

MURIELLE JOUDET

GENA ROWLANDS

On aurait dû dormir



capricci



Directeur : Thierry Lounas
Responsable des éditions : Camille Pollas
Coordination éditoriale : Maxime Werner
Correction : Sunniva Bischoff

Conception graphique de la collection : gr20paris
Couverture et réalisation de la maquette : Juliette Gouret

© Capricci, 2020
isbn 979-10-239-0426-0
isbn PDF web 979-10-239-0428-4

Remerciements de l'auteure :

Bernard Benoiel, le talmudiste

Louis Blanchot, Juliette Corsy, Jérôme Momcilovic, Théo Ribeton, Yal Sadat
Pierre Carniaux, François Raison
Walid, Christiane, Emile et Myriam Joudet

Droits réservés

Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

Page précédente : Gena Rowlands dans *Opening Night* de John Cassavetes.

MURIELLE JOUDET

GENA
ROWLANDS

On aurait dû dormir

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

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

*Voici l'aurore, la nuit craque de tous les côtés.
On la croyait éternelle. On aurait dû dormir.*

Marguerite Duras, *La Vie tranquille*

Bienvenue
à Levittown

Quand on est propriétaire de sa maison et de son bout de terrain, on n'a guère envie d'être communiste. On a trop à faire.

William Levitt

C'est un nom oublié, mais dont les ambitions d'entrepreneur ont contribué à dessiner le visage de l'Amérique d'après-guerre et l'imaginaire qui lui sera éternellement lié. William Levitt est né en 1907 à Brooklyn dans une famille juive de Russie. Son père, Abraham, est un avocat spécialisé dans les affaires immobilières. En 1929, alors que le pays est plongé en pleine Dépression, Abraham fonde Levitt & Sons avec ses deux fils, William et Alfred. Ensemble, ils développent des projets immobiliers destinés à la classe moyenne supérieure qui commence à désertier les grandes villes pour s'installer en banlieue. De style Tudor, les premières maisons Levitt sont construites selon des méthodes encore traditionnelles et vendues à 14000 dollars. Malgré le contexte de crise économique, Levitt & Sons écoule 600 maisons en à peine trois ans. Les tâches sont savamment réparties entre les trois hommes : Abraham s'occupe des finances, Alfred, qui a une formation d'architecte, conçoit la première maison Levitt, et William, le plus inventif, ambitieux et pragmatique, s'occupe des ventes et de la promotion.

Pendant la guerre, William et Alfred décrochent un contrat du gouvernement et sont chargés de bâtir 2350 maisons de travailleurs à Norfolk, en Virginie. Mais leur méthode de production traditionnelle s'avère lente et William Levitt, qui découvre alors la fabrication en série déjà utilisée dans de nombreux domaines, décide de l'appliquer à la construction immobilière. La parcellisation des tâches permet un rapide gain de productivité. Les

deux frères isolent vingt-sept étapes nécessaires à l'édification d'une maison, dont chacune est assurée par une équipe d'ouvriers spécialisés et non syndiqués – considérés comme plus performants par les Levitt. L'expérience est réitérée dans le Pacifique Sud lorsque les frères doivent construire en toute urgence des aérodromes pour la marine. Là, ils perfectionnent leur méthode. William Levitt, tête pensante de l'entreprise familiale, prend une option sur des milliers d'acres de terres agricoles près de Hempstead, à Long Island, avec une idée en tête.

Au sortir de la guerre, tandis que les États-Unis traversent une crise du logement et un baby-boom, les deux frères se lancent dans l'un des plus ambitieux projets immobiliers de l'histoire américaine qu'ils baptisent Levittown. Les méthodes de construction de masse héritées du fordisme, ce modèle d'organisation du travail en entreprise, servent à la construction de maisons individuelles réservées à des particuliers. À quelques kilomètres de Manhattan, les Levitt deviennent les principaux instigateurs du développement des banlieues résidentielles qui, lentement, devient un phénomène aussi massif qu'inéluctable. Leurs maisons poussent comme des champignons, uniformément alignées, toutes semblables en dehors de quelques variantes de façades : quatre pièces et demie étendues sur une parcelle de 20 x 35 m. Deux chambres, une salle de bain, un salon, une cuisine tout équipée dotée d'une fenêtre qui donne sur un jardinet « où la mère pourra surveiller ses enfants jouant en toute sécurité », précise William Levitt. Une distance invariable de 18,28 m sépare chaque maison, et la télévision, qui remplace la traditionnelle cheminée, fait même partie des murs – fenêtre sur le monde, elle est l'accessoire indispensable des États-Unis d'après-guerre. Les propriétaires doivent toutefois observer quelques

règles : interdiction d'étendre du linge dehors, d'utiliser un autre modèle de tuyau d'arrosage que celui fourni par la firme, de construire une barrière autour de sa demeure, et les pelouses doivent être entretenues. Le regard qui embrasse Levittown ne doit rencontrer aucun obstacle, aucun détail qui viendrait contrarier la tranquille uniformité des lieux.

