenteur du mouvement de caméra sur la tapisserie a manifestement été pensée afin que la surimpression vienne s'y loger.

MOTIF

Déplacements et transports

De *Gloria*, on garde le souvenir d'une succession de déplacements et de moyens de transport. Les personnages y empruntent ascenseurs, bus, métros, trains et nombre de taxis. La deuxième journée est la plus saturée : après un taxi hélé en vain interviennent la voiture des gangsters, un deuxième taxi, un premier bus, un troisième taxi, un second bus et un métro aérien. Capitalistes, les mafieux utilisent des voitures privées tandis que Gloria et Phil ont recours aux taxis et aux transports en commun (rappel carnavalesque ou onirique de l'embourgeoisement initial de Gloria, la limousine du cimetière final est un cas à part, en dehors de New York). Le cinéma aussi est un transport collectif, au sens émotionnel du mot « transport », et c'est sans doute pourquoi l'une des scènes les plus intenses du film se déroule dans le métro.

Les cinq journées de *Gloria* rappellent le western classique, qui souvent alternait déplacements diurnes et bivouacs. Lieux de haltes temporaires, les intérieurs sont marqués au sceau du provisoire : hôtel borgne ou impersonnel, appartement de Manhattan aux objets encore emballés, intérieur à peine meublé de Tanzini.

Immobile/mobile

Si les héros de western progressaient dans l'espace, ceux du film de Cassavetes font du sur-place, repoussant jusqu'au bout le départ à Pittsburgh. Le retour à l'appartement de Manhattan, après la première tentative de quitter New York, engendre un sentiment de répétition (le lendemain, dans la rue, le départ de Gloria et de Phil apparaît comme une reprise fatiguée de la scène qui a eu lieu le matin de la deuxième journée). Ce premier départ raté est lui-même redoublé par la décision in extremis de Gloria, lors de la deuxième scène à la gare, de finalement aller se reposer à l'hôtel. Comme l'écrit Thierry Jousse à propos de *Gloria*, « le voyage ne mène nulle part. Seule compte la capacité véhiculaire de l'individu et du cinéma. » Jousse remarque aussi que Gloria, « qui appartient à la dernière période de l'œuvre de Cassavetes, se rattache davantage à sa première époque » car il « porte à son point d'incandescence l'obsession du déplacement » que



l'on trouvait dans celle-ci, alors que sur sa fin l'œuvre du cinéaste « glisse insensiblement vers l'immobilité ». Le personnage de Gloria vaut pour le cinéma de Cassavetes, jadis ultradynamique et qui tend désormais à la stase. S'étant vu imposer la charge d'un enfant, Gloria est contrainte de redevenir dynamique, et de l'être pour deux ; de même, Cassavetes est amené à travailler pour la Columbia, qui à la fois attend de lui un film d'action mouvementé et, en tant que système de production, impose certaines pesanteurs.

Intérieur/extérieur

À l'exception de la fenêtre de l'appartement de la famille de Phil qui explose, les lieux de résidence, espaces d'intimité ou de conflit, sont toujours montrés de l'intérieur, et cela dès l'arrivée de la mère de Phil à l'immeuble, filmée depuis le hall d'entrée. Les moyens de transport, quant à eux, peuvent être montrés de l'intérieur ou de l'extérieur, alternative elle aussi posée dès le début du film : après les amples mouvements inauguraux des plans de New York filmés depuis un hélicoptère, un bus est montré de loin puis l'on s'en approche pour passer à l'intérieur, au plus près de la mère de Phil. Si le taxi de la première journée est filmé à distance, la caméra passe à l'intérieur de celui du deuxième jour, après l'embarquée fatale de la voiture des mafieux, et l'on y assiste à une amorce de rapprochement affectif entre Gloria et Phil. À partir de là, les deux options de filmage des moyens de transport, affective-intérieure ou dynamique-extérieure, alternent. La première option culmine lors du retour du cimetière en taxi, le troisième jour (s'y noue une complicité particulière entre les deux protagonistes), et la seconde lors de la poursuite du taxi de Gloria et de Phil par la voiture des deux mafieux (les deux véhicules parallèles étant filmés depuis un troisième), le quatrième jour. Paroxystique, ce quatrième jour brouille les cartes. Lorsque Gloria retrouve Phil qui s'est enfui, on la voit depuis l'extérieur du taxi, regardant le petit garçon assis sur un escalier, et c'est pourtant un plan purement affectif ; à l'intérieur de la rame de métro, après que Gloria et Phil ont été séparés, c'est la dynamique qui l'emporte.

