

Événement

Gena Rowlands

La stature de la liberté

Alter ego de John Cassavetes, son mari et cinéaste de prédilection, la comédienne s'est affranchie de tous les plans de carrière pour devenir l'une des figures les plus charismatiques du cinéma indépendant américain. Elle est morte mercredi à 94 ans.

Par Didier Péron



Gena Rowlands dans *Gloria* (1980), un rôle qui lui vaut d'être nommée aux Oscars dans la catégorie meilleure actrice. - Photo Columbia Pictures Diltz. Bridgeman Images

C'est un film que John Cassavetes a consenti à réaliser à contrecœur et qu'il n'aimait pas. *Gloria*, en 1980, vaut pourtant à Gena Rowlands d'être nommée aux Oscars dans la catégorie meilleure actrice. En rupture avec ses nombreux rôles précédents où l'introspection et les fêlures de la personnalité dominent, l'actrice est ici engagée dans une fuite effrénée avec, à ses côtés, un gamin portoricain dont les parents viennent de se faire descendre, l'un et l'autre pourchassés par la mafia. Rowlands, toujours parfaitement coiffée et habillée, en robe satinée Ungaro et talons hauts, tire à bout portant sur les sales types qui se dressent sur son passage sous les yeux effarés du gosse qu'elle traite d'abord sans trop de ménagement en dépit du traumatisme extrême de la situation. Rowlands est géniale de bout en bout en super-héroïne ultra-smart, trimballant dans les ruelles mal famées de New York cette nonchalance nerveuse très particulière qui donne le sentiment qu'elle plane et n'est jamais tout à fait raccord avec ce qui est en train de se passer, et qu'en même temps, dans une fraction de seconde, elle court, tire, hèle un taxi, surmonte toutes les épreuves, le doigt dans la prise. Rarement aura-t-on eu autant envie d'être dans un merdier sans nom que face à ce polar remarquable, pour la seule chance d'être sauvé par une femme aussi objectivement admirable. Gena Rowlands avait ce pouvoir. Des gens discutent dans une pièce, c'est le boxon, elle entre, l'air se redistribue autour d'elle, la météorologie des rapports humains se modifie à vue d'œil, quelque chose se condense ou se dissipe au gré des fluctuations de ces humeurs hautes ou basses, de ce qu'elle dit ou ne dit pas, rapport à son aplomb de reine, ses mimiques exaspérées ou ses accélérations de gymnaste quand, deux secondes avant, on la croyait inerte, engourdie, au bout de la fatigue.

Un studio de cinéma à la maison

Gena Rowlands est morte mercredi. Elle avait 94 ans. Son fils, Nick Cassavetes, avait annoncé par voie de presse que sa mère était atteinte d'Alzheimer, un choc pour lui qui l'avait dirigée en 2004 dans *The Notebook* où elle jouait précisément une femme frappée par cette maladie de l'effacement cognitif : *«C'est tellement fou - nous l'avons vécu, elle l'a joué, et maintenant c'est nous qui en sommes victimes.»* Fatalité d'autant plus troublante évidemment que lui, l'aîné, et ses deux sœurs, Alexandra et Zoe, ont été élevés par des parents ayant intimement mêlé vie familiale et créations artistiques, transformant leur maison de Los Angeles en perpétuel studio de cinéma, rempli du matin au soir de techniciens et d'acteurs, des bouts de vie instantanément griffonnés sur un cahier et réinventés dans des fragments de fictions à en perdre tout repère : *«Je pense aussi aux enfants. Chaque fois qu'ils sortaient de leur chambre, ils trébuchaient sur un câble ou se heurtaient à une caméra. Ils n'avaient pas de problème avec ça»*, racontait-elle. Après la mort de John Cassavetes à 59 ans des suites d'une cirrhose, en 1989, la «déméure» d'un certain style de vie prend brusquement fin et le deuil est comme une gueule de bois après trois décennies d'ivresse et de films aussi marquants pour elle et lui : *Faces, Minnie et Moskowitz, Une femme sous influence, Opening Night.* *«C'est drôle, c'est si calme ici aujourd'hui - cette maison a toujours été pleine à craquer, pleine de gens. Nous*

ournions ici, il y avait des caméras. Il n'y avait jamais moins de 40 ou 50 personnes. [...] La marmite de spaghettis était toujours en ébullition.»

