

---

**Traces de "stars":  
compétences spectatoriennes et  
spéculaires dans *Opening Night*  
de John Cassavetes (1978)**

**Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD**  
Université Toulouse II

Dans *Opening Night*, le spectacle est au centre du film par différents aspects tels que le théâtre et le spectateur; le théâtre et l'acteur; le film et le spectacle des coulisses. Le spéculaire est également central dans le film : ceci est particulièrement évident par l'utilisation du motif de la star dans le film, image créée par le miroir du regard de l'Autre et opposée à la vie intérieure de la star elle-même.

L'angle choisi ici se définit ainsi : *Opening Night* et le motif de la star seront les prétextes à une étude de la compétence spectatorielle et spéculaire du spectateur filmique.

Les outils d'analyse qui seront privilégiés sont ceux de la sémiotique et de la narratologie, reformulant et parfois remettant en cause l'étude marxiste et freudienne de deux ouvrages de base: Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire* (1975) et Edgar Morin, *Les Stars* (1957).

C'est sans doute à Christian Metz, plus qu'à tout autre, que l'analyse filmique doit aujourd'hui de théoriser sur le spectateur et non sur l'auteur.<sup>1</sup>

Deux sources président à cette théorisation qui connut le succès que l'on sait dans les *Cahiers du Cinéma* : la critique marxiste appelée théorie de l'idéologie spectatorielle (comme par

---

<sup>1</sup> *Communications, Psychanalyse et Cinéma*, n°23 (1975), Paris : Seuil, 1975; Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire* (1975), *Psychanalyse et Cinéma*, Paris: Christian Bourgois, 1993; Bill Nichols ed., *Movies and Methods, An Anthology*, 2 vols., Berkeley and Los Angeles : University of California Press, I : 1976; II : 1985.

## Spectacle et spécularité

exemple l'idée que le spectateur entretient avec le film une relation objectale fondée sur le désir)<sup>2</sup> et la critique freudienne, appelée étude de l'expérience spectatorielle, laquelle serait comparable à celle du rêveur endormi.

Transposé en termes sémiotiques, nous dirons que le sujet filmique se définit par un certain nombre de compétences.

D'une part, en ce qui concerne l'idéologie spectatorielle, il s'agit de compétences à identifier et à verbaliser: celles-ci sont acquises, c'est-à-dire chargées de connotations culturelles et psychologiques, lesquelles peuvent se décrire en termes d'analyse sémantique.<sup>3</sup>

D'autre part, en ce qui concerne l'expérience, ces compétences se manifestent dans le domaine filmique proprement dit.

Le spectateur filmique sémiotique<sup>4</sup> constitue selon nous un objet d'étude à part entière. Il est envisagé comme sujet narratif d'un certain nombre de conduites impliquant l'acquisition de compétences modales<sup>5</sup> relevant du savoir, du vouloir, mais aussi bien entendu d'un pouvoir et d'un devoir-être/faire.

L'acquisition et l'exercice de ces compétences modales régissent le coefficient d'attention, c'est-à-dire de présence à l'écran, et constituent le palier psychologique indispensable à la constitution du sujet filmique sémiotique; mais dans la mesure où il s'agit d'un domaine individuel analogue au taux d'écoute, ce niveau d'analyse ne sera pas abordé ici.

C'est en effet davantage des traces de la compétence modale spectatorielle et spéculaire à partir d'une étude de cas—l'étude de *Opening Night*, et d'un motif particulier, celui de la star— dont il sera question ci-dessous. D'où le titre ci-dessus: traces de stars.

Examinons d'abord brièvement une à une les compétences modales du sujet filmique sémiotique, avant de constater qu'elles sont diégétisées dans le film par le rôle de l'actrice de la pièce de théâtre intitulée *La deuxième femme*, Myrtle Brown/Gena Rowlands (dans le rôle de Virginia).

Le pouvoir être du sujet filmique a généralement été défini par l'immobilité, l'isolement et l'obscurité du spectateur-citadin en salle de cinéma. Ce pouvoir est pour Metz un savoir,<sup>6</sup> car il compare cette triple compétence à l'état de celui qui sommeille et rêve, tout en disant que le spectateur sait qu'il "rêve éveillé".

Toutefois, je suggère de dire que ce pouvoir dont Metz nous

<sup>2</sup> Edgar Morin, *Les stars*, Paris : Le Seuil, (1957) 1972.