Un enfant qui n'a pas la bougeotte

Le rapport de Phil à la mobilité évolue du début à la fin du film. Si Gloria, bien que sédentarisée, voit très vite son naturel nomade revenir au galop, Phil a tendance au départ à l'immobilité : il reste interdit entre l'appartement de sa famille et celui de Gloria (alors que son père lui crie « *Go with her, now ! Go on !* ») ; celle-ci doit le pousser hors de l'immeuble, puis le porter dans ses bras à la sortie du taxi ; le deuxième jour, il la contraint au sur-place en revenant constamment s'accrocher à elle. Le plan de la première fugue de Phil, montré courant seul dans la rue, prouve qu'il s'agit moins de sa part d'une inaptitude au déplacement que d'une résistance à le partager avec Gloria et en même temps, contradictoirement, d'une dépendance à l'égard de celle-ci pour se mouvoir dans New York : de sa fugue, il revient bien vite vers Gloria, et il est dès lors souvent montré en train de la suivre ou d'attendre derrière elle (qui a toutefois eu besoin de lui pour sortir de son existence figée). Le moment où Phil reste coincé dans la rame de métro et attend Gloria à la station suivante apparaît comme la dernière manifestation de cette contradiction. À la fin du film, il semble prêt à voler de ses propres ailes et effectue seul un voyage à Pittsburgh dont les précédentes tentatives, avec Gloria, s'étaient soldées par un échec, mais qui apparaissent après coup comme les étapes nécessaires d'une initiation à une mobilité indépendante.

Atelier de réalisation : observer les distances

Les élèves doivent écrire collectivement un court scénario de fiction, de leur invention ou à partir d'une histoire que l'enseignant aura puisée à une source existante (courte nouvelle, fait divers, court métrage, etc.). Ce scénario doit comporter un petit nombre de personnages et se dérouler dans un environnement donné (celui d'une grande ville, si l'on veut se rapprocher de l'exemple de *Gloria*). Trois groupes d'élèves sont ensuite formés et, à partir du scénario rédigé :

- le premier groupe a pour consigne de réaliser un film qui reste constamment au plus près des personnages, en variant les choix visuels et sonores pour atteindre ce but ;
 - le second groupe doit au contraire tourner un film qui se tient systématiquement à distance des personnages, en privilégiant l'environnement de ceux-ci (décor urbain ou rural, paysage, architecture) ;
 - le troisième groupe doit autant que possible varier les distances, du plus près au plus loin des personnages.
- Chaque groupe doit ensuite rédiger un compte rendu de son exercice spécifique (difficultés, frustrations et intérêts induits par chacun des partis pris, découvertes formelles, narratives et techniques). Enfin, les réalisations et les comptes rendus font l'objet d'une mise en commun et d'un commentaire collectif approfondi.



TECHNIQUE

Manœuvres d'approche

À la fin des années 1960, des films cassent la baraque en traduisant à l'écran des états du corps et de la perception inédits dans le cinéma américain. Avec *Shadows*, Cassavetes passe pour un précurseur de cette libéralisation cinématographique, mais il refuse de l'exploiter, quel que soit son versant – sexe, drogue ou gauchisme affiché. Issus de la classe moyenne, ses personnages sont extraordinairement ordinaires plutôt qu'ordinairement extraordinaires, sous influence éthylique et non pas drogués, éperdus d'amour plutôt que jouisseurs sans entraves. Ses films ne sont pas des *trips* mais des voyages au bout de ces personnages, et explorent les rapports changeants de leur extériorité physique et de leur intériorité émotionnelle.

Mais toute exploration exige des travaux d'approche. Dès *Faces*, Cassavetes, au lieu de jouer la gradation de l'échelle des plans, réduit celle-ci à deux largeurs de cadrage des personnages : gros plan et plan relativement large, l'un au plus près de la vie intérieure des personnages, l'autre qui laisse parler les corps. Le passage incessant de l'un à l'autre rend sensible l'incertitude de ce travail d'approche : le terrain exploré n'est jamais conquis, une avancée peut toujours se payer d'un recul.

En avant, toute

Au moment de *Gloria*, Cassavetes a assez d'expérience pour faire face au retour en force, depuis 1975, d'un traditionalisme hollywoodien. Le cinéaste n'a pas de mal à « filmer efficace », mais il remplace l'enjeu de l'efficacité scénaristique par un autre : faire émerger des individualités du fond grouillant de la métropole new-yorkaise, pour élire des figures héroïques mais aussi pour choisir ce matériau humain que sa caméra a besoin d'observer.

La réduction de l'échelle de cadrage des personnages est encore évidente à certains moments du film, mais d'une part Cassavetes ne peut pas l'appliquer aussi rigoureusement que dans ses films indépendants, et d'autre part il doit prendre pour espace de référence l'immensité de New York. Les figures qu'il va tenter d'en faire émerger risquent constamment de s'y dissoudre, d'où, là encore, un travail d'approche toujours recommencé en direction de person-



nages qui eux-mêmes se déplacent tout le temps. Dès le logo inaugural de la Columbia, on s'approche jusqu'à l'aveuglement de la torche de la Liberté, puis le générique s'ouvre par un second resserrement graphique sur la fresque des aquarelles de Romare Bearden, auquel succèdent les mouvements aériens vers la ville (dont l'un vers la véritable Statue de la Liberté) ; mouvements somptueux, mais en souffrance de corps. Les choses se précisent ensuite : dans le mouvement d'un zoom avant sans visée apparente autre que le Yankee Stadium, le regard se focalise sur le bus à l'arrière-plan (en même temps que le saxophone monte en puissance) puis, à la faveur d'un changement de plan, le cadre se resserre fortement sur le bus en question. Par une abrupte infraction à la loi des 180 degrés, celui-ci semble soudain rouler en sens inverse, déroute visuelle suggérant que le véhicule ne constitue pas le but ultime de la caméra.