Issue d'un milieu aisé, Gena Rowlands grandit à Cambria dans le Wisconsin, entre son père vice-président d'une banque et homme politique local et sa mère femme au foyer s'adonnant à la peinture. Elle s'est souvent décrite comme une enfant aimée, couvée, de santé fragile ou hypocondriaque. En 1939, la famille déménage à Washington où Rowlands père travaille désormais pour le ministère de l'agriculture sous l'administration de Franklin D. Roosevelt. On pourrait de fait s'attendre à ce qu'ils n'aient pas vraiment approuvé le désir de leur fille d'entrer dans une école d'art dramatique (elle fait déjà partie d'une troupe de théâtre amateur) plutôt que de poursuivre le cursus des jeunes filles de bonne famille à l'université. Quand elle l'annonce à sa mère, celle-ci lui répond : *«Ça a l'air fascinant. C'est merveilleux !»* Et son père, mieux encore : *«Je me fiche que tu veuilles devenir dresseuse d'éléphants si ça te rend heureuse.»* Cette liberté, ce dégageant des normes et critères qui généralement pèsent sur la conduite des choix et destins des individus donne la clé du peu d'inhibitions de l'actrice face à des décisions de carrière où le calcul ne prendra jamais l'ascendant sur sa volonté et ce qu'elle désire en dehors de toute autre préoccupation.

«Une vraie lady, une grande star»

Gena Rowlands intègre l'American Academy of Dramatic Arts de New York au début des années 50. C'est un tournant pour la jeune femme, qui se fond dans l'effervescence de Manhattan : *«C'était incontestablement le lieu le plus fascinant de la planète à ce moment-là. C'était comme d'avoir vécu en Grèce à l'époque de Périclès ou quelque chose de ce genre.»* Un certain John Cassavetes fréquente le même établissement et à l'issue d'une répétition, il vient lui parler en coulisse : *«Puis nous sommes allés prendre un café au salon de thé russe à côté. Et tout a commencé.»* Ils se marient en 1954, quatre mois seulement après leur rencontre, et ils ne se sépareront jamais. La relation n'a pourtant aucun caractère d'évidence tant les deux personnalités semblent antinomiques. Cassavetes se traîne une réputation de cinglé déjà bien porté sur la boisson. Il joue en permanence un personnage d'histrion provocateur, tout particulièrement en public, cherchant à se battre ou à créer des tensions. Elle est sophistiquée et sociable, plutôt réservée. Lui est par ailleurs terriblement jaloux, il surveille le moindre de ses mouvements. Il le dira très directement et avec cette franchise sans couvercle qui le caractérise : *«De mon point de vue, comme j'allais faire don de ma précieuse personne à une femme, il fallait qu'elle m'aime de manière inconditionnelle. [...] En matière de goûts, on n'est d'accord sur absolument rien. Elle pense exactement le contraire de tout ce que je peux penser !»*

Il s'agit donc d'un jeune couple d'aspirants acteurs, aux ambitions non encore alignées. Lui lorgne la télévision, elle se rêve grande actrice de théâtre mais doit quand même s'assurer quelques revenus en travaillant comme ouvreuse au cinéma de Carnegie Hall. Rowlands

décroche ses premiers rôles sur les planches à Broadway et face à des pointures comme Edward G. Robinson, mais surtout enchaîne un nombre important d'apparitions dans les séries télé alors en plein boom mais qu'elle méprise (*Johnny Staccato* avec Cassavetes dans le rôle-titre, *87th Precinct*, *Peyton Place*...). Au cinéma, on la voit jouer l'ex-amante du cow-boy mélancolique interprété par Kirk Douglas dans *Seuls sont les indomptés* de David Miller.

Les vaches maigres ne durent finalement pas longtemps (six ans environ), ils signent l'un et l'autre un contrat longue durée avec la MGM et sont soudain à l'abri financièrement. Mais le tempérament iconoclaste de Cassavetes ne lui permet pas de tenir longtemps dans le système au seul titre du jeune premier qui cartonne, il veut devenir un authentique auteur indépendant, ne voulant rien réclamer ni devoir à Hollywood, admiratif du néoréalisme italien et de Godard. Avec *Shadows* en 1959, entièrement monté à ses frais avec des acteurs amateurs, il frappe d'emblée un grand coup et trouve son modèle entièrement hanté par la nécessité de tenir bon face à la corruption par l'argent, la routine, le confort, la perte progressive de tout idéal.