<sup>3</sup> *Communications*, n°8, 1966; A.J.Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris : Larousse, 1966; J.Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris : Hachette, 1976; Groupe d'Entrevernes, *Analyse Sémiotique des textes*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, (1976) 1984.

<sup>4</sup> "le sujet en proie à l'état filmique", Metz, 1993, 143; "spectating subject", Nichols, II, 553.

<sup>5</sup> A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, 1979; *Semiotics and Language, An Analytical Dictionary*, Bloomington : Indiana University Press, 1982.

<sup>6</sup> Metz, 1993, 123-131 ("le savoir du sujet").

---

Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD : J. Cassavetes

dit qu'il est nécessairement lié à une "chute" dans le non-savoir du sommeil, peut être également investi d'une valeur sémantique contraire, selon le principe sémiotique qui veut qu'à tout investissement sémantique corresponde logiquement son contraire pour qu'il y ait signification, c'est-à-dire sens. D'où l'idée que la croyance à la vérité de la fiction n'est pas nécessairement un "étourdissement" dont on se réveille; elle peut tout aussi bien, selon l'idéologie idéaliste, et non plus marxiste, être un instant de révélation et d'initiation.

Autrement dit, si l'immobilité, l'obscurité et la solitude peuvent entraîner chez certains une dégradation du savoir, elles sont aussi, pour d'autres, des conditions de prédilections permettant une plus grande concentration et une meilleure compréhension.

Quant au vouloir du sujet filmique, celui-ci est marqué par le contrat énonciatif initial tel qu'il est défini en narratologie. J'ajouterai que ce contrat énonciatif est non seulement initial, mais également continuellement renouvelé tout au long du déroulement de la fiction.

Ainsi le déroulement de la continuité filmique peut-il se décrire comme une suite d'allers et retours entre deux pôles sémantiques du /vouloir croire/. De ces pôles, rappelons-le, dépendent les effets de réels, aussi appelés effets véridictaires, tels que la motivation et son contraire, la dénudation, ou encore l'histoire et son contraire, le discours.<sup>7</sup> Ces deux procédures contribuent l'une comme l'autre au renforcement de l'effet de réel et cela pour deux raisons différentes.

Par exemple, dans *Opening Night*, lorsque nous voyons les acteurs jouer *La deuxième femme* sur scène devant une salle comble, la dénudation est forte pour nous qui assistons à la scène depuis les coulisses, tandis qu'elle est totalement occultée pour les spectateurs dans la salle.

En d'autres termes, pour nous, le débrayage énonciatif par lequel nous voyons Myrtle déléguer la parole à Virginia renforce un effet de motivation à l'égard du récit enchâssant, celui qui nous concerne puisqu'il traite de la destinée de Myrtle. En effet, tandis que nous jouissons d'un savoir supérieur aux spectateurs de la salle qui nous font face, puisque nous sommes dans les coulisses, nous oublions par là même le premier niveau diégétique.

Sans doute Metz aurait-il dit que nous faisons ainsi une chute dans "l'illusion vraie",<sup>8</sup> à moins que, ainsi que nous l'avons

---

<sup>7</sup> Metz, 1993, 111-21. En effet, le discours implique la mise en évidence d'une source d'énonciation première antérieure au discours, un "narrateur", et, bien plus, un "auteur implicite" (énonciation filmique proprement dite, selon nous); l'histoire implique des procédures d'occultation de ces sources d'énonciation, de sorte que ni le "narrateur" ni "l'auteur implicite" ne soient mis en évidence. Cette distinction sert aussi en peinture pour opposer l'art maniériste-baroque où la dénudation est forte à l'art classique où elle n'est pas de mise.

<sup>8</sup> Metz, 1993, 126. "...ces courts instants de basculement mental dont chacun de nous a l'expérience, et qui lui font faire un pas en direction de l'illusion vraie, le rapprochant d'un type fort (ou plus fort) de croyance à la diégèse, un peu comme dans ces espèces d'étourdissements instantanés et aussitôt rétablis que connaissent les conducteurs de voiture vers la fin d'une longue étape

---

## Spectacle et specularité

suggéré plus haut, nous ne faisons ainsi la découverte de l'expérience filmique proprement dite, celle dont je propose de dire que loin de nous enfermer dans un imaginaire régressif et honteux, elle nous permet au contraire la transgression du seuil insatisfaisant et rigide du langage, c'est-à-dire, en termes lacaniens, de l'ordre du symbolique.<sup>9</sup>