Ce but, c'est bien la mère de Phil à l'intérieur du bus, même si, adorée sensuellement (du fait de sa beauté et de la façon d'arriver jusqu'à elle), elle sera sacrifiée narrativement par un récit plus tragique que sadique. La façon très progressive dont Cassavetes fait émerger ce corps féminin est bien sûr à comparer à celle, toute prosaïque, dont il fait par la suite apparaître celui de Gloria à travers le judas de la porte. Il faut également étudier le jeu très dense des moyens mis en œuvre, et parfois combinés, pour « faire advenir » Gloria et Phil à l'écran : zooms ou travellings avant, effets de longues focales (« filés » sur les personnages en mouvement, détachement de ceux-ci sur le fond), recadrages, raccords sur les personnages, surgissement ou rapprochement/éloignement de ceux-ci par rapport à la caméra.

Comme dans tous les films de Cassavetes, il s'agit d'exprimer les infinies fluctuations d'une proximité avec et entre les êtres filmés. Le quatrième jour, lorsque Gloria et Phil se séparent dans la rue, il la regarde s'éloigner en la traitant de « *minuscule insecte* », avec un geste de la main qui rappelle celui d'un cinéaste évaluant un cadrage. Dans la scène finale du cimetière, elle réapparaît effectivement minuscule à l'image, avant le zoom puis la course de Phil vers elle.

FILIATIONS

Adoption, transmission

Le Voleur de bicyclette, que Vittorio De Sica réalisa en 1948, était l'un des films préférés de John Cassavetes. Les incessantes déambulations de Gloria et de Phil à travers New York peuvent rappeler celles du père et de l'enfant de De Sica à travers Rome. Le cinéaste italien évoque, comme Yasujiro Ozu en 1932 dans *Gosses de Tokyo*, la honte qu'un fils est susceptible d'éprouver à l'égard d'un père humilié : dans *Gloria*, c'est pour une mère adoptive que Phil conçoit une admiration croissante, laquelle, au vu de l'impuissance fébrile de son père au début du film, semble constituer l'envers de la honte qu'il aurait pu finir par ressentir à l'égard de celui-ci — d'autant qu'il est probable que le père en question soit, lui aussi, adoptif. Les films consacrés à la relation d'un enfant et d'un adulte sont nombreux. Par rapport à ceux de De Sica et d'Ozu, où la filiation est donnée comme effective et génétique, celui de Cassavetes insiste sur la rencontre, sur l'alliance et sur l'adoption. Nous le mettrons donc en rapport avec trois films qui, avant lui, ont eux aussi mis en scène ce que l'on peut appeler l'invention d'une filiation.

Lorsque, au deuxième jour, Gloria tente de renvoyer Phil à son domicile tandis qu'il revient sans cesse s'accrocher à elle, deux scènes du *Kid*, que Charlie Chaplin réalisa en 1921, reviennent à l'esprit. Dans la première, ayant vainement tenté de refiler le bébé que le hasard lui a mis entre les mains, Charlot s'assied sur le bord d'un trottoir et ouvre une grille d'égout : la tentation criminelle du personnage se matérialise sous nos yeux, pour être illico dissipée par des regards caméra éclairs, typiquement chapliniens. La seconde scène montre l'intervention de l'assistance publique quelques années plus tard, qui suscite les élans déchirants de l'enfant vers Charlot auquel il vient d'être soustrait. Ces deux sommets de cruauté, comique puis pathétique, semblent s'être contractés dans la scène plus prosaïque de *Gloria*, avec pour décor commun l'espace ouvert de la rue. La deuxième scène du *Kid* se conclut par l'étreinte de Charlot

et de l'enfant de nouveau réunis, image définitive d'effusion cinématographique. Dans *Gloria*, ce troisième pic est déporté vers l'étreinte finale qui réunit Gloria et Phil, eux aussi un temps séparés. Lors de cette étreinte, c'est Phil qui hérite du privilège du regard caméra : par le biais d'un autre enfant de cinéma puis de Cassavetes et de Gloria, quelque chose, de Charlot à Phil, a été transmis.

Filiations cinéphiles

Unique réalisation filmique de Charles Laughton, *La Nuit du chasseur* (1955) s'installe d'emblée sur le terrain du conte et du mythe, qui se profilent derrière le récit d'apparence réaliste de *Gloria*¹. Comme dans tout récit mythique, le point de départ est crucial : avant de disparaître, un père transmet à sa descendance ce qui est censé assurer sa survie, mais la condamne ainsi à une suite d'aventures périlleuses. Dans *La Nuit du chasseur*, le cadeau empoisonné est une poupée dont le ventre cache de l'argent volé, que le père confie à ses enfants, John et Pearl, avant d'être arrêté et condamné à mort ; dans *Gloria*, il s'agit du livre que le père remet à Phil avant d'être abattu par une autre Loi, celle de la mafia. La dimension mythique de ces dons s'exprime de façons comparables dans leur opposition même : précision prosaïque de la liasse de billets, flou entretenu quant au contenu du livre que le père désigne sous le nom de « Bible ». Le sous-texte biblique n'a pas besoin d'être précisé dans *La Nuit du chasseur*, tant il imprègne chaque scène de ce film pastoral. À la différence de Phil, John et Pearl ne sont pourtant pas d'emblée des petits Moïse, confiés à une femme d'un autre peuple (Phil rappellera à Gloria qu'elle n'est pas hispanique) afin d'échapper au massacre des innocents. Il leur faut d'abord passer entre les mains d'un faux pasteur, vrai tueur de femmes et d'enfants, pour se retrouver à leur tour, après avoir vogué sur l'eau, sous la férule d'une femme vieillissante, qui n'hésitera pas à brandir un fusil pour défendre ses orphelins.



