

# John Cassavetes

## Un artisan au service de l'émotion

Carlo Mandolini et Aurélie Resch

Numéro 219, mai-juin 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48544ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mandolini, C. & Resch, A. (2002). John Cassavetes : un artisan au service de l'émotion. *Séquences*, (219), 30-37.



# JOHN

Love Streams



# CASSAVETES

## UN ARTISAN AU SERVICE DE L'ÉMOTION

*Il y a un peu plus de 40 ans, John Cassavetes a changé le visage du cinéma américain. Son premier film, **Shadows**, tourné en 16mm noir et blanc dans un esprit proche de la Nouvelle Vague, allait permettre l'éclosion de l'immense talent du réalisateur. Auteur à part entière, Cassavetes a mené sa (trop courte) carrière avec détermination. Ses films furent tous marqués par une très grande rigueur artistique et, surtout, par le goût du risque tant sur le plan des thèmes abordés que sur celui de la mise en scène. En ce sens, Cassavetes fut un créateur pur. Artisan, John Cassavetes l'a été, en effet, dans la mesure où son travail fut méthodique, patient, intime.*

*Alors que le Cinéma du Parc vient d'organiser une importante rétrospective, notre collègue Aurélie Reisch nous offre un regard sur l'œuvre de l'un des cinéastes les plus créatifs et les plus humanistes du cinéma américain.*

Carlo Mandolini

**D'**origine grecque, John Cassavetes est né à New York en 1929. Il fit ses débuts au cinéma en tant que comédien et gagna sa célébrité grâce à ses rôles dans les films **The Edge of The City**, **Dirty Dozen** et **Rosemary's Baby**. Rapidement, il ajoute à son arc d'autres flèches et montre au public que son talent sans limites s'applique aussi à la scénarisation et la mise en scène. De **Shadows** (1958) à **Love Streams** (1984), ce cinéaste indépendant n'aura de cesse de filmer ses contemporains avec une pudeur, une tendresse et une créativité hors du commun, nous offrant ainsi un des plus beaux pans de l'histoire du cinéma.

Comme le furent aussi Charles Chaplin et Frank Capra, John Cassavetes est un poète de son temps. Combattant l'*Establishment* hollywoodien, il s'applique à maintenir en vie son idéal de liberté personnelle et d'expression individuelle au sein d'une société bureaucratisée et répressive. Son verbe : l'image. Chacun de ses films est une lutte en faveur du rêve, de la liberté dans le défi émotionnel et psychologique de notre environnement tant communautaire que familial. Ils posent et exposent la problématique de vivre dans un monde capable de répondre aux idéaux les plus excessifs de toute personne, que sont l'indépendance et la reconnaissance du droit à la différence.



Pour Cassavetes, ces rêves d'aventure, de liberté, de fuite du temps se soldent souvent par la solitude ou le caractère extrême du comportement hystérique, ce que se charge de mettre en valeur de manière hallucinante une caméra profondément novatrice. Discrète au point de se faire oublier, dense et virulente, elle va jusqu'à donner à l'image un côté sensuel et un espace quasi tridimensionnel. Parce que cette façon de filmer échappe à toute convention et que les thèmes abordés nous sont familiers, le cinéma

entourage et établir une communication sensible et indispensable avec leurs proches et la société dans laquelle ils évoluent. Les écueils qu'ils rencontrent et les talents qu'ils déploient pour les contourner et continuer d'avancer composent les thèmes favoris et récurrents de l'œuvre de Cassavetes. Comme tout être humain,



En tant qu'artisan du 7<sup>e</sup> Art, John Cassavetes

A Woman Under Influence

de John Cassavetes revêt une valeur universelle et intemporelle.

Le cinéaste s'est toujours attaché à ses contemporains et aux forces qui les guident dans leur chemin. Il n'a eu de cesse de traquer leur solitude et leurs troubles dans les microcosmes que sont leur famille, leur travail et la société et de rechercher leur différence, leur beauté unique et spirituelle qui font d'eux les grands protagonistes de l'Histoire. De leur histoire. Mabel Longhetti, Myrtle Gordon, Cosmo Vitelli, Lelia, Maria et Seymour en sont des illustrations parfaites. Perdus dans un environnement qui leur est étranger et hostile (théâtre, ville, travail, famille), désireux de plaire et de se faire aimer (l'actrice de son public dans *Opening Night*, l'enfant de son père dans *Love Streams*, la femme de son mari dans *A Woman Under Influence*) ils livreront tous les trésors de leur personnalité pour sensibiliser leur



John Cassavetes | John Cassavetes et Gena Rowlands

ses héros, pour se faire comprendre, ont recours au langage immédiat qu'est celui du corps de la gestuelle. Lorsque celui-ci ne parvient pas à exprimer ni à toucher, ils ont recours à un champ sonore des plus expressifs, second sens primitif utilisé par l'humain pour la communication élémentaire.