En effet, en vertu du principe sémiotique déjà rappelé tout à l'heure et selon lequel un concept ne fait sens que par rapport à son contraire (et son contradictoire, pour être plus précis), je propose de dire que si Lacan, avec le succès que l'on sait, fait du langage, c'est-à-dire, en sémiotique, de la verbalisation, une condition essentielle de l'accession à l'ordre qu'il appelle l'ordre symbolique, l'inverse est tout aussi valide. C'est-à-dire que en permettant l'émancipation des contraintes imposées par le langage, ressenti par chacun comme un outil informe et frustrant qui est toujours occupé par l'Autre et ne correspond jamais au moi, émancipation que seul permet le non-verbal, le film joue un rôle tout aussi essentiel à la bonne marche des choses.

En d'autres termes, je propose de dire que le fait de parler après, voire même pendant, un film, ce n'est pas seulement, comme le dit si justement Christian Metz, se réveiller,<sup>10</sup> c'est aussi mesurer d'un seul coup l'écart entre le sentiment de vérité que le spectateur a connu lors de la plongée dans un état d'être soi, et l'incapacité de rendre par le biais du langage l'être-moi dont nous émergeons et dont nous gardons un souvenir si vivace que, tels ceux qui "se lèvent du pied gauche", nous souffrons d'une frustration immense à ne pouvoir nous dire.

Tel est en effet le dilemme de Myrtle Brown, l'héroïne d'*Opening Night*, qui ne peut se dire dans l'étroit corset du langage, symbolisé dans le film par le texte qu'elle doit dire en paraissant convaincante parce qu'elle en serait la source d'énonciation, ou encore, parce qu'elle assumerait ces paroles en les tenant pour vraies le temps de les dire; seule l'improvisation (via l'alcool) et l'échappatoire du mime et de la danse lui permettent de jouer le rôle que l'on attend d'elle.

Ainsi que nous espérons le montrer, le stade du miroir n'est nullement une régression infantile dans ce cas, mais un ressourcement à l'écart du langage dans un vécu proprement imaginaire, lui-même métaphore du sujet filmique sémiotique tel que nous l'entendons.

Le vouloir être/faire du sujet filmique consiste donc non seulement à rétablir les liens entre l'imaginaire et le symbolique d'une manière qui rappelle la *catharsis* au théâtre, mais aussi à s'émanciper d'un ordre symbolique perçu comme intolérable.

Sans doute les frontières entre ce vouloir et le devoir être/faire sont-elles mouvantes, se déplaçant au cours même du

---

nocturne (et le film aussi en est une)."

<sup>9</sup> Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", 1949, *Ecrits* I, Paris : Seuil, 1966, 89-97; "The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I", *The Left Review*, n°51, Sept.-Oct. 1968, 71-77; Nichols, I, 378, 440-42, 522; II, 316-20; 384-85.

<sup>10</sup> Metz, 1993, 126 et suiv.

---

**Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD : J. Cassavetes**

déroulement de la continuité filmique, entraînant l'éveil d'attractions et de répulsions qui constituent le paysage mental de chacun. Le spectacle de Myrtle ivre-morte, par exemple, dans *Opening Night*, du fait des fortes connotations de mort<sup>11</sup> ou de transgressions qu'il peut véhiculer, n'apparaîtra pas nécessairement à tous les spectateurs comme un rite de passage ni même comme une métaphore de la souffrance.

Quant au savoir être/faire du sujet filmique sémiotique, il englobe les autres compétences dans la mesure où les programmes narratifs qui se déroulent dans l'imaginaire du spectateur filmique sont nécessairement d'ordre cognitifs.

Tout d'abord il faut rappeler que notre savoir esthétique est sollicité, puisque le film joue sur la différence spectaculaire entre deux arts: le théâtre et le cinéma.

D'où la nécessité, dans cet exemple, de re-définir la position énonciative du sujet filmique. comme suit.

Le spectacle sur scène est opposé au non-spectacle dans les coulisses, ce qui n'est pas destiné à être vu, ce qui se déroule derrière la scène et que le spectateur ne voit pas. Ce que nous voyons dans les coulisses relève de cet effacement de l'instance d'énonciation dont on a dit qu'il était analogue à l'histoire (selon Benveniste) par opposition au discours où l'instance d'énonciation est manifeste.