Rowlands, encore peu impliquée à l'époque, vient faire des visites sur le tournage qui se passe en partie dans la maison de sa mère et dans le penthouse du couple à New York, grande dame déboulant au milieu du désordre fiévreux et festif où se mêlent étudiants, musiciens, amis de passage. Un témoin racontait : «*Gena débarquait là-dedans, une vraie lady, une grande star, magnifique, avec ses fourrures et ses bijoux.*» La rupture de Cassavetes avec les grands studios est définitivement consommée après les conflits sur le tournage d'*Un enfant attend* où il dirige Gena Rowlands et Burt Lancaster : un mélo sur un enfant autiste où les divergences avec le producteur Stanley Kramer atteignent un point de non-retour. Il veut retrouver la joie qui a présidé à son premier film sur le projet *Faces*. «*J'ai dit à Gena : "Est-ce que tu es prête à laisser de côté le luxe pendant quelques années pour qu'on puisse mettre tout ce qu'on a dans le film ?" Elle a dit : "D'accord... sauf que je veux continuer à aller chez le coiffeur. J'insiste sur ce point !"*»

«Gena et moi, on est des malades»

Gena Rowlands y est éblouissante dans le noir et blanc faisant phosphorer chacun des plans sur elle. Le thème du film révèle l'obsession du cinéaste pour les rapports hommes-femmes et surtout la question de la conjugalité. Pourquoi rester ensemble plutôt que seul, qu'est-ce qui se joue pour l'un et l'autre dans le couple qui tient ou s'use irrémédiablement, qui dirige l'autre ou impose ses vues, autant de questions, de tourments qui reviendront en leitmotiv tout au long de l'œuvre de Cassavetes, souvent à la limite du soutenable tant y brûle le feu d'un doute inguérissable, une noirceur relationnelle dont on ne trouve guère d'autres équivalents, quasi-hypnotiques, que chez Ingmar Bergman, là aussi avec celle qui partageait sa vie, Liv Ullmann. «*Je ne peux pas imaginer que quelqu'un qui n'a pas vu deux ou trois de nos films ne sache pas beaucoup de choses sur nous. On ne peut pas se cacher dans un film*», dira Rowlands, et

Cassavetes de son côté reconnaissait puiser son inspiration dans le vivier de leur existence quotidienne : *«Gena dit à tout le monde que c'est difficile de vivre avec moi parce que tout ce qu'elle dit, je finis par le noter. Je vois Gena dans le jardin avec les enfants et j'enregistre ce que je vois.»*

Les deux époux sont d'ailleurs en permanence mis au défi de leurs différences, ils se disputent fréquemment, elle se retrouve à tenir la baraque, les livres de comptes, quand lui protège surtout ses virées nocturnes avec les potes, dérives plus ou moins hagarde de bitures et bromances qu'il décrira dans *Husbands*. Elle n'avait pas la vocation de devenir une mère au foyer se débrouillant avec des fins de mois difficiles à cause de films que personne aux Etats-Unis n'a envie de voir ni de financer. Rowlands, c'est une figure taillée dans l'étoffe des stars glamour de l'âge d'or des studios américains, ayant rêvé de Bette Davis ou de Marlene Dietrich, qui se réinvente totalement à l'intérieur d'une économie qui n'avait a priori aucune chance, même infime, de s'offrir un tel niveau de jeu et de charisme. Il y a de fait un côté miraculeux dans leur rencontre syncrétique, et la survie du couple, de la communauté d'esprit qui va les guider, même s'il est probable aussi que leur union n'ait tenu qu'à cause du travail, des films, de la possibilité de transcender les conflits en les versant dans les plus beaux moments de cinéma de l'époque et jusqu'au bouleversant crépuscule de *Love Streams (Torrents d'amour)* où, ayant perdu leurs parents, Cassavetes se sachant mourant, ils se montrent à nu et le cœur en sang, non plus mari et femme mais, pour l'écran, frère et sœur. Cassavetes, au plus sombre de sa volonté de faire le bilan dans le livre très complet où il fouille ses souvenirs face aux questions de Ray Carney (publié par Capprici en France), avoue : *«Gena et moi on est des malades. Vraiment. on est maladivement obsédés par la volonté de communiquer quelque chose qu'il nous est très difficile d'exprimer dans notre vie.»* Et à propos d'*Une femme sous influence* qu'ils tournent en 1973 : *«Pendant des années, j'ai fait les choses pour moi. J'ai revendiqué ce privilège de l'artiste de n'être obligé à rien, par qui que ce soit. Mais j'ai voulu faire un film pour Gena, pour me faire pardonner d'avoir détruit ma femme toutes ces années en faisant des films, en buvant, en délaissant le domicile conjugal. Et pourtant elle est restée à mes côtés, enceinte, enfant après enfant. Alors j'ai fait le film pour me racheter de toutes les saloperies que je lui avais infligées.»*

«Je m'imprègne en permanence»

Ce rôle de Mabel Longhetti, femme au foyer et mère de famille en pleine dépression, restera d'ailleurs pour l'actrice son *«rôle préféré de tous les temps parce qu'il était si bien écrit et qu'il semblait si réel»*. Constamment instable, finissant à l'HP, le personnage donne à Rowlands l'occasion de déployer un registre de grimaces inédites comme si elle renonçait à se fabriquer le moindre masque, s'abandonnant à ce que la critique Murielle Joudet analyse brillamment comme un équivalent du flux de conscience chez Virginia Woolf, *«des états qui stagnent dans l'air et la traversent»*.