Dans *A Woman Under Influence*, Mabel Longhetti utilise toutes les formes de langage possibles pour communiquer avec ceux qui l'entourent. Elle entre en contact immédiat avec un des ouvriers de son mari qui fredonne

*À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, le cinéma de John Cassavetes est un cinéma d'auteur et d'actualité. Il parle de nous, de la société et des problèmes d'existence, de symbiose entre l'homme et le système.*



un air d'opéra et le rejoint dans son chant. Afin d'impressionner M. Jensen, le père des petits camarades de jeu de ses enfants qu'elle a invités, elle leur demande de mimer, danser la mort du cygne. Un peu plus loin dans le film, lorsque le contrôle de la situation lui échappe, qu'elle se trouve à bout d'arguments pour se défendre

que son mari demande le divorce et que sa fille manifeste son envie de rester avec lui. Effondrée, incapable de surmonter la douleur, elle se laisse glisser à terre. Un peu plus tard dans le film, elle se plongera dans le coma chez son frère pour avoir échoué à attirer son affection et à regagner l'amour de sa famille.

Cosmo Vitelli (*The Killing of a Chinese Bookie*) et les protagonistes de *Faces* portent des masques pour rester à tout

*Cassavetes a voulu faire de ses films un cinéma de mouvement.*



Love Streams



Shadows

et qu'elle sent que sa belle-famille et le docteur Zepp veulent la faire interner, Mabel se tourne vers son mari et entre dans une transe corporelle hallucinante où sont exprimés toute sa douleur, son angoisse et son refus de ce qui l'attend. Malgré ce déploiement créatif inouï de ressources, Mabel éloigne les autres d'elle et effraie plutôt que d'apaiser, fait fuir plutôt que de séduire.

Myrtle Gordon (*Opening Night*) a recours à l'automutilation (scène dans laquelle la comédienne, en proie à l'angoisse, se rend ivre chez l'auteur de la pièce et se cogne méthodiquement la tête contre les battants de la porte, se blessant à plusieurs endroits) ou à l'évanouissement, forme ultime du langage et extrême de l'hystérie. Dans la scène de la répétition de la claquette qu'elle joue avec son amant, l'actrice ne peut endurer cette épreuve à double sens (son amant l'a humiliée la veille et ne répond plus à ses appels) qui fait suite à une série d'épreuves qu'elle affronte dans sa vie personnelle. Après avoir repris la scène plusieurs fois, Myrtle n'a d'autre subterfuge pour esquiver la giflette que de s'effondrer et de s'évanouir. Mal comprise, elle n'obtient pas la compassion de l'auteur et du metteur en scène qui s'impatiente et voit là un autre caprice de sa part.

Sarah Harmon, dans *Love Streams*, a une réaction corporelle similaire lorsqu'elle apprend

qu'il lui faut être en contact avec leur environnement et échapper à la solitude qui les étouffe. Dououreux et malheureux, ils se prêtent au rire et aux bouffonneries, au mensonge et à la séduction. Seymour (*Minnie and Moskowitz*), lui, veut à tout prix communiquer avec celle qu'il aime par le contact physique et la dépense dans le mouvement. Pour briser tous les tabous de la bienséance et communiquer son intimité à Minnie, il l'enlace et l'entraîne dans une danse. Pour l'aider à supporter l'insurmontable, il lui dit : « Quand ça ne va pas, fais comme moi, cours ! »

En tant qu'artisan du 7<sup>e</sup> Art, John Cassavetes a voulu faire de ses films un cinéma de mouvement. Un cinéma tactile qui permettrait au spectateur une identification immédiate, sensorielle et qui révélerait mieux que n'importe quel média les désordres et plaisirs physiques et psychologiques d'un individu en inadéquation avec la société et ses semblables. Son approche visuelle et sonore ainsi que sa mise en scène unique font de lui un cinéaste d'avant-garde, qui se joue des techniques filmiques pour capter l'authenticité de l'individu et nous bouleverser.