La pièce de théâtre est motivée dans *Opening Night* par une instance d'énonciation plurielle: l'auteur, le producteur, le metteur en scène, les acteurs, les accessoiristes, la scène avec son lever de rideau et son cadrage définissant le contrat énonciatif initial. Par contraste, le récit englobant se caractérise par une monstration qui efface la source d'énonciation.

Mais il est tout aussi nécessaire de distinguer au cinéma comme au théâtre deux sources d'énonciation qui sont perçues et construites par le spectateur comme nettement distinctes.

D'une part, le sujet filmique sait identifier une source d'énonciation motivant les articulations de la diégèse, laquelle est effacée dans le récit englobant. Mais, d'autre part, pour être pleinement sujet, ce sujet filmique est aussi "écranique", (le terme est de Christian Metz), puisqu'il sait distinguer une source d'énonciation que d'aucuns appellent "auteur implicite" et qui s'adresse à nous par le jeu du non-verbal, c'est-à-dire des effets de mise en abyme relevant de la monstration, du fait de leur inscription dans la structure globale, que nous appellerons niveau esthétique ou "écranique" de monstration.

La mise en abyme de la compétence spectatorielle et spéculaire peut s'observer au niveau de la diégèse, puisque les effets de sens proprement structurels que seul le spectateur sait construire sont aussi, dans *Opening Night*, les maux dont souffre l'héroïne: dédoublement et duplication dans ses rapports avec Nancy, effacement dans ses rapports avec Sarah, inversion dans ses rapports avec Maurice, voire avec Manny. Telle une

---

<sup>11</sup> Metz, 1993, 135-40.

---

## Spectacle et spécularité

schizophrène, elle ne différencie pas l'imaginaire et le réel, elle voit son corps dédoublé dans l'image de Nancy issue du miroir, et perd l'usage de la parole par l'abus d'alcool, de tabac et de violence. Elle préfère rendre sa parole inarticulée plutôt que de parler, c'est-à-dire de prononcer les paroles de *La deuxième femme*, telles que Sarah Good les a écrites; les gestes tels que se fracasser la tête et fumer ont la même fonction.

Mais ces indices de troubles mentaux sont également, toujours au niveau de la diégèse, des indices de sa supériorité. Ses hallucinations lui permettent de voir là où personne ne voit rien; elles l'initient à la puissance de l'imaginaire aux dépens d'un réel dévalorisé. Quant à l'alcool, il l'initie à l'improvisation et au remplacement du code du langage par d'autres codes, non-verbaux ceux-là, kinésiques et proxémiques, lesquels lui permettent d'établir avec son public un contact immédiat et total.

Ainsi ce qui est perçu par les autres personnages du récit englobant comme une chute est-il construit par le sujet filmique comme une initiation.

### Le motif de la star

Sans doute la compétence du sujet filmique relative au savoir être/faire sera-t-elle être encore mieux cernée en se limitant à un seul motif culturel, tout à fait central, celui de la star.

En 1978, date de la sortie de *Opening Night*, le motif de la star et du "star-system" avait fait l'objet de suffisamment de commentaires pour constituer une cible caricaturale. "C'est après 1960 que la machine du "star system", qui transmutait le plomb en or et le fiel en miel, commence à s'enrayer, en même temps que progresse la problématisation générale,"<sup>12</sup> écrit Edgar Morin. Cette période après 1960 commence, toujours selon Edgar Morin, avec le suicide de Marilyn Monroe en 1962. On observe alors la transmutation de la figure de la star divine au-dessus des êtres humains en figure humaine partageant avec le spectateur des situations psychologiques telles que la solitude, la névrose, l'angoisse et la mort, tout en gardant pour ainsi dire un pied dans l'Olympe par un style de vie (liberté) et une beauté hors du commun, qualités qui sont par convention considérées comme totalement inaccessibles.

Dans la fin des années soixante-dix, au moment où *Opening Night* sort sur les écrans, le stéréotype de la "star" est donc double.

D'une part, le spectateur a accès à des films d'avant 1960 où le "star-system" lui garantissait un accès direct au rêve d'absolu: fortune, bonheur, beauté et jeunesse, tous succédanés du topos central de l'amour parfait.

D'autre part, ce spectateur est depuis près de quinze ans en contact avec une image inversée de cette figure idéale, celle du demi-dieu, du héros, de l'ange ou du génie, dans tous les cas être hybride aux pouvoirs médiateurs et initiateurs.