Les Contrebandiers de Moonfleet (Warner)

La même année que *La Nuit du chasseur* sort un autre grand film d'adoption et de transmission : *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, où l'orphelin John Mohune capte l'affection de l'aventurier Jeremy Fox. Le critique Serge Daney fit d'une phrase récurrente de cet enfant de cinéma (« *l'exercice a été profitable, Monsieur* ») le mot de passe de la transmission non génétique qu'est la cinéphilie. À la sortie de *Gloria*, Louis Skorecki évoqua *Moonfleet* et vit en Phil (spectateur qui, malgré ses préventions initiales contre elle, se laisse fasciner par une héroïne de thriller) une figure de cinéophile. « *L'initiation d'un orphelin : c'est l'aventure éternelle, répétitive, du cinéophile dans son fauteuil, seul. [...] N'est spectateur acharné, passionné – cinéophile – que celui qui cherche, les yeux grands ouverts, à se faire guider, prendre par la main, adopter.* » Homme de mauvaise vie, Jeremy Fox devient pour John Mohune tout un ensemble affectif, à la fois père et grand frère. « *C'était mon ami* » dit John en guise de phrase finale. À *Gloria*, reprenant aussi une tournure d'un autre grand orphelin de cinéma², Phil dira à son tour : « *Tu es ma mère, tu es mon père, tu es toute ma famille, tu es même mon amie, et aussi ma petite amie.* » Rappelons pour finir que parmi les films préférés de Cassavetes figurait également *Le Petit Fugitif*, réalisé en 1953 par Morris Engel. Pierre angulaire du cinéma indépendant américain, mélange allègre de fable et de regard documentaire, c'est l'envers euphorique de *Gloria*. Tout y commence par un manquement au devoir familial : en l'absence de sa mère, un petit garçon new-yorkais s'enfuit car son grand frère lui a fait croire qu'il l'a tué par accident ; l'initiation de l'enfant à la vie aura pourtant bien lieu, mais ce sera lors d'une journée de plaisirs à Coney Island.

1) Chaplin, De Sica, Laughton, Cassavetes : quatre acteurs-cinéastes. D'où, peut-être, une évidence commune à « initiateur » de très jeunes interprètes.

2) Dans *Domicile conjugal* (François Truffaut, 1970), Antoine Doinel dit à son épouse : « *Tu es ma petite sœur, tu es ma fille, tu es ma mère.* »

PISTES DE TRAVAIL

1. Le côté obscur

Dans le dossier de presse du film, on apprend que Gloria a été une *showgirl*, et que l'appartement de Manhattan où elle se réfugie avec Phil est en fait celui de sa sœur — d'où son exclamation lorsqu'elle découvre la cuisine : « *What a slob !* » (« *Quelle souillon !* »). Le fait que ces informations ne figurent pas dans le film contribue à l'une de ses caractéristiques : le côté relativement obscur de certaines situations et de certains échanges, fondés sur le non-explicite, le non-dit, le sous-entendu, l'imperfection de la formulation. Cette obscurité est sensible dans le dialogue des parents de Phil au début du film : on peut alors la mettre sur le compte d'une situation abordée *in medias res*. C'est également le cas des propos que Phil tient à Gloria à l'hôtel de passe, le deuxième soir (« *I'm trying to tell you something* ») : l'imputation de cette obscurité expressive au seul jeune âge de Phil paraît déjà moins convaincante. Enfin, cela se manifeste particulièrement lors du long échange de Gloria et de Tanzini : non seulement il s'agit d'un dialogue de sourds entre deux anciens amants dont on ne peut que deviner le passé commun, mais la stratégie verbale de Gloria paraît tout sauf limpide.

Avec les élèves, il faut envisager la façon dont cette obscurité contraste avec un choix opposé, également à l'œuvre dans le film (cf. « Un dialogue explicite », p. 8). On peut ensuite évaluer les risques et les intérêts de ce parti pris : le risque qu'il n'apparaisse justement pas comme un parti pris, mais comme un défaut involontaire ; le fait que l'attention du spectateur puisse s'en trouver plus tenue en éveil que si tout était parfaitement éclairci à son intention ; le double intérêt qu'il présente, tant du côté du réalisme verbal que de celui d'une forme d'inquiétude à la fois fantastique et poétique (liée au sentiment d'avancer en terrain mouvant). On peut enfin montrer comment un émule de John Cassavetes, Martin Scorsese, a poussé ce parti pris à l'extrême (au risque du procédé) dans ses films des années 1970 et 1980.