Pour accélérer encore un peu plus la construction, les Levitt suppriment les fondations avec sous-sol au profit d'une dalle de béton et parviennent à édifier une trentaine de maisons par jour. Le modèle standard est vendu 7 500 dollars, le modèle « style ranch » s'élève à 9 500 dollars. Les maisons Levitt sont d'abord réservées aux vétérans de guerre qui veulent éviter d'avoir à retourner chez leurs parents. Jusque-là mal logés en ville, ils devaient parfois s'installer avec leurs familles dans des tentes ou des bus reconvertis en appartement. En 1947, une publicité dans le *New York Times* leur promet un rêve de propriété à portée de main : « Voici Levittown ! À vous pour seulement 58 dollars. Vous avez de la chance, monsieur l'ancien combattant. L'Oncle Sam et le plus grand entrepreneur du monde ont rendu possible pour vous d'habiter une charmante maison, au sein d'une communauté délicieuse, sans que cela vous coûte les yeux de la tête... » La séduisante accroche est illustrée par des prototypes de maisons Levitt qui, même grossièrement imprimées sur du papier journal, sont suffisamment évocatrices pour permettre à des milliers de familles américaines de se laisser aller au rêve d'un foyer à soi hors du fracas du monde.

Le lendemain de la publication de l'annonce, soixante personnes par heure se pressent pour visiter la maison témoin. En 1947, les 17 000 maisons trouvent preneurs. Les Levitt reproduisent avec succès l'expérience en

faisant pousser des Levittown en Pennsylvanie, dans le New Jersey et le Maryland, à Porto Rico et même à Lésigny, en Seine-et-Marne. Jusqu'en 1970, les principales grandes villes américaines se vident de leurs habitants, et l'on désigne par le terme de « *white flight* » (« fuite des Blancs ») ce phénomène de migration de la population blanche vers des banlieues qui accueillent soixante millions d'habitants en trente ans. Les Levitt et leur ville de rêve deviennent rapidement le symbole de cet exode hors des centres urbains, les serviteurs de cette Amérique blanche qui, après avoir connu la guerre, souhaitait vivre en paix. Une paix dont les modalités sont à peu près les mêmes pour tout le monde : travail, famille, jardin, voiture. Mais ce rêve n'est pas accessible à tous : tandis que le pays perpétue une ségrégation raciale institutionnalisée, les deux entrepreneurs refusent l'accès à Levittown aux Noirs de peur de voir désertier leurs clients blancs. Homme d'affaires sans scrupules, William Levitt s'en est expliqué : « En tant qu'entreprise, notre position est simple : nous pouvons résoudre un problème de logement, ou nous pouvons essayer de résoudre un problème racial, mais pas les deux. »¹ Une mission plus impérieuse habitait les Levitt : celle d'offrir à des milliers d'Américains le précieux sentiment d'appartenance à une classe moyenne aisée qui se rêve enfin en dehors de l'Histoire.

Malgré l'incontestable succès du mode de vie Levittown, les critiques n'ont cessé de se faire entendre du côté d'intellectuels qui perçoivent derrière l'arbre architectural une dangereuse forêt idéologique. En 1981, Paul Goldberger affirme dans les colonnes du *New York Times* que les « maisons Levitt furent plus des créations sociales qu'architecturales ». L'homogénéisation sociale

1 David Halberstam, *Les Fifties*, Seuil, 1995.

et urbanistique mène inéluctablement à une standardisation des modes de vie. Les intenses relations de voisinage, en invitant à la surveillance discrète et généralisée, font de chaque habitant d'une maison Levitt le gardien en puissance de l'ordre et de l'uniformité. Dès 1956, l'écrivain John Keats publie un pamphlet sur les conséquences désastreuses du développement des banlieues américaines, s'en prenant frontalement au mode de vie induit par les Levittown : « Pour littéralement trois fois rien, vous aussi vous pouvez vous procurer un clapier bien à vous dans le bon air de ces taudis que nous construisons partout autour des villes américaines [...] habités par des gens dont l'âge, les revenus, le nombre d'enfants, les problèmes, les habitudes, la conversation, l'habillement, les biens et peut-être même le groupe sanguin sont presque exactement comme les vôtres [...], [ces maisons], en réalité, rendent folles les femmes au foyer qui y sont enfermées. »²

Dans le jargon sociologique et sous la plume de David Riesman, auteur de *La Foule solitaire*, célèbre étude sur le conformisme américain publiée en 1962, l'individu « extro-déterminé » est né et habite forcément à Levittown : enfermé entre les quatre murs de sa maison, épié par sa famille, ses collègues, ses voisins et son poste de télévision. Comme l'écrit Riesman, « les relations de l'individu avec le monde extérieur et avec lui-même passent par l'intermédiaire des communications de masse »³ : il cherche les principes de son comportement en dehors de lui-même et finit inévitablement par se conformer à une norme extérieure, érigée et figée pour de bon par ces médias, intériorisée par ceux qui l'entourent et qui