À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, le cinéma de John Cassavetes est un cinéma d'auteur et d'actualité. Il parle de nous, de la société et des problèmes d'existence, de symbiose entre l'homme et le système. Cet art, à la fois si complexe et si réel, si proche de nous, est rendu possible, évident, tangible, grâce au soin méticuleux et à l'aspect novateur que le réalisateur a su



apporter à sa mise en scène (on dira de lui qu'il fut un pionnier de l'avant-gardisme cinématographique). Toujours soucieux de coller au réel, il préfère aux prises de vue acrobatiques et aux effets spéciaux un travail sobre et naturel, rythmé par la biologie corporelle et cérébrale. Aussi, de longs plans-séquences alterneront-ils avec un montage en *cut* rapide, les sorties et entrées de champs en plans larges succéderont-elles aux champ-contrechamps en plan rapproché.

Abordant les thèmes délicats de la névrose hystérique et de la solitude, il suit la vie des êtres passionnés, torturés que n'épargnent ni le cadrage, ni la lumière, ni le montage. Les isolant dans leur folie et leur maladie, il nous les livre tels quels, purs et douloureux, éveillant chez nous l'impression du connu et du vécu, suscitant la tolérance et la prise de position immédiate chez le spectateur. La caméra de Cassavetes palpète au point de faire perdre la tête au spectateur. Elle impose, comme le décrit Thierry Jousse, rédacteur des *Cahiers du cinéma*, « un tempo, un rythme qui ne correspondent plus à la capacité visuelle moyenne de l'observateur ». Son absence de raccords dans l'axe, la mobilité constante de la caméra préférant les panoramiques ultrarapides et les alternances hallucinantes en très gros plans et longs plans-séquences à une mise en scène classique et épurée, confèrent à chacune de ses histoires un réalisme et une intimité uniques.

Les films de Cassavetes, frénétiques, reflets d'une boulimie du geste et de la vie, sont les enfants d'une technique avant-gardiste. Rien de ce qu'a osé le cinéaste dans l'utilisation de la caméra et montré à l'écran n'avait été fait avant lui.

**Shadows** permet à Cassavetes d'expérimenter une nouvelle approche cinématographique à mi-chemin entre le réel et la fiction. Tourné entièrement en caméra à l'épaule, **Shadows** est un film brut et « violent », entre le documentaire et la fiction, qui ne doit son réalisme, sa brusquerie et sa sincérité qu'à cette technique nouvelle. Le cinéaste laisse dans ce premier long métrage la caméra porter l'émotion par ses mouvements sporadiques et ses longs plans fixes qui accompagnent la respiration et les battements de cœur de ses protagonistes. Car il s'agit bien de cela dans son cinéma : capter l'émotion dans sa forme première et la retransmettre intacte au spectateur. Il est nécessaire de toucher pour éduquer et divertir et de rester le plus fidèle possible à la réalité, à l'histoire et aux hommes.

La caméra ne cesse de rebondir, de poursuivre ou devancer les protagonistes, de haleter et vibrer au rythme des émotions, de la violence qui émanent des rues de New York et du racisme, théâtres de l'histoire. La scène où Lelia, après avoir accompagné son frère à la gare, erre dans les rues de la ville, est filmée avec beaucoup de légèreté et de réalisme. L'objectif accompagne Lelia dans chacun de ses pas. Il fait découvrir au spectateur, à travers ses yeux, l'animation nocturne de New York. Continuellement en mouvement, la caméra embrasse d'abord le côté sinistre et pouilleux de la ville et insiste en un plan serré sur un individu louche qui suit la femme de près, résolu; puis elle semble battre des cils et ne filme que ce qu'un regard naïf et innocent d'une jeune fille capte dans cette immensité de la ville : aller-retour sur



The Killing of a Chinese Bookie

une vitrine, contre-plongée sur un bâtiment en haut duquel est accrochée une pancarte lumineuse et alléchante, plongée sur le trottoir où sont assis des gens, où attendent des taxis et où le contenu des poubelles s'éparpille. « Coups d'œil » furtifs sur des enseignes érotiques, pause sur des affiches de cinéma, panoramique tremblotant droite-gauche puis gauche-droite sur des photos d'un film français avec Brigitte Bardot, puis affolement soudain (avec heurts à l'image) quand Lelia se voit abordée brusquement par l'homme qui la suivait au début de la séquence. La caméra paraît haleter et s'emballer, perdant un personnage, puis le retrouvant en suivant celui qui va chercher l'autre ou celui qui intervient pour empêcher l'agression. Symbiose parfaite entre la technique et l'émotion. La caméra à l'épaule de Cassavetes est là, fidèle à l'être humain et vivante.