2. Grands écarts

Histoire d'un passage de relais d'une femme à une autre, récit de l'apprentissage d'un enfant, processus vital qui prend pour point de départ le triomphe de la mort la plus révoltante, *Gloria* ne doit pas seulement être considéré linéairement, mais aussi en mettant en relation des éléments du début et de la fin du film. Des phénomènes d'alliance, d'écho ou de réponse peuvent ainsi se faire jour, par-delà la progression scénaristique. Nous ne citerons ici que trois d'entre eux, qu'on laissera aux élèves le soin de commenter tout en les invitant à en trouver d'autres. On peut ainsi tenter des grands écarts :

- du plan en plongée sur la mère de Phil, dans l'ascenseur, terrifiée par le bruit des coups produits à l'étage supérieur par le jeune homme noir (00:05:34) au plan en plongée sur l'ascenseur où se trouve Gloria, mitraillé par les hommes de main de Tanzini (01:04:20)
- du plan (très étrange, par son cadrage et par l'attitude résignée des personnages) de la mère et de la sœur de Phil qui attendent la mort (00:16:04) au plan de Gloria et de Phil dans l'expectative, prêts à se battre de chaque côté de la porte de la chambre d'hôtel (01:22:04)
- du « *I am the man !* » rageusement répété par Phil à Gloria le matin du deuxième jour au « *Yes, I am the man* » apaisé par lequel il répond au téléphone, à l'hôtel, avant de partir à Pittsburgh.



3. Avatars

Le chauffeur de taxi qui amène Phil au cimetière, peu sympathique, apparaît dans le film comme le dernier de la série des porteurs de lunettes, à ranger du côté des opposants à Gloria et à Phil, tous blancs et obéissant à une forme de « système » : le père de Phil dans une certaine mesure (cf. ci-contre « Au nom du père »), l'employé de banque taciturne, le concierge hautain du premier hôtel, Sill qui veut donner Gloria à la mafia, Tanzini. Auparavant, deux autres chauffeurs de taxi, noirs et non binoclarés, se sont montrés au contraire foncièrement « adjuvants ». Cassavetes n'avait sans doute rien contre les porteurs de lunettes. Il s'agit là d'un principe narratif : comment, dans le cadre d'une écriture hollywoodienne tendant aux archétypes et à l'individualisation, faire en sorte au contraire que plusieurs personnages soient comme les variations d'une même figure, ou encore qu'un même personnage puisse devenir multiple ? Ainsi de Gloria, personnage a priori figé de femme d'âge mûr revenue de tout mais qui s'avère en fin de compte à géométrie extrêmement variable, à la fois belle et laide, féminine et masculine, jeune et vieille. Phil finit par lui dire qu'elle est sa mère, son père, son amie et sa petite amie, et elle fait figure de grand-mère dans la dernière scène. La jeune femme en robe rouge à bretelles que l'enfant voit traverser la rue depuis l'hôtel de passe peut même être perçue comme l'image d'une Gloria rajeunie, fugitive résurgence du passé de celle-ci.

Cette façon d'évoquer les différents âges de la vie d'une femme dans un film à la durée fictionnelle très ramassée est à rapprocher d'un procédé connu en peinture, qu'on trouve par exemple chez Hans Baldung (*Les Sept Âges de la femme*, 1544) ou chez Gustav Klimt (*Les Trois Âges de la femme*, 1905). On considérera également avec les élèves le personnage du jeune mafieux auquel Gloria se confronte à trois reprises : le fait qu'il soit de type latin, ombrageux et buté permet de voir en lui l'incarnation adulte de la part la plus machiste de Phil, au départ violemment opposé à Gloria au nom de sa phrase fétiche, « *I am the man* ».



4. Au nom du père

Le récit des aventures de Gloria et de Phil présente deux versants, l'un réaliste et l'autre relevant d'un imaginaire mythique. Sur le versant réaliste, le père de Phil, Jack, n'a pour tort que de s'être montré inconséquent envers sa famille dans son comportement avec la mafia mais, dès lors, il souhaite sincèrement la survie de son fils. Il est notable toutefois que le statut paternel de Jack, *white anglo-saxon protestant* à la tête d'une famille donnée comme hispanique (et, à l'exception de Phil, essentiellement féminine), est posé au début du film sans être justifié, et que son autorité supposée est d'emblée bafouée. Sur le plan mythique, il s'agit de restaurer cette autorité et d'en assurer la pérennité, et Jack peut alors être vu comme une incarnation du patriarcat biblique qui, tel Abraham, est prête à sacrifier son fils à la Loi du Père, laquelle est au fondement de l'organisation mafieuse (dans la séquence chez Tanzini, le vieil homme sur lequel la caméra opère un zoom avant apparaît comme l'ultime incarnation muette du « Parrain »). Sacrifier le fils, en l'occurrence, c'est le mettre en danger en lui donnant le Livre qui est censé le protéger. « La Bible » est la métaphore par laquelle Jack désigne ce livre, dont l'importance reste quelque peu obscure sur le plan réaliste ; sur le plan mythique, ce nom est à entendre au sens littéral.