Contrairement au cliché d'un cinéma largement improvisé, les scénarios de Cassavetes sont très écrits et doivent être respectés à la ligne. Rowlands surrépare les tournages et veut arriver sur le plateau en ayant fait le tour de toutes les questions qu'elle se pose avant la toute première prise : *«Si vous voyiez l'état dans lequel je mets les scripts ! De vrais torchons, annotés, raturés, pliés, froissés : je lis des centaines de fois ce que je dois apprendre, je m'imprègne en permanence. Je dois dire que même la nuit, systématiquement, je rêve du rôle sur lequel je travaille.»* Ce passage par le rêve autonomise le rôle qui se met à agir dans des situations qui ne sont pas du scénario et ne seront donc pas dans le film. Un processus d'identification dont elle ne cherche jamais à faire la théorie et qui s'impose comme une méthode efficace, lui permettant ensuite d'affronter le chaos provoqué à dessein par son mari pour mettre tout le monde dans des états émotionnels intenses. Un des trucs de John Cassavetes est de refuser catégoriquement d'éclairer les comédiens sur la psychologie des personnages, les raisons qui les poussent à agir de telle ou telle façon. Pire encore, il leur interdit d'échanger entre eux pour se mettre d'accord sur la tonalité d'une scène et le type de longueur d'onde à trouver. *«Peter Falk a failli devenir fou, il ne comprenait rien. [...] John ne voulait pas qu'il y ait d'échange d'idées de cette manière, de sorte que vous vous sentiez très seul. Et beaucoup de gens ont vraiment aimé ça.»* Pour Minnie et Moskowitz, Rowlands est en couple avec Seymour Cassel, acteur qu'elle n'aime apparemment pas. Cassavetes avouera s'être *«arrangé pour que Gena et Seymour ne puissent plus se supporter pendant le tournage et j'ai maintenu un certain malaise entre les deux. Il fallait supprimer les zones de confort pour qu'ils s'expriment complètement»*.

Une fois les tournages terminés, dont certains éreintants car les discussions se poursuivent le soir et parfois la nuit en un continuum vertigineux (*Une femme sous influence* représente treize semaines de plateau sans sorties ni loisirs, puis dix mois de montage), Rowlands a du mal à se défaire des rôles, il y a comme une difficulté à se désenvoûter. Elle parle de situation de *«transe»* pendant le travail, se dit *«habitée par des fantômes»*.

«Je suis l'actrice la plus chanceuse»

Un des plus grands films du couple, dont on peut dire qu'il s'agit d'une co-création, *Opening Night*, fait le portrait d'une actrice reconnue, déjà mûre, Myrtle Gordon, qui perd pied lorsqu'elle voit une admiratrice se faire renverser par une voiture quelques minutes après lui avoir signé un autographe. Les désaccords entre le cinéaste et Rowlands jalonnent le tournage : lui veut accentuer les angoisses liées à l'âge, elle s'y refuse ; il déteste la linéarité de toute intrigue, elle insiste pour que l'on comprenne l'histoire avec une trame ayant encore un peu de discipline. Pourtant, c'est bien elle qui porte à des niveaux de larsen émotionnel rare sa performance borderline, sans doute une des figurations les plus poignantes de l'état d'isolement extrême qui peut sceller l'individu dans le sarcophage de ses doutes, de ses impasses et gouffres.