Dans un autre extrait du film on se retrouve dans l'appartement de Tony, celui-ci séduit la jeune fille avec l'intention bien évidente de finir la nuit avec elle au lit. La caméra à l'épaule, ici, rend tour à tour l'empressement, la pulsion difficilement contenue de Tony alors qu'il embrasse Lelia et l'hésitation, la peur timide et réelle de la jeune fille vis-à-vis cette situation imprévue, qui lui est totalement étrangère et qui lui semble imposée et aller trop vite pour elle. Comme les acteurs, la caméra hésite, plonge, tremble, palpète, s'approche et s'échappe. Peu après, dans la scène où se déroule la bagarre lors d'une soirée qui se déroule chez Lelia et ses frères, John Cassavetes, une fois encore porte sa caméra et insuffle à sa mise en scène violence et réalisme en courant à côté des acteurs, en tournant sur lui-même, en collant de près les visages, puis en s'éloignant brutalement. L'image à l'écran s'emballer et





Husbands

*Les films de Cassavetes, frénétiques, reflets d'une boulimie du geste et de la vie, sont les enfants d'une technique avant-gardiste. Rien de ce qu'a osé le cinéaste dans l'utilisation de la caméra et montré à l'écran n'avait été fait avant lui.*

chavire, passe d'un individu à l'autre, instable et secoue, donnant un rythme à la bagarre.

**Faces** bénéficie d'une approche visuelle particulière et très personnelle. Un tournage de champ-contrechamps en très gros plan des personnages ou une composition toujours asymétrique du cadre qui donne chair à l'image et qui permet au spectateur une approche émotionnelle et tactile immédiate. Le tournage en plans serrés ou très gros plans enferme le spectateur dans l'histoire et le confine dans l'intimité des personnages, l'étouffant dans un cadre où la place faite à l'espace, à l'air est absente. Le choix d'un son mat, dépourvu de toute épuration, renforce le réalisme et le « trop plein » de l'image. Les protagonistes, le plus souvent « privés de corps », sont cadrés du menton au sommet du crâne, lorsque celui-ci n'est pas coupé ou ne dépasse pas, tant l'air semble se raréfier dans ce cadrage si étroit.

L'option de longues focales et le tournage de caméra à l'épaule rendent un flou à l'écran, caractéristique des méandres cérébrales de l'individu et confèrent à l'image un grain épais, extrêmement tactile et sensuel qui autorise l'identification du spectateur au personnage. La caméra ne cesse de se rapprocher et ne laisse jamais échapper sa proie. Carnassière et sans pitié, elle emprisonne les têtes, les grossit et les persécute, impitoyable, dans leur intimité, leur vérité, leur fragilité, leur laideur et authenticité.

Jamais le spectateur n'aura été aussi près du personnage et n'aura vécu aussi fidèlement, aussi physiquement son histoire. Parfois Cassavetes élargit son plan, mais jamais assez pour permettre à son personnage de fuir réellement. Seulement pour lui laisser la possibilité d'évacuer l'agressivité et le trop plein d'énergie qu'il a en lui ou de partir en quête de l'autre pour l'emmener avec lui dans son cadre confiné.

Ainsi, les personnages de **Faces** ne peuvent se débarrasser de leurs sentiments ni se délivrer des liens qui les attachent à celui ou ceux qui partagent la même cellule qu'est l'image.

Dans la scène de l'appartement de Jeannie, Richard et elle, tour à tour, l'un après l'autre, voudront se détacher, mais sans cesse la caméra de Cassavetes les ramènera l'un à l'autre. Ni le changement de décors, ni le cloisonnement des pièces, ni le cadre un peu plus élargi ne leurs offriront la possibilité de s'échapper. Au début, Richard veut Jeannie et partage le plan avec elle. Cette dernière est indécise. Elle quitte le

cadre qui se resserre aussitôt sur la tête de Richard, qui va immédiatement la chercher (sans quitter l'image) et la ramener dans le cadre, à ses côtés en gros plan (laissant encore moins d'espace et de liberté et paraissant s'écraser par manque de place à l'image). Vers la fin, c'est lui qui veut quitter Jeannie et donc s'absente du cadre. Cette dernière envahit alors l'écran et se précipite sur lui, qui s'appretait à refermer la porte, refermant ainsi sur eux deux un cadrage rapproché.