² *Ibid.*

³ David Riesman, *La Foule solitaire*, Arthaud, 1964.

regardent les mêmes programmes, lisent les mêmes journaux, achètent les mêmes produits. Levittown, en parfait symbole de cette société d'abondance qu'est devenue l'Amérique d'après-guerre, donnait corps à cet individu qui n'est finalement que l'émanation d'une convergence de regards. Quelle meilleure définition de la sociabilité à l'heure des relations de voisinage que celle que donne Sartre de la honte dans *L'Être et le Néant*? « En effet, quels que soient les résultats que l'on puisse obtenir dans la solitude par la *pratique* religieuse de la honte, la honte dans sa structure première est honte *devant quelqu'un*. Je viens de faire un geste maladroit ou vulgaire : ce geste colle à moi, je ne le juge ni le blâme, je le vis simplement, je le réalise sur le mode du pour-soi. Mais voici tout à coup que je lève la tête : quelqu'un était là et m'a vu. Je réalise tout à coup la vulgarité de mon geste et j'ai honte. »⁴ Le regard du voisin a remplacé celui de Dieu.

Dans l'Amérique des années 1950, la carte postale du paisible foyer fait figure d'image-écran, de bouclier de rêve qui refoule une appréhension historique du pays (maccarthysme, guerre de Corée, bombe atomique, ségrégation raciale). Mais à y regarder de plus près, cette image porte en elle les indices d'un film zombie. Pour l'urbaniste Lewis Mumford, virulent critique du monde selon Levitt, la banlieue façon Levittown est un « environnement uniforme d'où il est impossible de s'échapper »⁵. Encore faut-il avoir essayé.

⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943.

⁵ David Halberstam, *op. cit.*

Espèces d'espaces

L'AMOUR COÛTE CHER
(THE HIGH COST OF LOVING)

José Ferrer, 1958

Inventée par les scénaristes, les producteurs et les metteurs en scène, l'Amérique était devenue, à partir de la seconde moitié des années cinquante, une province des feuilletons télévisés familiaux.

David Halberstam, *Les Fifties*

Un matin comme un autre. Le film s'ouvre sur le plan d'un radio-réveil posé sur une table basse. Après quelques secondes, la machine s'enclenche et crache un air jazzy assourdissant. Brusquement réveillée, une main féminine apparaît sur la gauche et s'empresse de mettre fin au boucan. Puis, cette même main traverse l'espace qui la sépare du lit d'à côté et vient tendrement secouer la main d'un homme, pourvue d'une alliance, qui dort paisiblement. Mais l'Homme rechigne à se réveiller, la Femme insiste, parvient à ses fins. La caméra opère un bref panoramique vers le sol : à l'unisson, les pieds de l'Homme et de la Femme tâtonnent pour retrouver leurs pantoufles, un modèle en cuir grossièrement confortable pour lui, des petits escarpins raffinés pour elle. Plan large : en file indienne, comme des enfants, l'Homme et la Femme s'extirpent de la chambre.

Après le petit baiser de rigueur, la chorégraphie automatique, inlassablement recommencée, d'un couple qui se réveille pour aller au travail peut commencer. La Femme file dans la salle de bain, l'Homme se glisse dans la cuisine pour préparer le café, puis les rôles s'intervertissent dans un jeu de gestes synchronisés et parfaitement minutés, bien que les corps soient encore chargés de sommeil. Les allers-retours, programmés d'avance, s'enchaînent à la manière d'un ballet mécanique entre la salle de bains, la chambre et la cuisine. Chacun ayant, avec le temps, bien appris ses pas et le rythme à suivre, les mouvements s'exécutent sans heurts. Il se rase, Elle

s'habille, Il repart préparer les toasts et, dans un geste net et précis, qui semble être exécuté chaque jour à la même heure depuis toujours, comme appelé par un ordre muet, Il la rejoint pour remonter machinalement la fermeture de sa robe.

Silencieuse, étirée sur près de dix minutes, la séquence illustre parfaitement, comiquement, ce que la routine fait aux couples, comment elle les astreint à un genre de fordisme domestique : division et standardisation des tâches quotidiennes. Jim et Ginny Fry, c'est leur nom, ressemblent à des ouvriers s'affairant sur une ligne de montage où ils assemblent les pièces de leur journée, toujours la même. Cette longue et étrange scène matinale ouvre *L'amour coûte cher*, cinquième film réalisé par l'acteur José Ferrer. Le récit d'un couple moyen installé dans une banlieue résidentielle sans nom. Ville générique pour couple générique : elle est femme au foyer et heureuse de l'être, lui est employé dans une entreprise – sa fonction n'est pas précisée mais il suffit de savoir qu'elle exige un costume, une cravate, un bureau, et un trajet jusqu'en ville.