*Opening Night* fait donc appel, en ce qui concerne le motif

---

<sup>12</sup> Morin, 1972, 158.

## Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD : J. Cassavetes

culturel et psychologique de la "star", à une compétence spectatorielle double, à la fois idolâtre (récit englobé et englobant) et critique (effets structurels et "écraniques").

Dans le rôle de l'idolâtre, on trouve d'une part le spectateur du "star system" d'avant 1960, représenté par la foule dans la rue ou dans le hall du théâtre, avec des plans qui présentent une forte intertextualité avec *A Star is Born* de George Cuckor (1954), au début et à la fin du film, et d'autre part, le personnage de Nancy, la jeune fan hystérique qui voue à la star une admiration et un amour sans bornes (cf. la première séquence du film). L'apparition de Myrtle Brown dans cette foule provoque le délire monstrueux qui accompagne les rites expiatoires: elle suscite chez ses admirateurs des passions qui tiennent de l'appropriation, voire de la "dévoration",<sup>13</sup> et l'actrice n'a d'autre ressource que de fuir pour échapper aux idolâtres.

La compétence spectatorielle est ici collective et sacrificielle, c'est-à-dire inspirée et visionnaire, puisque Myrtle est vue comme une idole, mais aussi hystérique du fait d'une course effrénée pour réaliser une sorte de transfert de leurs propres désirs sur l'image sacralisée.

La distance critique est installée par la mort de Nancy et l'effet de cette rencontre sur Myrtle Brown, aspect de l'idolâtrie qui est tout à fait absent de la même scène de rue dans *A Star is Born*. La perte de conscience et la mort de Nancy stigmatisent la caricature du "star system".

Mais ce système est également caricaturé par la manière dont les autres acteurs, le metteur en scène, le producteur et l'auteur de *La deuxième femme* voient Myrtle Brown, car pour eux elle n'est qu'un robot qui doit répéter le texte (c'est l'opinion de Manny Victor, metteur en scène, et de Sarah Good, auteur), une star-marchandise qui fera le succès de la pièce (le producteur), une rivale à abattre (c'est l'opinion de Maurice Adams, son partenaire dans la pièce). Même les accessoiristes et l'habilleuse, et leur relation aux objets fétiches tels le manteau de fourrure, le verre de whisky, la cigarette qu'ils lui donnent ou lui enlèvent d'une manière automatique, témoignent de leur réification de l'actrice en star.

La compétence du spectateur à encoder et à décoder ces traces du "star system" dépend de l'appréciation de la caricature.

Il en va cependant autrement de la compétence spectatorielle à évaluer les connotations hollywoodiennes dans le récit englobant. La distinction essentielle est liée au passage du monde du théâtre au monde du film. Dans le premier, le rapport au spectateur se fait par la sémiotisation du corps, de la voix, des vêtements et des accessoires, dans un temps vécu que partagent les acteurs et les spectateurs. Dans le second, il y a identification avec une caméra mobile, douée d'ubiquité et avide de consommation d'images, voire de voyeurisme.

Tout se passe comme si le film opérât un transfert sur le mode théâtral des clichés du "star system" propre au cinéma, à la

<sup>13</sup> Morin, 1972, 87.

## Spectacle et specularité

fois sur la scène et dans les coulisses parmi les membres du monde du spectacle, tandis que la monstration fait de nous des voyeurs en ce qui concerne le monde intérieur de l'héroïne.

Plusieurs séquences montrent des scènes de violente confrontation auxquelles nous assistons en voyeurs. Celles-ci sont tantôt entre Myrtle et Sarah Good, sous le couvert d'une réconciliation intime entre l'actrice et l'auteur du rôle, tantôt entre Myrtle et Nancy, star et fan, mais aussi star vieillissante et son double éternellement jeune, cette fois-ci sous le couvert d'hallucinations causées par le whisky.

Nous jouissons d'effets comiques du fait de l'opposition entre Sarah Good et Myrtle Brown, ce qui a pour résultat de doter la figure de Myrtle de traits dits "naturels".

Les attributs du stéréotype de la "star" sont opposés à ceux de l'héroïne "naturelle", d'où une déconstruction de la figure de la star au profit de l'élaboration d'une star "moderne", c'est-à-dire d'après les années soixante, mi-déesse mi-femme. Nous en examinerons quelques-unes des figures où s'investit cet échange symbolique.