«Comment exister, personnellement, si on ne le peut pas tout seul ? Comment faire passer

quelque chose à travers ses paquets de corps, qui sont à la fois l'obstacle et le moyen ?» analysait Deleuze dans *l'Image-temps* comme le problème central des films où Rowlands, actrice, épouse, personnage, crawlait toutes ces années dans un trop-plein d'énergie (et son revers d'effondrement), la saturation amicale et professionnelle des invités parasites, la table rase de toutes les évidences du métier, le besoin de son époux d'en découdre à fonds perdus parce qu'il ne supporte pas le début d'une once de stabilité. Dans une discussion en 2001 avec Gary Oldman, Rowlands dit entre autres qu'elle délaissait toute autre proposition des studios pour se consacrer aux films de Cassavetes : *«Beaucoup de gens pensaient savoir mieux que moi ce que je devais faire et me disaient : "Tu devrais accepter tel film." Et je répondais : "Vous savez, je pense que je suis l'actrice la plus chanceuse qui ait jamais existé, j'ai peut-être eu huit ou neuf grands rôles... et l'homme qui les a écrits et réalisés m'a aimée."»*

C'est pourtant au prix d'une grande adversité et marginalité sur plusieurs années tant les films peinent à trouver leur public en salle aux Etats-Unis où le duo paraît ne participer que de loin, et sur des thèmes très spécifiques, à la rage qui emporte le Nouvel Hollywood dans le sillage des Scorsese, Cimino, Coppola, Friedkin... *Opening Night*, un film sur le théâtre et les affres d'une actrice, qui sort la même année (1977) que *Star Wars* et *Rencontres du troisième type* : on peut difficilement être plus à contre-courant et le film tiendra à peine l'affiche dans un seul cinéma de la côte Ouest, guère mieux sur la côte Est. Dans le même temps, le couple devient de plus en plus en vue auprès des cinéphiles européens, et le prestige de leur farouche indifférence à tout star-système, de même que l'aura de Rowlands, son indestructible honnêteté, ne cessent de s'étendre sur les nouvelles générations de comédiens et comédiennes. Le grand cinéaste Sidney Lumet, qui signera un remake de *Gloria* en 1999, exprimait sa vibrante admiration après l'avoir à de multiples reprises rencontrée pour négocier les droits : *«Le plus grand compliment que je puisse lui faire - à qui que ce soit -, c'est que son talent m'effraie, me fait prendre conscience de l'absence de ce talent chez tant de gens en vue et du pouvoir qui revient à ceux qui l'ont et savent l'utiliser à bon escient.»*

Le sens de la famille chevillé au corps

La mort de Cassavetes la laisse désemparée mais elle va enchaîner rapidement en acceptant aussi bien un téléfilm qui aborde dès 1985 l'épidémie encore largement taboue du sida (*An Early Frost*) diffusé sur NBC et qui obtiendra un gros succès d'audience. Dans *Une autre femme* de Woody Allen, trois ans plus tard, elle interprète Marion, une prof de philo qui essaye d'écrire un livre mais surprend à travers la cloison de son bureau les conversations entre un psychanalyste et ses patients. Elle y excelle dans un registre intériorisé, son visage souverain et profondément mélancolique cadré et encore ennobli par la lumière du grand Sven Nykvist, chef opérateur de Bergman. Elle joue pour Jim Jarmusch dans *Night on Earth* puis accepte pour la première fois de chanter dans *The Neon Bible* de l'Anglais Terence Davies, une histoire se déroulant dans le Sud profond : *«J'étais au bord de l'apoplexie rien qu'à l'idée. Mais Terence*

m'a assuré que le personnage de Tante Mae, ancienne chanteuse de cabaret, n'avait pas tout à fait le talent d'Ella Fitzgerald.»

Le sens de la famille lui restera chevillé au corps, elle sera au côté de Gérard Depardieu dans le premier long métrage de son fils Nick, *Décroche les étoiles*, et à nouveau en 2004 dans *The Notebook*, l'adaptation du best-seller de l'écrivain américain Nicholas Sparks, avec Ryan Gosling. Elle reçoit un oscar d'honneur en 2015 pour l'ensemble de sa carrière. Si l'on veut mesurer son fantastique sens de l'humour et l'inflexion désinvolte qu'elle aime garder au moment des honneurs d'un gratin hollywoodien ayant eu peu de considérations pour ses années les plus prolifiques, il suffit de regarder la vidéo désopilante de son discours après une standing ovation où, lunettes de soleil plantées dans son éclaboussante chevelure blonde, elle évoque le tournage du téléfilm *Strangers* en 1979 avec Bette Davis, son idole absolue depuis l'enfance. Après une projection des rushes, Rowlands voit la légende Davis s'engueuler avec le chef op au fond du couloir, puis la star de *la Vipère* et *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* fonce vers elle : «*Avez-vous vu mes lèvres à l'écran ? Elles sont orange vif.*» Rowlands s'étonne et dit qu'elle n'était pas très concentrée. Bette Davis : «*Ecoutez ma petite, concentrez-vous à l'avenir parce que vous n'êtes plus de première fraîcheur non plus...*» Elle n'aurait pas souhaité meilleur sacre.