Le long silence matinal est enfin brisé par la lecture du journal : Jim lit à voix haute une dépêche annonçant que son entreprise fusionne avec une autre et y devine la perspective d'une promotion. Ginny ponctue son annonce d'un machinal « C'est merveilleux, chéri » et fait mine, à son tour, de lire une petite annonce pour annoncer à son époux qu'elle est enceinte : « Oh, regarde ça, page un, ma section : “Mrs. et Mr. Jim Fry, après neuf ans de mariage, sont fiers d'annoncer qu'un bébé est en route”... » Absorbé par sa lecture, habitué à ne pas trop écouter sa femme, Jim comprend à la troisième fois que cet heureux événement le concerne. Déchiffrant leur avenir dans

le journal du matin, les Fry ont la juste intuition d'être n'importe quel couple américain dont les soucis et les faits et gestes sont sans doute dupliqués à l'infini dans les maisons alentour : si les résidences sont toutes les mêmes, alors peut-être les couples qui s'y trouvent, aussi.

Toujours en rythme, Jim et Ginny sortent en chœur du garage, leurs voitures se croisent pour un dernier baiser avant de se séparer le temps d'une journée. Et c'est au moment de cette séparation que le film perd tout son charme, reste jusqu'au bout le nez collé sur les petits soucis des Fry, épouse leur futilité sans jamais opérer un pas de côté : obsédé par sa promotion, Jim devient paranoïaque et craint d'être viré par sa compagnie. Ginny s'inquiète en attendant des résultats plus fiables qui viendraient confirmer sa grossesse. Finalement, à la manière d'un fade conte de fées, Jim sera promu et Ginny bel et bien enceinte. Tout est bien qui finit bien, semble nous dire *L'amour coûte cher*, sitcom pas bien méchante qui se prend pour un film car Ferrer oublie de rêver ou de décaper son sujet, cette Amérique de cols blancs et de femmes au foyer qu'il nous montre dépourvus d'un niveau de conscience qui les rendrait subitement insatisfaits, soudainement intéressants. Enfermés dans les plans comme dans des boîtes, Jim et Ginny n'ont jamais l'intuition ou le désir d'espaces autres que ceux qu'ils côtoient chaque jour, et le film oublie au passage que la fiction sert à cela finalement : pousser les murs, ouvrir d'autres espaces pour héberger les désirs les plus inavouables.

L'amour coûte cher incarne la fiction réconciliée de la banlieue et du mode de vie façon Levittown, un genre de film promotionnel qui s'ignore. Deux ans après, *La Garçonnière* de Billy Wilder (*The Apartment*) figure le film non réconcilié de son hors-champ tacite : la grande

ville. Le film vient dire ce que ne montre pas celui de Ferrer : pour que la banlieue puisse resplendir d'ordre et de respectabilité, il faut que la grande ville en soit le dépotoir, accueille ce qui, là-bas, est refoulé. La grande ville, c'est-à-dire l'appartement de C. C. Baxter (Jack Lemmon), modeste employé d'une compagnie d'assurances, pas plus méritant qu'un autre mais suffisamment servile pour gravir les échelons. Baxter assure son ascension hiérarchique en prêtant son modeste appartement de célibataire à ses supérieurs, tous mariés et exilés en banlieue, qui s'en servent comme garçonnière. De prime abord et à l'instar de José Ferrer, Wilder semble faire de cette Amérique de cols blancs un terrain de récréation et d'observations amusées.

La Garçonnière s'ouvre sur des vues aériennes de New York, tandis que Baxter, en voix *off*, se fait notre guide touristique : il égrène le nombre d'habitants de New York, le nombre de salariés travaillant dans sa compagnie avant de décliner son identité qui se résume, pour l'essentiel, à une suite de chiffres : « Je travaille au 19^e étage. Département des polices ordinaires, service des primes, section W, bureau numéro 861. Je m'appelle C. C. Baxter : C pour Calvin, C pour Clifford, mais on m'appelle Bud. J'ai commencé il y a trois ans et dix mois et je gagne 94,70 \$ par semaine. » Amorçant par une suite de plans son atterrissage dans la compagnie de Baxter, la caméra vient le cueillir à son bureau, planté au milieu d'un immense open space où s'alignent avec une régularité parfaite d'autres bureaux et d'autres employés, parfaitement similaires, telle une Levittown vue du ciel. Dans ce vaste espace quadrillé, ordonné, où l'on serait tenté de croiser Jim Fry, les salariés exécutent à leur tour un genre de ballet mécanique rythmé par le cliquetis des machines à écrire. C'est le premier gag visuel du film : sans s'en rendre compte, Baxter accompagne le bruit de

sa machine à écrire par de légers mouvements de tête. Comme souvent chez Wilder, le film est parsemé de ces petits affrontements entre homme et objet, Baxter parvenant à affirmer son humanité en détournant les choses de leur fonction ou en exécutant de petites danses à la maladresse burlesque – preuve de son inadéquation à ce monde, et donc de sa liberté.