La chevelure d'abord : Sarah est affublée d'un chapeau de plumes roses qui rappelle une perruque; par contraste la chevelure blond platine (à la Marilyn) toujours parfaitement coiffée de Myrtle paraît naturelle. Le maquillage ensuite : Sarah présente un visage enduit d'une épaisse couche de crème et de fard recouvert de poudre, ce qui contraste avec le teint pâle et les joues creuses de Myrtle, quoique celle-ci soit toujours elle aussi maquillée, bien entendu : ses sourcils sont toujours re-dessinés en pointe au-dessus du nez, et elle arbore un rouge à lèvres cramoisi qu'elle remet souvent.

Quoique ce maquillage puisse également connoter celui du clown pitoyable (séquence où Virginia/Myrtle-ivre s'adresse aux personnages/spectateurs simultanément : "I'm sorry, I'm a stupid woman..."), dans les scènes où les deux femmes s'affrontent l'effet de sens produit consiste à banaliser ce maquillage sur Myrtle, lui donnant un caractère licite, voire modéré et discret, c'est-à-dire "naturel", paradoxalement.

Le paradigme du vêtement produit le même effet : aux jupes neutres, ni courtes ni longues, que porte Myrtle, avec un chemisier et une veste de laine, de couleur rouge, blanc et marron, s'opposent les robes noires de Sarah. Celles-ci sont toujours drapées, exhibant un décolleté plongeant, et ornées d'une rose éclatante piquée sur l'épaule, rose que Sarah caresse de la joue avec coquetterie et "gaminerie".

L'opposition entre les deux femmes montre que Sarah confond deux rôles, celui de l'auteur et celui de la star; plus intéressant est le fait que Myrtle aussi confonde deux rôles, mais dans son cas, la confusion entre actrice et auteur est rendue licite par la référence qui est faite aux codes du théâtre d'Antonin Artaud, et à l'importance de l'improvisation.

Au lieu de n'être que voyeurs, nous découvrons un échange symbolique entre auteur et acteur, échange qui transgresse tous les tabous du monde du spectacle et nous fait pénétrer dans un monde à l'envers.

La lutte de ces deux femmes pour la beauté de la star, lutte

## Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD : J. Cassavetes

qui est attendue comme le fruit inévitable du stéréotype même, devient une lutte pour le rôle d'auteur, voire de génitrice. Dans cette lutte, Sarah veut s'attribuer à la fois le rôle d'auteur et celui de personnage, puisque la pièce a une forte connotation autobiographique, tout en usurpant le rôle de star, comme si c'était ce dernier rôle qu'elle brigait entre tous. Myrtle, au contraire, rejette le rôle de star par son apparence, mais aussi sa gestualité (elle balance sa jambe, fume et se met à rire), et ne brigue que le rôle d'actrice dont elle pense qu'il se confond avec le rôle d'auteur, répondant ainsi, comme il vient d'être rappelé, au code du théâtre d'Antonin Artaud tel qu'il s'était imposé au théâtre de Broadway avec l'Open Theatre par exemple, théâtre où l'improvisation joue un rôle essentiel.

Dans ces scènes de confrontations, le motif de la star sert de pivot à une structure d'échanges symboliques : l'artifice y fait place au 'naturel' (artificiel aussi), la star à l'actrice, les codes figés de la 'star' à la liberté d'improvisation (codée aussi). Cet échange symbolique s'incarne visuellement dans un échange d'objets socio-économiques tels que le maquillage, le vêtement, ou encore la coiffure.

### Miroir et lunettes noires

Dans l'opposition qui relie Myrtle à son double, Nancy, le motif de la star joue un rôle plus subtil : le comique fait place au pathétique, et seuls deux attributs de la star servent à représenter cette structure d'échange symbolique : le miroir et les lunettes noires.

Le miroir est le lieu où Nancy se manifeste, ce qui est repris dans deux séquences, dont l'une, en particulier, montre une scène de solitude où Myrtle boit et voit surgir Nancy de son miroir. Le double fait appel aux compétences "stellaires" du spectateur (le terme est d'Edgar Morin), en suscitant une vaste constellation de connotations spéculaires aux effets de sens stéréotypés tels que le miroir/mémoire où le névrosé va plonger pour retrouver le traumatisme originel (c'est le schéma freudien fort répandu aux Etats-Unis au moment même où le schème de la star hollywoodienne bascule dans celui de la star déchirée), ou encore le miroir/imaginaire du schéma lacanien (stade du miroir).