Gloria aussi est une WASP, et la manière dont elle va aller contre la Loi du Père, prenant le relais maternel de l'épouse sacrifiée, en semble d'autant plus forte, et logique à la fois : avant même les conflits avec les mafieux – et, encore une fois, uniquement sur le versant mythique du récit –, un duel primordial oppose virtuellement cette mère adoptive à Jack, son pendant masculin. Avec les élèves, on peut étudier comment, face à la volonté de puissance patriarcale et à son expression mafieuse, Gloria et Phil inventent une autre façon d'allier le masculin et le féminin, alors même que Phil au départ a intériorisé la Loi du Père (cf. sa répétition frénétique de « *I am the man* », qui répond à l'ultime rappel de son père : « *You're the man, you're the head of the family* »). Le caractère inédit de cette

alliance réside dans le fait qu'elle s'avère à la fois maternelle/filiale et amoureuse (l'ambiguïté sexuelle, qui pourrait hypothéquer le sens d'une telle alliance, est franchement évoquée pour mieux être écartée lors de la nuit à l'hôtel de passe). Tout au long du film, on peut relever dans le dialogue un grand nombre de mentions de ce lien amoureux entre cette femme et cet enfant – dont l'importance narrative croît de façon inversement proportionnelle à celle de la « Bible » –, jusque dans la jalousie que Phil semble éprouver à l'égard de Tanzini et dans ce que Gloria dit de Phil à son ancien amant (« *he's one of the greatest guys I ever slept with* »).



5. Les choses de la vie

Gloria est un thriller dont le matériau de base est prosaïque et ordinaire. Des éléments de la vie quotidienne y font office de scansions, parmi lesquels, outre les moyens de transport :

- **la fenêtre** : l'évocation du massacre hors champ de la famille de Phil se fait par le biais de la fenêtre de l'appartement de Gloria. Faisant pénétrer dans l'intérieur domestique des bouffées d'aventure et de drame urbain, la fenêtre fonctionne d'emblée comme appel de l'inconnu, et annonce les échappées à venir de Gloria et de Phil dans la rue, depuis l'intérieur d'un bâtiment. Lorsque Gloria fait ensuite ses valises, l'air qui vient de l'extérieur (sans doute simulé par un ventilateur) contribue à dramatiser la scène. Dans chacun de leurs bivouacs, Gloria ou Phil se posteront à la fenêtre pour observer l'extérieur urbain.

- **la salle de bain** : dans la première séquence, la sœur de Phil s'y enferme, puis l'un des mafieux ordonne de l'inspecter ; le deuxième jour, Phil fugue pendant que Gloria s'y trouve ; à l'hôtel de passe, Phil et Gloria y discutent vivement ; Gloria y enferme les gangsters après avoir sauvé Phil de leurs griffes ; à l'hôtel de Newark, l'alliance affective de Gloria et de Phil achève de s'y sceller ; chez Tanzini, les mafieux en surgissent pour tirer sur Gloria. Au contraire de cette dernière, Phil ne se lave jamais, ni ne change de vêtements.

- **l'escalier** : à trois reprises, Gloria y entraîne Phil, de gré ou de force, pour lui sauver la vie : c'est un vecteur de sauvegarde vitale, au contraire des ascenseurs, essentiellement mortifères.

On peut examiner avec les élèves la façon dont d'autres éléments du quotidien scandent le film, comme par exemple le téléphone, le miroir et la nourriture, et se demander quels sont les effets de sens qu'engendrent ces récurrences dans le cadre spécifique de *Gloria* (au besoin en les comparant avec la manière dont ces données quotidiennes sont traitées dans d'autres films).

TÉMOIGNAGE

Revue de détails

Le texte qui suit est un montage de propos de John Cassavetes au sujet de ce qui, dans le scénario de *Gloria*, a été pointé comme relevant de failles ou d'approximations. Certains de ces propos proviennent du livre de Ray Carney *Cassavetes on Cassavetes* et ont été traduits pour le besoin du présent livret ; les questions préalables reprennent et adaptent celles que Carney a rédigées dans son livre. D'autres citations sont issues du montage de propos, publiés en français, que Carney a conçu pour le livre *John Cassavetes, autoportraits*.

Pourquoi le père de Phil n'aurait-il pas bénéficié d'un programme gouvernemental de protection des témoins ? Parce que la protection, ça n'existe pas.

Pourquoi ne s'est-il pas enfui plus tôt ? On ne part jamais à temps. On pense toujours qu'on va se tirer et quitter la ville, mais quand on a une femme on se rend compte qu'elle a besoin d'être prête, et quand on a un enfant ou deux, il faut aussi qu'ils soient prêts. Et si on a deux enfants et une grand-mère, il y a énormément de bagages à faire. Alors on peut dire mille fois « Tiron-nous ! » à sa femme et à ses enfants, ils ne seront pas prêts pour autant.

Pourquoi les gangsters ne sont-ils pas mieux organisés ? Je considère que les gangsters sont comme tout le monde, la seule différence étant qu'ils ont l'intention de tuer quelqu'un. Je n'ai pas plus de considération que cela pour les gangsters, sauf qu'ils repoussent les limites de ce que l'esprit humain tolère généralement. Et je ne pense pas qu'ils soient plus malins que qui que ce soit.