Lorsque Chet et Maria décident de passer la nuit ensemble, ils se livrent au jeu de séduction du chat et de la souris; jeu auquel goûte également le cinéaste en laissant un sortir du cadre et en « desserrant » la prise de vue sur l'autre, pour mieux les rattraper tous les deux dans un plan très serré de leurs visages joints des lèvres aux sourcils.

Quand Chet découvre, dans la scène suivante, le suicide de Maria, il s'affole, veut fuir, tenter une sortie, respirer, apporter de l'air au cadre; mais implacablement il sera resserré à l'image et ramené à la victime, à laquelle il sera collé du plan moyen au gros plan, afin de trouver quelque chose de plus pour la ramener à lui. La ramener à la vie.





Gloria

Alliage de vitesse, de spontanéité et de brutalité, le montage en *cut* apporte aux films de Cassavetes ce caractère hystérique totalement imprévisible et terriblement visuel si cher au cinéaste et dont chacune de ses histoires est constituée. Véritable tornade respiratoire, il insuffle la vie et le rythme aux personnages comme à l'action, emportant dans son sillage un spectateur ébahi et suffoquant devant tant de brusquerie, d'imprévu et de folie.

Dans *Gloria*, les plans se succèdent comme les hôtels et les villes où se réfugient l'enfant et l'héroïne. Ici, l'histoire entière est une course contre la montre, la Maffia et la mort; une véritable fuite en avant qui, d'une part, libère les énergies et la parole, mais qui, d'une autre, enferme les protagonistes dans une contrainte

logistique et temporelle. Obligés de se plier à ce mode de fonctionnement, la femme et le jeune témoin apprennent à s'approprier et à déplier de nombreux talents pour survivre individuellement et communément aux pièges qui leur sont tendus. *Minnie and Moskowitz* mise sur le mouvement, le nerf du corps et de l'esprit, la gestuelle et la course. Le montage *cut*, fidèle aux choix scénaristiques, rythme l'action. Il met en relief l'empressement et la nervosité de tout un chacun à envahir l'autre (ce que nous voyons dans les séquences confrontant Morgan Morgan et Seymour, Minnie et Zelmo, Seymour et Minnie) ou le mal être et le besoin de fuir.

John Cassavetes, s'il sait apprivoiser la caméra et le montage pour ne révéler au spectateur que la pureté de la chair et la dépense des corps dans ces histoires de solitudes et de fuites en avant, a su

*John Cassavetes se définit davantage comme un artisan au service de l'émotion. Toute sa vie (personnelle et professionnelle) a été tendue vers l'homme et sa complexité, le désir de le comprendre, d'émouvoir et de faire réfléchir son entourage sur des questions universelles.*

aussi créer un travail très personnel et tout à fait innovateur de la lumière pour donner texture à ses acteurs et à ses histoires.

Pour son film *Opening Night*, le réalisateur choisit d'éclairer ses personnages pour les isoler, pour en faire des victimes, des proies du public, de la folie, de la solitude. Dans les toutes premières images, chacun des comédiens de la pièce ressort dans la nuit, se détachant de la foule, baigné dans une lumière très *glamour*, comme s'il continuait à évoluer sur scène, enfermé dans un théâtre, et non à l'air libre. Dans la rue au milieu des autres. Il existe, mais ne peut entrer en contact avec quiconque (même un autre comédien), parce que prisonnier du projecteur qui l'enfermera dans son aura et l'accompagnera pas à pas tout au long du film. L'éclairage est là pour le magnifier, l'isoler, le mettre hors de portée; et toute l'histoire, tout le thème de *Opening Night* (la solitude et ses conséquences dans l'hystérie) sont portés, racontés par la lumière qui met parfaitement en scène ce sentiment pénible et incontrôlable d'isolement.

Dans la séquence qui suit, la groupie de l'actrice principale de la pièce de théâtre qui se joue (et du film que nous voyons) est enfermée dans la lumière d'un réverbère sous lequel elle se trouve alors qu'elle plaque ses mains sur les vitres sombres et mouillées de la voiture de la vedette. Elle est seule dans son drame, dans son euphorie, dans son fantasme et le restera jusqu'à sa mort lorsqu'elle se fera écraser sur la route sitôt la voiture de la star partie.