Bien que le monde ait changé depuis *Les Temps modernes* (1936), bien que les États-Unis des années 1950 traversent une période de prospérité et d'abondance qu'accompagne la tertiarisation des métiers, le constat reste le même : l'homme est toujours sur la voie de sa mécanisation. De Chaplin à Wilder, c'est simplement la texture du monde qui s'est perdue au profit de surfaces lisses et de contrées géométriques. Comme Charlot, Baxter est un innocent dans un monde sans pitié, il ignore encore qu'il est cerné par les robots, soumis à un réseau indémêlable de rapports hiérarchiques où il se trouve toujours être le sujet dominé. Il n'y a d'ailleurs ici que des rapports de domination, à l'intérieur desquels se fraie difficilement la possibilité d'une véritable histoire d'amour. Qu'est-ce qu'une histoire d'amour dans un monde où pulsions et affects, déversés dans un appartement-dépotoir, sont vécus comme des signes de faiblesse ? Attentif aux décors de ce monde glacé, sensible aux trajets, Wilder filme des hommes dont la liberté consiste à se rendre d'une machine à une autre : bus, voiture, ascenseur, machine à écrire, téléphone, télévision. Ce sont elles qui dictent les rythmes et les itinéraires. On se dépêche pour attraper son bus, l'ascenseur, on accourt pour ne pas manquer un appel, on annule un rendez-vous pour ne pas rater un film à la télévision.

Dans *Les Fifties*, son livre consacré aux États-Unis des années 1950, le journaliste David Halberstam décrit la

manière dont les machines, et en particulier la télévision, dictent insensiblement les comportements des êtres humains, jusqu'à reconfigurer entièrement les habitudes et l'espace social, jusqu'à transformer les hommes en automates qui s'ignorent. Le phénomène est d'autant plus massif qu'en 1959, l'année où se déroule le récit de *La Garçonnière*, 95 % des foyers sont équipés d'une télévision : « Des études montrèrent que, lorsqu'une émission très suivie passait, les chasses d'eau fonctionnaient simultanément, dans certaines villes, au moment de la page publicité ou à la fin du programme. On écoutait nettement moins la radio. Les gens prirent l'habitude d'aller au restaurant plus tôt. Les produits dont la télévision assurait la publicité virent leur succès grandir auprès du public. Les ventes de livres, se plaignirent les libraires, baissèrent. » Avec leur ponctualité aveugle, les machines n'attendent pas et finissent par contaminer les hommes, devenus des marionnettes qui ont pour unique hantise d'arriver trop tard. Entre deux machines, entre le réveil et la télévision, se déploie l'espace d'une liberté tellement précaire qu'elle en devient imperceptible – il se produit pourtant des éclats de conscience, lorsque Baxter décide de quitter son emploi et désorganise un ordre du monde qui le défavorisait, suivi de près par Miss Kubelik (Shirley MacLaine) qui met fin à l'éternelle parade des amantes maltraitées.

Employée dans les ascenseurs de la compagnie et maîtresse de J.D. Sheldrake (Fred MacMurray), le directeur des ressources humaines de l'entreprise, Fran Kubelik se retrouve en convalescence dans l'appartement de Baxter après une tentative de suicide. Pleurant sur son sort et ne parvenant pas à oublier son amant, elle demande d'un air songeur à Baxter : « Combien de temps faut-il pour ne plus penser à quelqu'un ? Si seulement il existait une

machine pour ça...» On aimerait pouvoir se débarrasser de ce dernier reste d'humanité, le sentiment amoureux, qui ici, fait tache. Lorsqu'elle rechigne à manger sa soupe, la voisine s'exclame : « Qu'est-ce que vous attendez ? Le spot publicitaire ? » Les aventures sentimentales, les chagrins et les joies, faute d'être les événements d'une vie, sont devenus des programmes, des clichés à consommer, usés d'avoir tant servi. Les grands affects hollywoodiens paraissent bien loin, et lorsqu'un soir devant sa télé, Baxter décide de se réchauffer à la lueur d'un film de 1932, *Grand Hotel* d'Edmund Goulding, avec Greta Garbo et Joan Crawford, il faut d'abord en passer par d'interminables annonces publicitaires qui le font vite renoncer.

D'un monde à l'autre, les passions païennes et enflammées du Hollywood classique se sont muées en petits adultères mesquins qui rejouent étrangement, génie de Wilder, une lutte des classes vaguement érotisée : les secrétaires se font lourder, les cols blancs reviennent à leur famille avant le prochain adultère. Cette banlieue paisible, où s'écoulent les jours heureux de la chefferie, devient le hors-champ de *La Garçonnière*. On la devine au détour d'un coup de téléphone que Baxter passe à J. D. Sheldrake pour lui donner des nouvelles de sa maîtresse. Le matin de Noël, dans une banlieue de New York, le DRH est agenouillé au pied de son sapin, entouré de ses enfants qui essayent leurs nouveaux jouets. Le salon est spacieux, l'arbre de Noël surchargé, la cheminée allumée ajoute la dernière touche à ce tableau idyllique. D'un coup de téléphone, nous voilà à Levittown, ou dans n'importe quelle banlieue résidentielle qu'il ne s'agit plus de présenter – quelques secondes suffisent à la reconnaître. D'un plan, on passe de l'Appartement à la Maison, reliés l'un l'autre par les lignes téléphoniques et les autoroutes. Chaque univers respectant une distance de sécurité

pour que le programme-adultère ne puisse pas croiser le programme-famille.