Pourquoi ne fouille-t-on pas Gloria lorsqu'elle pénètre au QG de la mafia ? Je pense que c'est une question de protocole. C'est une telle humiliation sociale que d'être fouillé. On peut descendre des petits mafieux, des types qui tentent de vous tuer ou de tuer quelqu'un qui vous est proche. Mais si vous allez dans la maison du chef de la mafia, et qu'ils sont dix dans la pièce – et cette femme avait été la maîtresse du grand patron – je pense qu'il n'y a aucun doute quant au fait qu'elle ne soit pas fouillée, parce que personne au monde ne s'attendrait à ce qu'elle tente de s'échapper de cet endroit. Est-ce que vous imaginez le Secrétaire d'État américain qui irait en Union soviétique voir le Secrétaire Général et que l'on

fouillerait ? Il n'y aurait pas de fouille. Même chez eux, il y a une certaine forme de politesse.

Pourquoi les gangsters ne tuent-ils pas Gloria quand elle entre chez Tanzini ? Ce n'est pas une bande de types qui, dès qu'une femme se rend, la déshabillent, la plongent dans le ciment et la jettent dans le fleuve. C'est difficile pour le chef, qui comme il le dit lui-même lui a offert des bijoux, qui a couché et qui a vécu avec elle, de simplement appuyer sur la détente. Ce n'est jamais facile. Je pense qu'il n'y a que dans les films que c'est facile. Au Diable cela. J'aime avoir affaire à des gens qui ressentent les choses un peu au-delà du seul stéréotype – à la différence de ces films où c'est le baiser de la mort et après c'est fini.

Et puis, quand on fait un film, on ne pense pas comme ça. On pense aux éléments mystérieux de sa propre vie. On ne pense pas forcément avec son intelligence rationnelle ; on cherche plutôt à être clairvoyant.

Mirages de la vie

Après *Shadows* et *Faces*, la critique de cinéma américaine ne fut souvent pas tendre avec les films que Cassavetes réalisa dans les années 1970, et ce fut *Gloria*, film apparemment moins « personnel » que les précédents du cinéaste, qui reçut parmi les meilleures appréciations qu'il connut de son vivant.

Les propos cités de Cassavetes ne constituent donc pas le plaidoyer pro domo d'un cinéaste éreinté, mais tentent de répondre aux reproches spécifiquement adressés à certains aspects du scénario de *Gloria*. À plusieurs reprises, ces réponses récusaient une vraisemblance instituée en critère d'appréciation et qui n'est en réalité qu'une apparence de la vie, répondant à une vision très particulière de celle-ci que l'habitude et les automatismes des scénarios de films ont imposée au détriment du sentiment d'une vie vécue : il n'y a que dans les films qu'il est si facile de s'enfuir, ou de tuer (la mention du « baiser de la mort » est sans doute une référence au deuxième volet du *Parrain* de Francis Ford Coppola). Les films de Cassavetes partent toujours d'expériences humaines intimes (l'existence d'une famille de prolétaires, du patron d'une boîte de strip-tease, d'une petite troupe de comédiens ou d'une femme d'âge mûr qui s'est créé une seconde vie) pour aller vers des sommets d'intensité émotionnelle,



affective et morale. Dans les films qui précèdent *Gloria*, cela n'a pas donné lieu à des procès en invraisemblance, à part peut-être dans le cas de *Meurtre d'un bookmaker chinois* qui semble également se rattacher au genre du thriller. Or ce genre est censé rester au plus près des après réalités de la vie, au contraire de la comédie musicale ou du cinéma fantastique. Si *Meurtre d'un bookmaker chinois*, l'un des plus gros échecs commerciaux de Cassavetes, a tout de même moins été attaqué sur le terrain du vraisemblable que *Gloria*, c'est du fait de son apparemment au film noir, genre plus stylisé que le thriller urbain, et parce qu'il fait partie des films réalisés en toute indépendance par le cinéaste, au contraire de *Gloria*. Car c'est aussi du fait de son mode de production que *Gloria* est vulnérable à l'accusation d'invraisemblance, qu'on adressera toujours plus facilement à un « produit hollywoodien » qu'à la vision du monde considérée a priori comme plus personnelle et plus singulière d'un cinéaste indépendant.

Remarquons enfin que, pour justifier ses invraisemblances supposées, Cassavetes ne se retranche pas derrière son recours, pourtant évident quand on étudie *Gloria*, à l'onirisme et au conte – recours auquel on perçoit une allusion dans le dernier paragraphe des propos cités. Cette affinité d'écriture avec le conte, François Truffaut la décelait à la fois chez Hitchcock et chez Lubitsch, et on pourrait reprendre à propos de Cassavetes ce que Truffaut écrivait en rapprochant ces deux cinéastes : « Apparemment, il s'agit de raconter une histoire en images et c'est ce qu'ils diront eux-mêmes dans leurs interviews. Ce n'est pas vrai. Ils ne mentent pas pour le plaisir ou pour se foutre de nous, non, ils mentent pour simplifier, parce que la réalité est trop compliquée et qu'il vaut mieux consacrer son temps à travailler et à se perfectionner [...]. La vérité, c'est qu'il s'agit de ne pas raconter l'histoire et même de chercher le moyen de ne pas la raconter du tout. » (« Ne pas raconter une histoire » étant ici à entendre au sens de : ne pas réduire le film à la transposition sur l'écran d'un scénario tout-puissant, principalement fondé sur la logique et sur le vérisme psycho-social.)