Un peu plus loin dans le film, c'est la femme de Manny Victor, le metteur en scène, qui sera isolée de tous (elle ne fait pas partie de la troupe de théâtre et n'a pas beaucoup d'importance à



l'image. On la distingue à peine dans la pénombre de la salle, spectatrice unique du travail de son mari, croqueuse sur un siège au milieu d'une rangée) et en particulier des relations « privilégiées » entre son mari et la vedette. Là encore, la lumière l'empêche de rejoindre son époux ou de rompre l'intimité des deux en intervenant.

Ainsi, la lumière chez Cassavetes, comme l'utilisation de la caméra à l'épaule, le choix des cadrages ou le montage en *cut* constituent la trame visuelle et technique, le vecteur dramatique et la rigueur esthétique de son cinéma. Elle contribue avec les autres procédés à donner chair, rythme et réalité à chacune de ces histoires, prenant tour à tour le spectateur en témoin, puis le happant dans les événements, le mêlant de façon très intime aux conflits et situations extrêmes de ses personnages. Mais que serait ces bouts de pellicule sans l'apport extraordinaire de comédiens talentueux que le cinéaste met en scène avec beaucoup de soin, de liberté et de complicité.

John Cassavetes demande à son acteur de ne jamais s'occuper de la caméra et de jouer aux limites de son possible les enjeux physiques et psychologiques de son personnage. Cette subtilité dans la direction d'acteurs pousse les comédiens à utiliser leur imagination et leurs corps pour prendre des risques et aller au-delà des convenances cinématographiques. Leur sensibilité et leur énergie doivent les amener à se servir de leur corps et de leurs émotions comme élan vital du film. Libres de toutes contraintes, les acteurs entrent et sortent du champ à leur gré, imposent leur propre rythme physique et respiratoire et explorent tous les potentiels de leurs champs lexicaux et gestuels. Avec une combinaison tout à la fois subtile et extrême du jeu d'acteur, du mime et de la logorrhée, l'artiste est au centre de l'histoire, s'accapant l'image sans avoir recours à un décor ou à des effets spéciaux. Aucun rôle, même « secondaire », n'est laissé au hasard, et le comédien prend possession entière de l'espace visuel qui lui est accordé, tant Cassavetes mise sur le corps et le jeu.

Poète de son temps et de sa société ? Précurseur d'une nouvelle génération de cinéastes ? John Cassavetes se définit davantage comme un artisan au service de l'émotion. Toute sa vie (personnelle et professionnelle) a été tendue vers l'homme et sa complexité, le désir de le comprendre, d'émouvoir et de faire réfléchir son entourage sur des questions universelles. Ce qui l'a intéressé dans

*Ainsi, la lumière chez Cassavetes, comme l'utilisation de la caméra à l'épaule, le choix des cadrages ou le montage en cut constituent la trame visuelle et technique, le vecteur dramatique et la rigueur esthétique de son cinéma.*

ses films n'est pas tant la fiction ou la démonstration d'une maîtrise totale de la technique, mais davantage, pour reprendre l'expression de Jean Reverzy, de « dépeindre le monde en flagrant délit d'existence ». Expression à laquelle font écho certains de ses propos quant à son œuvre, lors d'interviews avec la presse :

« Le cinéma à mes yeux est une quête sur ce que les gens ont dans la tête (...) La caméra doit chercher à saisir les métamorphoses minuscules et subtiles du comportement humain qui font de nous ce que nous sommes (...) Et je veux mettre à l'écran ses désirs secrets, pour que nous puissions tous les regarder, y penser, ressentir une émotion ou nous en émerveiller (...) Le cinéma est une recherche sur notre vie, sur ce que nous sommes. Sur les responsabilités que nous avons — si nous en avons. Sur ce que nous recherchons; quels sont les problèmes que vous avez et que je pourrais avoir aussi ? Quelle est la part de notre existence sur laquelle nous voudrions en savoir plus ? J'essaie de trouver une manière positive de faire exister le monde comme une famille — constituer une famille à partir de personnages. »

Aurélie Resch

La plus ancienne revue  
de cinéma au  
Québec (1955)  
toujours à la fine  
pointe de l'actualité

LA REVUE DE  
**SÉQUENCES**  
CINÉMA

films • trames sonores • entrevues • reportages • appréciations

abonnements

25.00 \$ PAR ANNÉE. C.P.26, SUCC. HAUTE VILLE QUÉBEC, (QUÉBEC) G1R 4M8, TÉL. : (418) 656-5040, TÉLÉC. : (418) 656-7282