À ce titre, le film montre brillamment ce qu'il faut d'hypocrisie (l'appartement) pour que se perpétue la comédie de la respectabilité (bureau, foyer). La maison de banlieue existe parce que la garçonnière existe aussi, dans un ailleurs. Chacun se trouve être le rêve de l'autre : Kubelik rêve de famille et d'honorabilité, Sheldrake rêve de poursuivre sans heurts ses aventures sexuelles. On pourrait s'amuser à dresser pour chaque film leur géographie des lieux, leur manière d'envisager l'espace social. Pour *La Garçonnière*, on dessinerait un espace fragmenté, ordonné, des lieux séparés et antinomiques et des machines pour les relier. Des trajectoires humaines dessinées d'avance, empruntant jusqu'à la nausée les mêmes circuits automatisés : le monde est une immense tuyauterie. On dessinerait des carrés, des lignes qui les relient et des autoroutes. Tout n'est plus que moyens de transport et gestions de flux humains, comme le décrit Baxter lorsqu'il évoque, à la manière d'un spot publicitaire, l'impeccable organisation des ascenseurs de son gratte-ciel : « Tout est géré pour que les seize ascenseurs puissent accueillir les 31 259 employés sans qu'il y ait d'embouteillages. » Pulsions et affects sont, comme le reste, des flux à gérer. Et dans ce réel quadrillé qui étouffe toute tentative d'événement, il suffit qu'un ou deux êtres dévient de leur trajectoire pour qu'il y ait rencontre, c'est-à-dire embouteillage.

C'est sans doute ce qui différencie *La Garçonnière* de *L'amour coûte cher* : l'un prépare clandestinement une tentative de déviation, tandis que l'autre se repaît de ces trajectoires toutes tracées, qui mènent du travail à la maison, de la maison au supermarché, du supermarché au médecin, du médecin à la maison – circuit fermé. L'un (José Ferrer) se fait le propagandiste inconscient

de cette Amérique qui se rêve hors de l'Histoire, l'autre (Wilder) en est le spectateur inquiet et acerbe. L'un reflète le conformisme en le renforçant et le justifiant, l'autre le démasque.

On pourrait ainsi tracer une ligne de démarcation, à l'intérieur de ce corpus de films américains qui se sont astreints à représenter la conjugalité telle qu'elle se donne dans l'après-guerre. Les films qui coïncident avec l'idéologie des sitcoms télévisuelles et de la publicité et dont l'adage pourrait se résumer à cette formule circulaire : « *home sweet home* ». Films apaisés dont l'héroïne indétrônable fut sans doute Doris Day qui promettait la réconciliation de tous les dilemmes : aventure et sécurité, familial et ailleurs, mère au foyer et femme de rêve. Dans ce même temps, des cinéastes classiques et critiques s'emparaient dans des mélodrames flamboyants de cette crainte du conformisme, de cette peur que les affects et les existences parviennent désormais à tenir sur des petits écrans – dans des petits espaces (« *smaller than life* »).

De manière systématique, ces films ont sans cesse problématisé les mêmes enjeux : une peur telle des voisins, du regard de l'autre et des qu'en-dira-t-on, que les passions amoureuses et clandestines qui se déploient dans ces films ont toujours l'air d'avoir l'œil de la société tout entière braqué sur elles. Si bien que la possibilité de l'amour devient une bataille menée contre tout un mode de vie. Sans concertation, ces mêmes films thématisent toujours l'idée que pour vivre en accord avec sa passion, il faut toujours ériger un espace de rêve, une utopie concrète : le vieux moulin qui s'aménage à mesure que croît l'amour entre Cary (Jane Wyman) et Ron (Rock Hudson) dans *Tout ce que le ciel permet* de Douglas Sirk (*All That Heaven Allows*, 1955), une œuvre

qui se place sous le signe éclatant d'un des plus beaux livres jamais écrits contre la société américaine et ses valeurs funèbres, *Walden ou la Vie dans les bois* de Henry David Thoreau (*Walden; or, Life in the Woods*, 1854). Jane Wyman devra choisir entre le rectangle d'une immense baie vitrée donnant sur une nature sauvage et l'œil noir d'un poste de télévision qui lui renvoie son reflet éteint et dont la présence dans son salon, elle le pressent, annonce bientôt sa mort spirituelle, sexuelle, sociale.