En surgissant du miroir, Nancy est investie de connotations freudiennes : elle incarne le passé de la star, celui où elle jouissait d'une manière incontestée des attributs essentiels à son rayonnement : beauté + jeunesse + sex appeal, tels que les définit Edgar Morin.<sup>14</sup> La violence de ses attaques, le sourire cruel qu'elle affiche, et sa jeunesse sans fard sont autant de figures connotant le code narcissique de l'analyse freudienne. La mise à mort de Nancy par Myrtle appartient au registre de la mise à mort du double, registre poésque par excellence, selon lequel la tuerie métaphorise le deuil de la star, ou tout au moins de l'image.

---

<sup>14</sup> Morin, 1972, 19.

---

## Spectacle et specularité

L'imaginaire lacanien préside également à ces confrontations mortelles, mais au lieu de briser le miroir, ce sont les lunettes de la star que Myrtle Brown fait voler en éclat. Au lieu de s'en prendre à l'image dans le miroir où se fabrique le masque de la star, image qui est montrée dans une séquence tournée dans le boudoir de la star au moment où elle se maquille et son image est divisée, démembrée, arrachée en une dizaine de fragments selon le miroir où se reflète son visage ou une partie de celui-ci, c'est au masque de la star lui-même que Myrtle s'en prend.

En se fracassant la tête contre le chambranle de la porte, Myrtle paraît en effet avoir intégré son double à la manière d'une possédée qui obéirait à un démon intérieur. Plutôt que de voir dans le bris des lunettes la marque de son désespoir, il semble plus conforme au schéma du masque, à la fois loup-de-carnaval et lunette magique, d'y voir une métaphore de la crise de la connaissance narcissique.

Ainsi l'oeil dénudé et taché de sang qui se dégage de la lunette noire brisée est-il une métaphore de l'identité de la star humanisée d'après les années 60 : cadré par la monture, rendu singulier puisque l'autre verre noir a résisté, cet oeil porte tous les stigmates d'un vertige spéculaire. Inscrit comme l'étape obligée d'un parcours initiatique par le biais duquel la star — fabriquée par le regard des autres, représentation collective et masque sans visage — est soumise à une mise en abyme spéculaire.

La mise en abyme de l'oeil unique, portant les stigmates du passage initiatique, comme si l'écran de l'image était crevé à cet endroit, et laissait voir l'être passionné et vivant qui l'habite, donne au topos du narcissisme de cette séquence une figure symbolique inédite, qui tient à la fois de l'oeil du clown et de celui du cyclope, tout en évoquant bien entendu par le cadrage rectangulaire de la monture, l'oeil de la caméra brutalement retourné contre nous.

Avec la métaphore des lunettes noires, le spectateur accède à l'image elle-même, image trouée, image écranique qui installe la star au centre non plus de notre regard ironique et amusé mais bien de cet imaginaire qui nous fait taire et rentrer en nous-même.

En conclusion, il semble que l'étude du motif de la star dans *Opening Night* permette non seulement de décrire la compétence spectatorielle en ce qui concerne les connotations culturelles de ce motif spectaculaire dans le cinéma des années 70, mais aussi d'explorer la compétence plus proprement spéculaire du sujet filmique.

*Opening Night* permet en effet au spectateur de transcender sa conscience spectatorielle, de l'effacer, de la dédoubler, de l'inverser, ou encore de la transférer, et, passant du rire aux larmes sans en chercher la cause, de vivre en symbiose avec un personnage dans une liberté de l'imaginaire qui n'est sûrement pas la liberté d'un sommeil profond ni d'une perte de conscience, mais bien au contraire l'acquisition d'une conscience aiguë de soi

---

**Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD : J. Cassavetes**

et des chaînes intolérables du langage institutionnalisé sans cesse occupé par l'Autre.

Le titre même du film, *Opening Night*, a peut-être un sens symbolique, car c'est aussi la nuit du spectateur qui s'ouvre sur un univers de mondes en abyme, "abîmés" en quelque sorte dans une constellation de miroirs ouvrant des perspectives plurielles et complexes.

Echappant à l'Autre l'espace d'un instant — celui d'un rire ou d'une larme — nous prenons le temps de nous regarder sans être vus.