

Document Citation

Title	A child is waiting
Author(s)	Nathalie Heinich Patrice Pinell
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	review
Language	French English
Pagination	
No. of Pages	5
Subjects	
Film Subjects	A child is waiting, Cassavetes, John, 1963

A CHILD IS WAITING (JOHN CASSAVETES)

De ce film de Cassavetes émanent une force, mais aussi un malaise, qui ne tiennent pas qu'à l'objet qu'il s'est choisi : enfants inadaptés, retardés mentaux, débiles moyens ou profonds, mongoliens surtout – toute la gamme de l'anormalité et des euphémismes qui la désignent.

La première scène du film (après le pré-générique, dont le « mélo » ne fait sens que bouclé avec la dernière scène - l'arrivée d'un enfant - qui en serait l'exacte réplique si elle n'était pas portée par un supplément de savoir - savoir du spectateur, savoir de l'éducatrice), la première scène donc condense toute la force du film : Judy Garland arrive dans une institution dont le spectateur ignore la nature, et elle se trouve aussitôt entourée d'une horde d'enfants étrangement affectueux : ce sont des mongoliens. Le choc qu'elle en éprouve, l'horreur qu'elle n'ose trop témoigner sont le choc et d'horreur du spectateur brutalement confronté à une réalité à laquelle il n'est pas préparé (car la seule *vue* d'un mongolien est en soi une épreuve). On ne sait pas vraiment pourquoi elle (Judy Garland) ne s'enfuit pas (la suite du film tentera vainement, par une plate et conventionnelle psychologie, d'éclairer ses motivations), ni pour quelles raisons il (le spectateur) accepte de continuer à subir ces images (est-ce une louche fascination pour un *unheimlich* que tout dans la réalité tend à dissimuler?). Toujours est-il qu'à partir de là ils mèneront de front la même exploration, les mêmes découvertes - Judy Garland en position d'initiatrice elle-même initiée par plus compétent qu'elle : le directeur, incarnation de force morale et d'humanité virile sous les traits de Burt Lancaster.

Mais, à la force et au malaise véhiculés par ces images d'enfants anormaux, se surajoutent peu à peu une force et un malaise issus du film lui-même, et qui le débordent en débordant son propos : si les images fascinent en effet, c'est qu'à l'« imposition de réalité » qu'elles instaurent (et qui, jointe à l'« imposition cinéphilique », rend difficile toute approche critique du film), s'ajoute la conscience du *tour de force* qui les a rendues possibles ; ce tour de force qui consiste à *faire jouer* des enfants qui par définition *ne peuvent pas jouer* - ne peuvent pas jouer leur différence parce qu'ils n'en ont justement pas conscience. C'est cet étonnement permanent, ce « comment est-ce possible ? » (comment est-il possible que des mongoliens jouent leur propre rôle ?), qui se trouve lui-même re-joué, redoublé en abyme, dans la séquence finale où les enfants chantent et interprètent devant leurs parents une petite pièce de théâtre : représentation dérisoire et pénible, mais doublement émouvante et captivante : pour les parents, qui ont conscience de l'effort nécessaire aux enfants, et pour nous spectateurs, qui assistons de surcroît, en coulisse, aux efforts de Judy Garland s'évertuant à souffler leur texte aux enfants - efforts qui ne font que désigner la tâche impartie à Cassavetes lui-même. Et de même que les parents, non dupes, applaudissent sincèrement les enfants *et* leur éducatrice, de même nous, spectateurs, ne pouvons qu'applaudir le metteur en scène *et* les enfants, devant ce double exploit.

Mais si cette « authenticité » des enfants mongoliens, qui jouent (parfaitement) leur propre rôle sans savoir qu'ils le jouent, fait la force du film et sa place dans la production de Cassavetes (renvoyant les *Vol au-dessus d'un nid de coucou* et autres variations sur la folie à ce qu'ils sont - c'est-à-dire de complaisantes pitié, c'est elle aussi qui provoque le malaise par l'inévitable confrontation avec le jeu des acteurs, doublement déplacés en ce qu'ils ne jouent pas ce qu'ils sont (des acteurs), et jouent ce qu'ils ne sont pas (des éducateurs). Un *éducateur*, ça n'existe que dans la fiction. Or, de fiction (hollywoodienne), ce film est saturé, dès lors qu'il s'agit de gens normaux : champs-contrechamps sur des regards enfin expressifs (trop expressifs), mimiques hypercodées, narration soigneusement élaborée, psychologie de carton-pâte, musique pesamment insistante. Autant le regard, quasi documentaire, sur les enfants, avait de puissance à force de neutralité, autant le registre fictionnel paraît dérisoire, et suranné, à trop vouloir *prouver*. Car ce film est bien un film de propagande, mettant toutes les ressources du cinéma (et en premier lieu deux grands acteurs) au service d'un discours - sans doute neuf à l'époque – disant qu'il faut accepter l'anor-