C'est aussi le sommet de l'Empire State Building, seul panorama à la hauteur de la passion de Terry McKay et Nickie Ferrante dans *Elle et Lui (An Affair to Remember*, 1957), ode au gigantisme des décors et des affects face à la petitesse cathodique que Leo McCarey commente par petites touches acerbes. Les chutes de High Falls dans *La Fièvre dans le sang* de Kazan (*Splendor in the Grass*, 1961), décor expressionniste où fuit Wilma (Natalie Wood) pour échapper au quadrillage suffocant des institutions. Le projet de chapelle du *Chevalier des sables* de Minnelli (*The Sandpiper*, 1965), symbole de l'amour interdit entre l'artiste beatnik Laura Reynolds (Elizabeth Taylor) et le pasteur Edward Hewitt (Richard Burton). Les mélodrames du conformisme ne cessent de figurer ce conflit d'espaces, d'ouvrir des lieux, d'en construire ou simplement de les rêver, de dresser des murs qui libèrent.

Le très beau *Liaisons secrètes* de Richard Quine (*Strangers When We Meet*, 1960) illustre d'une manière limpide l'idée que la passion amoureuse a besoin d'un lieu utopique, d'un écrin, pour être protégée. Larry (Kirk Douglas) est architecte, Maggie (Kim Novak) femme au foyer, ils sont voisins. Tous deux habitent une paisible banlieue où tout le monde se connaît et s'épie. Larry a accepté de construire une maison pour un célèbre écrivain sur les hauteurs de la ville : frustré de passer sa carrière à

brimer son talent d'architecte dans des projets sans âme, cette demeure sera pour lui l'occasion rêvée d'exprimer enfin son génie individuel – autre époque mais même ambition, Larry est l'*alter ego* banlieusard d'Howard Roark, héros du *Rebelle* de King Vidor (*The Fountainhead*, 1949). Larry et Maggie font connaissance au supermarché de la ville, au milieu des boîtes de conserve et des paquets de céréales – égarés en plein rêve warholien. Sous le charme, Larry invite Maggie à visiter le terrain à construire. Décœuvrée mais hésitante face au désir de l'architecte qui crève les yeux, elle finit par accepter. Elle l'aide à prendre les mesures de la future bâtisse qui coïncident bientôt avec les dimensions de leur amour. La passion s'amplifie à mesure que la maison s'érige, l'une devient écrin et symbole de l'autre. De même que l'audacieux projet répond aux banlieues résidentielles étriquées et à une conception normée de l'architecture, la passion amoureuse toise à son tour les mariages malheureux de Larry et de Maggie. Les petits mariages, produits à la chaîne, appellent de petites maisons, toutes identiques, tandis que les grandes passions appellent des rêves architecturaux, des « folies » uniques en leur genre. Ces films sont là pour voir pousser ces maisons qui protègent les amants, pour ouvrir sur des plages, des forêts, des gratte-ciel, des lieux de rêve et des vies dans les bois loin du peuple endormi.

Sans doute, *L'amour coûte cher*, avec son titre comptable qui ne donne rien à rêver, rejoint-il ces petites fictions où l'espace, bien loin de singulariser les corps, les jette dans un même bain de conformisme satisfait. Les cadres de la mise en scène sont comme les maisons et les voitures, comme les postes de télévision et les boîtes de conserve : ils contiennent, emmurent les corps. C'est pourtant dans ce film anodin qu'apparaît pour la première fois au

cinéma le visage de Gena Rowlands. Après une formation dramatique qu'elle termine en 1952, l'actrice trace sa route, traverse ses années de galère, accepte des petits rôles à la télévision et au théâtre en attendant sa chance. Son premier vrai rôle sur les planches, dans une pièce qui connaît un triomphe, l'amène à son premier au cinéma, impossible à refuser, chez José Ferrer.

Patiente et travailleuse, Gena Rowlands, 28 ans, a la politesse d'incarner Ginny Fry, femme au foyer qui n'apparaît que soucieuse de son éventuelle maternité ou des problèmes de son mari. Et si les films sont des espèces d'espaces, celui de *L'amour coûte cher* est carcéral : l'espace de sa solitude et de sa liberté, de son existence vécue pour elle-même est évidemment inenvisageable dans un tel film, apparaîtrait comme obscène. Les séquences qui lui «appartiennent» sont secondaires, intéressantes dans la mesure où elles intéressent son mari. L'espace domestique dans lequel elle est maintenue prisonnière surgit à la faveur d'un coup de fil de Jim ou de son retour à la maison. Jim Fry est le point mobile qui gravite autour de l'immobilité domestique de son épouse, autour de ce point aveugle, de ce trou noir à peine figurable : l'ennui d'une femme qui ne travaille pas.

La partition de Rowlands est pour le moment d'un classicisme éloquent, son jeu, qui s'adapte intelligemment à toutes les images, a déjà la grande qualité d'apparaître extrêmement naturel et intuitif, dépourvu de clichés malgré les codes en vigueur au cinéma et à la télévision. Rétrospectivement, on devine dans son jeu encore un peu de cette belle innocence qui s'ignore, cette innocence des grands acteurs en devenir, cette candeur des bons acteurs qui s'ignorent prisonniers d'un mauvais film. Et les grands acteurs à naître donnent toujours, dans leurs premiers films, l'impression qu'ils n'ont pas encore plié l'espace aux exigences de leur génie – ils sont encore trop

polis, trop précautionneux à son égard. Ils débarquent dans une fête où ils ne connaissent personne – et où personne ne les connaît.