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Sur Gloria

Antoine de Baecque, « L'appel à la fiction », *Cahiers du cinéma* n° 447, septembre 1991 : commentaire du plan de Gloria au téléphone, avant le massacre de la famille de Phil.

Louis Skorecki, « Sans famille », *Cahiers du cinéma* n° 320, février 1981.

Sylvie Trosa, « Gloria », *Cinématographe* n° 64, janvier 1981.

Sur Internet, un dossier très fourni sur le film, rédigé par Boris Barbiéri :

<http://acpaquitaine.com/0809/wp-content/uploads/2010/08/dossieracpa-gloria.pdf>

Sur Gena Rowlands

Stig Björkman, *Gena Rowlands, Mable, Myrtle, Gloria... et les autres*, *Cahiers du cinéma*, 2001 : entretiens de l'auteur avec l'actrice.

Sur John Cassavetes

John Cassavetes, autoportraits, Éditions de l'Étoile / *Cahiers du cinéma*, 1992 : montage de propos de John Cassavetes par Ray Carney, photos du cinéaste et du tournage de ses films par Sam et Larry Shaw, témoignages de proches et de collaborateurs.

Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber, 2001 : en anglais, biographie critique nourrie de nombreux propos du cinéaste.

Doug Headline, Dominique Cazenave, *John Cassavetes, portraits de famille*, Ramsay Cinéma, 1997 : recueil de témoignages de proches et de collaborateurs de John Cassavetes.

Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Éditions de l'Étoile / *Cahiers du cinéma*, 1989 : monographie critique.

Sur Internet

- La page française de Wikipedia sur le cinéaste est très développée.

- <http://people.bu.edu/rcarney/cassavetes> : en anglais, un site très riche édité par Ray Carney, spécialiste américain de la vie et de l'œuvre de John Cassavetes.

CD

La bande musicale originale de *Gloria* composée par Bill Conti a été éditée aux États-Unis par Varèse Sarabande.

Parmi les enregistrements du *Concerto d'Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, citons celui édité par Decca en 1991.

DVD

Le *John Cassavetes* réalisé par Hubert Knapp et par André Labarthe en 1969 dans la série *Cinéastes de notre temps* est édité en DVD en France, ainsi que tous les films réalisés par John Cassavetes à l'exception de *Husbands* et de *Un enfant attend*. Ce dernier n'est actuellement disponible qu'en import anglais (sans sous-titres).

En regard de Gloria :

Le Gosse (*The Kid*, 1921), de Charlie Chaplin.

Le Voleur de bicyclette (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica.

Le Petit Fugitif (*Little Fugitive*, 1953), de Morris Engel, Ruth Orkin et Ray Ashley.

Les Contrebandiers de Moonfleet (*Moonfleet*, 1955), de Fritz Lang.

La Nuit du chasseur (*The Night of the Hunter*, 1955), de Charles Laughton.

West Side Story (id., 1961), de Jerome Robbins et Robert Wise.

Taxi Driver (id., 1976), de Martin Scorsese

The King of New York (*King of New York*, 1990), d'Abel Ferrara.

L'Impasse (*Carlito's Way*, 1993), de Brian De Palma

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs École et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens et apprentis au cinéma sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Cinq jours de la vie d'une femme (et d'un enfant)

Sorti en 1980, *Gloria* est le résultat d'un concours de circonstances qui amena de nouveau John Cassavetes à réaliser un film pour un grand studio, huit ans après sa dernière expérience malheureuse avec ce type de production. D'où, au regard de l'indépendance de ses précédents films, une bâtardise qui fut parfois reprochée par les admirateurs du cinéaste à son antépénultième opus, souvent négligé quand on évoque sa filmographie (lui-même avait tendance à le dénigrer) : ce thriller urbain se résoud plus nettement à *faire avec* les normes hollywoodiennes que, quatre ans plus tôt, *Meurtre d'un book-maker chinois*.

Pourtant, non seulement cette bâtardise crée le charme singulier de *Gloria* au sein de l'œuvre de Cassavetes, mais elle est consubstantielle aux choix d'un film centré sur l'adoption, contre mauvaise fortune bon cœur, d'un petit Moïse portoricain par une héroïne entre deux âges. Tout n'y est en effet que croisements et confrontations : d'un enfant rêveur et d'une femme réaliste, d'un genre codifié et d'une relation humaine peu banale, d'une vision prosaïque de New York et d'un récit onirique, voire mythique. Reflet fiévreux d'une ville métisse et quadrillée, *Gloria* féminise le thriller et croise les cultures sans jamais tenir explicitement discours, ni se complaire dans une violence que pourtant il fait ressentir intimement.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Jean-François Buiré est critique et enseignant de cinéma, réalisateur de courts métrages.