Judy Garland dans A Child is Waiting (John Cassavetes). Photo CdC.

malité, sans la dénier, sans la dissimuler, sans la mépriser (c'est dans cette logique que s'insère la scène-choc où, pour lui « ouvrir les yeux », on emmène Judy Garland voir des mongoliens adultes dans un asile), mais en l'intégrant au contraire au monde normal (intégration et normalisation par le travail) - et d'ailleurs, qui est normal et qui ne l'est pas, personne ne peut vraiment le dire, etc.

Or, ce qui est gênant dans ce film (et ce qui en fait dans une certaine mesure un film raté), c'est que, en contradiction avec son propre discours, il ne cesse de désigner ce qui est normal, et ce qui ne l'est pas : le normal, c'est ce qui fonctionne - l'anormal, c'est ce qui déborde l'écran, c'est ce dont la réalité ne se fabrique pas, c'est le degré-zero du cinéma. C'est là que le rôle de Rubin (le petit garçon qui sert de fil conducteur à l'histoire) apparaît vraiment en faisant apparaître la vérité du film : catalogué comme « anormal » par l'institution, désigné comme cas-limite par les psychologues, il est intégré de fait, par la fiction, au monde normal : à la différence des autres enfants, et de même que les adultes, il sait ce qu'est la souffrance et l'amour, le normal et l'anormal, il possède un nom, une histoire et des antécédents socio-culturels, il a un hors-champ par rapport à l'institution, il est susceptible d'émotions, de sentiments et de mouvements de caméra - et surtout, *il est joué* par un enfant-acteur. C'est dire que quoi que s'efforce de démontrer le film, on a la conviction, avec Judy Garland, que Rubin ne mérite pas son sort. Cette (mélo) dramatique injustice, dont Cassavetes veut nous faire croire (avec le directeur de l'établissement) qu'elle n'en est pas une, constitue bien la seule raison d'être de la fiction, l'unique moteur du film. Et si ce dernier inspire un sentiment de force et de malaise à la fois, c'est qu'il pointe, bien malgré lui, la vérité de l'autre : à savoir que toute tentative pour le réduire est forcément dérisoire, et qu'à le regarder, on ne peut, quoi qu'on en ait, que le rendre plus étrange, et plus inquiétant encore.

Nathalie Heinich, Patrice Pinell

A CHILD IS WAITING (JOHN CASSAVETES)

This film by Cassavetes is forceful yet, at the same time, inspires a sense of uneasiness that is not solely the result of its subject matter -- children suffering from behavior disorders, mental retardation, both ^{borderline} and profound, but above all children afflicted with Down's syndrome, or, as they are frequently called mongoloids.

The impact of the first scene condenses the dramatic thrust of the film as a whole. Judy Garland arrives in an unspecified institution and immediately finds herself surrounded by a hord of strangely affectionate children! ^{they are mongoloids.} (This scene, which follows the pre-credits, makes sense "melodramatically" only when it is linked to the last scene of the film - the arrival of a child - which would be, in fact, the exact duplicate of this first scene if it were not transformed by the foreknowledge acquired by the spectator, and by the special education teacher.) The shock she feels, the horror she doesn't quite dare express, are the shock and horror of the spectator brutally confronted by a reality for which he is not prepared (for the sight alone of a mongoloid is in itself an ordeal). We really don't know why Judy Garland doesn't run away. (The rest of the film will attempt, in vain, to clarify her motivations, using a flat and conventional psychology.) Neither do we know why we as spectators continue to submit ourselves to these images. (Is it an ambiguous fascination for the unheimlich /the uncanny/ which every thing in the real attempts to hide?) In any case, from this point on, both spectator and Judy Garland will explore the same path leading towards the same discoveries. Judy Garland as the initiator, ^{is} herself initiated by someone yet more competent.