Profitant des bonnes manières de la jeune Gena, l'espace de *L'amour coûte cher* lui est un adversaire qui résiste et qu'il faudra bientôt amadouer, caresser, éprouver, avant de pouvoir le moduler à sa guise, comme un bout d'argile qui ploie au moindre geste. Pour elle, actrice débutante, *L'amour coûte cher* figure une sorte de contresens absolu. Il suffit de le retourner, comme un code secret, pour y découvrir le programme de l'actrice : corps, affects, routine, tout ce qui a été réglé et synchronisé devra être déréglé. Couple, féminité, maternité : tout ce qui a été rangé, nettoyé, ordonné devra être patiemment détraqué. En attendant, son apparition témoigne d'une puissance gardée en réserve. Il lui faut vite quitter Levittown.

Elle et lui,
l'un sans
l'autre

SHADOWS

John Cassavetes, 1959

*SEULS SONT LES INDOMPTÉS
(LONELY ARE THE BRAVE)*

David Miller, 1962

*L'HOMME DE BORNÉO
(THE SPIRAL ROAD)*

Robert Mulligan, 1962

*La première fois que je l'ai vue, j'étais en compagnie
d'un acteur, John Ericson, et je lui ai dit :
« C'est elle la fille que je vais épouser. »*

John Cassavetes

*Je n'avais pas du tout l'intention d'abandonner
ma carrière et de devenir femme au foyer. J'étais
presque contrariée de tomber sur John, parce que
je n'avais jamais vu un homme aussi beau
et je me suis dit : « Je suis foutue. »*

Gena Rowlands

Virginia Cathryn «Gena» Rowlands naît le 19 juin 1930 dans une famille aisée de Cambria, dans le Wisconsin, son père est vice-président d'une banque et un homme politique local, la mère, femme au foyer touche-à-tout, fait participer sa fille à ses activités artistiques : peinture, musique, théâtre. L'actrice se souvient, « ma mère était féministe, mon père un homme très chauvin, mais ils s'entendaient à merveille ». Jusqu'à l'âge de douze ans, Virginia cumule les problèmes de santé, rate l'école, lit beaucoup : de ces longues plages d'ennui et d'imaginaire serait né, comme un rêve d'écolière qui croît et lui colle bientôt à la peau, son envie de devenir actrice : « De m'être retrouvée relativement seule [...] m'a permis de développer mon imaginaire et mon intérêt pour les autres. J'étais curieuse de savoir ce que pouvaient bien faire les gens bien portants! »⁶ La famille quitte le Wisconsin pour Washington où le père travaille pour plusieurs agences d'État; c'est à cette époque que la jeune fille s'initie au théâtre, intègre des troupes d'amateurs et prend goût à la scène. À quatorze ans, elle rejoint une

⁶ Stig Björkman, *Gena Rowlands : Mabel, Myrtle, Gloria... et les autres*, Cahiers du cinéma, 2001.

troupe « très ambitieuse, dirigée par un homme doué et enthousiaste qui n'hésitait pas à monter des pièces sérieuses, pas forcément "grand public" »⁷, elle la quitte à l'âge de dix-sept ans. Ses parents la trouvent trop jeune pour l'envoyer tenter sa chance seule à New York, cette ville qu'elle décrit comme une « vision de béton et de bitume », qui est aussi le seul endroit à conquérir pour qui ambitionne de monter sur les planches. Elle tente bien de s'éloigner du milieu théâtral et se lance, en vain, dans des études de communication : « J'ai voulu reprendre pied dans le monde réel, reprendre mes études. Mais c'était trop tard : le théâtre ne me lâchait plus. »⁸

John Nicholas Cassavetes naît à New York le 9 décembre 1929 dans une famille d'origine grecque. La mère, Katherine Cassavetes (née Demetri), est issue de l'aristocratie de son pays et a toujours rêvé de devenir actrice. Originaire du Pirée, le père, Nicholas John Cassavetis (la vraie orthographe), est un homme idéaliste, bourreau de travail, intellectuel et militant frénétique qui écrit des livres, des scénarios qui ne sortent pas de son tiroir. Il incarne la figure typique de l'immigré, self-made-man, du début du XX^e siècle : il arrive aux États-Unis à l'âge de quatorze ans et gravit les échelons par la seule force de sa volonté, cumulant petits boulots alimentaires et études de lettres classiques à Harvard. Nicholas Cassavetes, sans doute la figure la plus influente dans la vie de John, incarne le trait d'union entre cultures grecque et américaine, entre l'humanisme de son pays d'origine et l'individualisme radical et primitif de sa terre d'accueil. John et son frère grandissent au milieu d'un couple charismatique, bavard, joyeux, cultivé, qui les initie aux

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*