- - the director of the institution, Burt Lancaster as the incarnation of morality and virility.

These images of abnormal children ^{convey} inspire a sense of force and uneasiness ^{power} to which is added, bit by bit, an impact and uneasiness inspired by the film itself which extends itself by extending its subject matter. If these images are fascinating, it is because the tour de force which has rendered them possible adds its own impact to the sense of reality they establish and impose this sense of reality ~~that~~, in addition to "cinophilic imposition" renders any critical evaluation of the film difficult. This tour de force consists of having children act who by definition cannot act - they cannot act out their "differentness" because, precisely, they are not conscious of it. This permanent state of surprise, this "How is this possible?" (How is it possible that mongoids ^{to} play themselves?), returns redoubled in the final sequence during which the children sing and act ^{out} a little theatrical presentation for the parents. This absurd and painful ~~XXXXXXXX~~ ^{demonstration} show is doubly moving and captivating, for the parents who are conscious of the effort furnished by the children, and for us, the spectators, who ^{also} are present in the wings, and witness the efforts of Judy Garland as the children's prompter -- efforts referring back to the task of Cassavetes himself. In the same way that the parents, who are not fooled, sincerely applaud the children and their teach^{er}, we, as spectator, can ^{not} but applaud this double accomplishment of children and director.

This authenticity, that of the mongoloid children who play ^{themselves} their own role without knowing that they are acting, gives the film its ^{impact} power (reducing Cuckoo's Nest and other variations on insanity to what they are - that is to say, complacent idiocies).

Yet this same authenticity provokes uneasiness when compared with the performance of the actors, doubly displaced since they don't play that which they are (actors) and play that which they are not (special education teachers). A teacher exists only as fiction. Now, this film is saturated with Hollywood fiction whenever it deals with normal people: shot reverse shots of expressive (too expressive) looks, hyper-conventionalized mimicry, a carefully elaborated narrative, cardboard psychology, heavily insistent music. To the extent that the quasi-documentary point of view of the children owes its impact to a certain neutrality, to the same extent the fictional aspects of the film appear laughable and antiquated, trying too ^{hard} much to prove something. For this is indeed a propagandistic film mobilizing all the ^{resources} resources of the cinema (and in the first place, two great actors). The film (without a doubt, innovative for the time) says that abnormality must be accepted, without denying it, without hiding or ^{disguising} disguising it, with ^{ou} despising it but, on the contrary, it ^{mit} must be integrated into the normal world. (This logic inspires the shock scene during which, to "open her eyes", Judy Garland is taken to see the adult mongoloids in an institution.) In any case, who is normal and who isn't -
 No one can really say etc....

Tension
by the way
of the
documentary
A is for
propaganda

This film is troubling because (and for the same reason, it is to a certain extent a failure), ~~the~~ contradicting its own logic, the film does not cease to distinguish the normal from the abnormal. The normal is functional - the abnormal extends itself beyond the screen, ^{ok} it is that from which reality does not constitute itself, it is the degree zero of the cinema. Here the role of Rubin (the little boy who ties the story together) is very apparent, making apparent the "truth" of the film itself. Classified as abnormal by the institution, as borderline by the psychologists, he becomes, in fact, through the fiction process of the film, integrated into the normal world. In contrast with the other children, as well as the adults, he knows what suffering and love are, the normal and the abnormal. He possesses a name, a history and socio-cultural antecedents. He can appear in "off-screen" (hors-champ, outside the field) space in terms of the institution. He is susceptible to emotion, to sentiments and to camera movements. Above all, he is played by a child actor. In contradiction with what the film seems to say, we, with Judy Garland, are convinced that Rubin does ^{not} deserve his fate. This (melo)dramatic injustice which Cassavetes (with the director of the institution) wants us to believe is not injustice, constitutes the only raison d'être of the fiction, the only motor of the film. And if this last both impresses and renders us uneasy, it is because it points out, indeed in spite of itself, the truth of the other: the knowledge that all tentatives to reduce it are necessarily absurd and by looking at it, one can only render it, now matter what, more strange and disturbing.