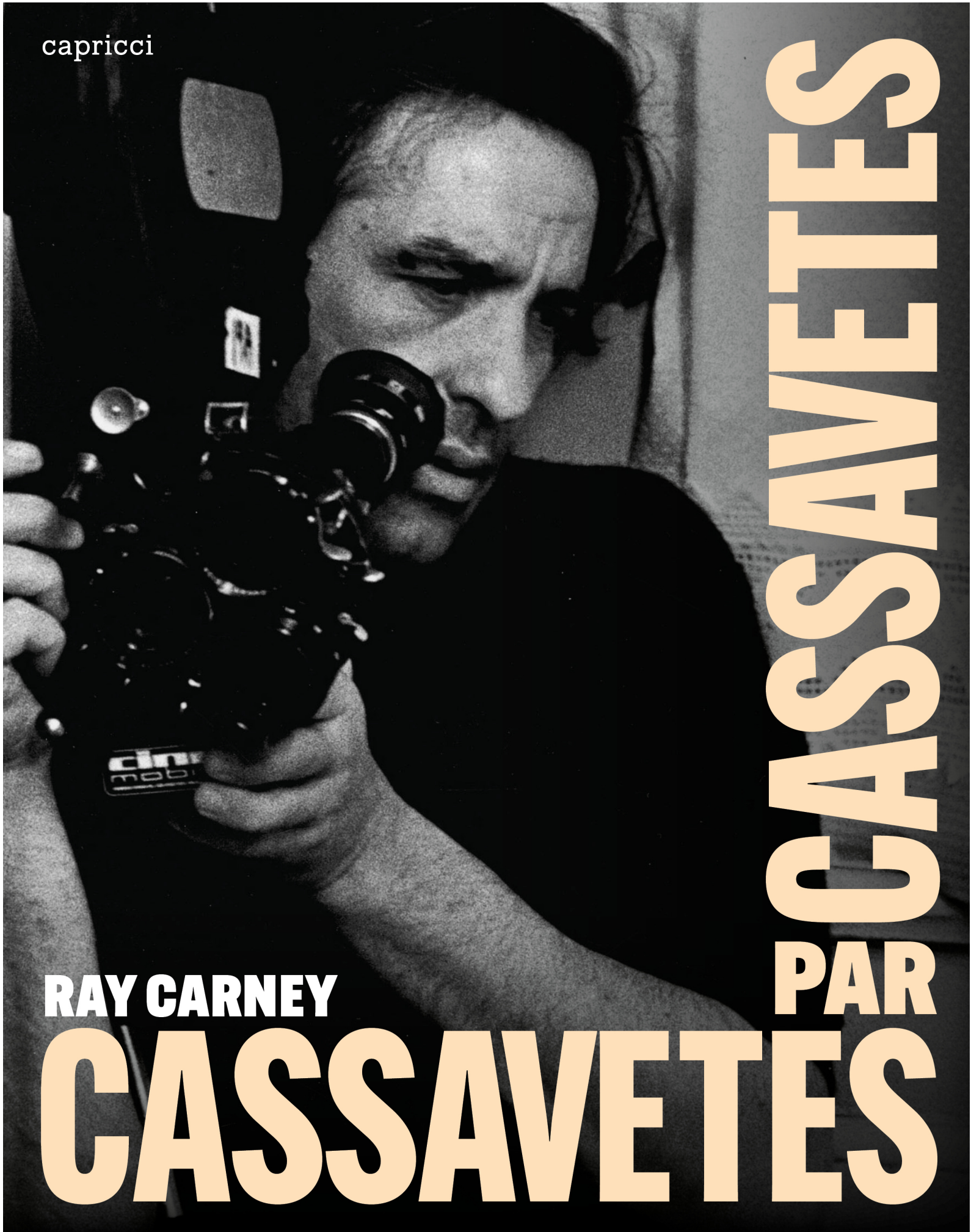


capricci



RAY CARNEY

PAR

CASSAVETES

CASSAVETES

- 9 Une vie dans l'art
Introduction
- 14 Les débuts
1929-1956
- 60 *Shadows*
Johnny Staccato
1957-1959
- 114 *Too Late Blues*
Un enfant attend
(A Child is waiting)
1960-1962
- 146 *Faces*
1963-1968
- 216 *Husbands*
1969-1970
- 280 *Minnie & Moskowitz*
1971

316 *Une femme
sous influence*
(A Woman Under
the Influence)

1972-1974

386 *Meurtre
d'un bookmaker
chinois*
(The Killing of
a Chinese Bookie)

1975

412 *Opening Night*

1976-1977

444 *Gloria*

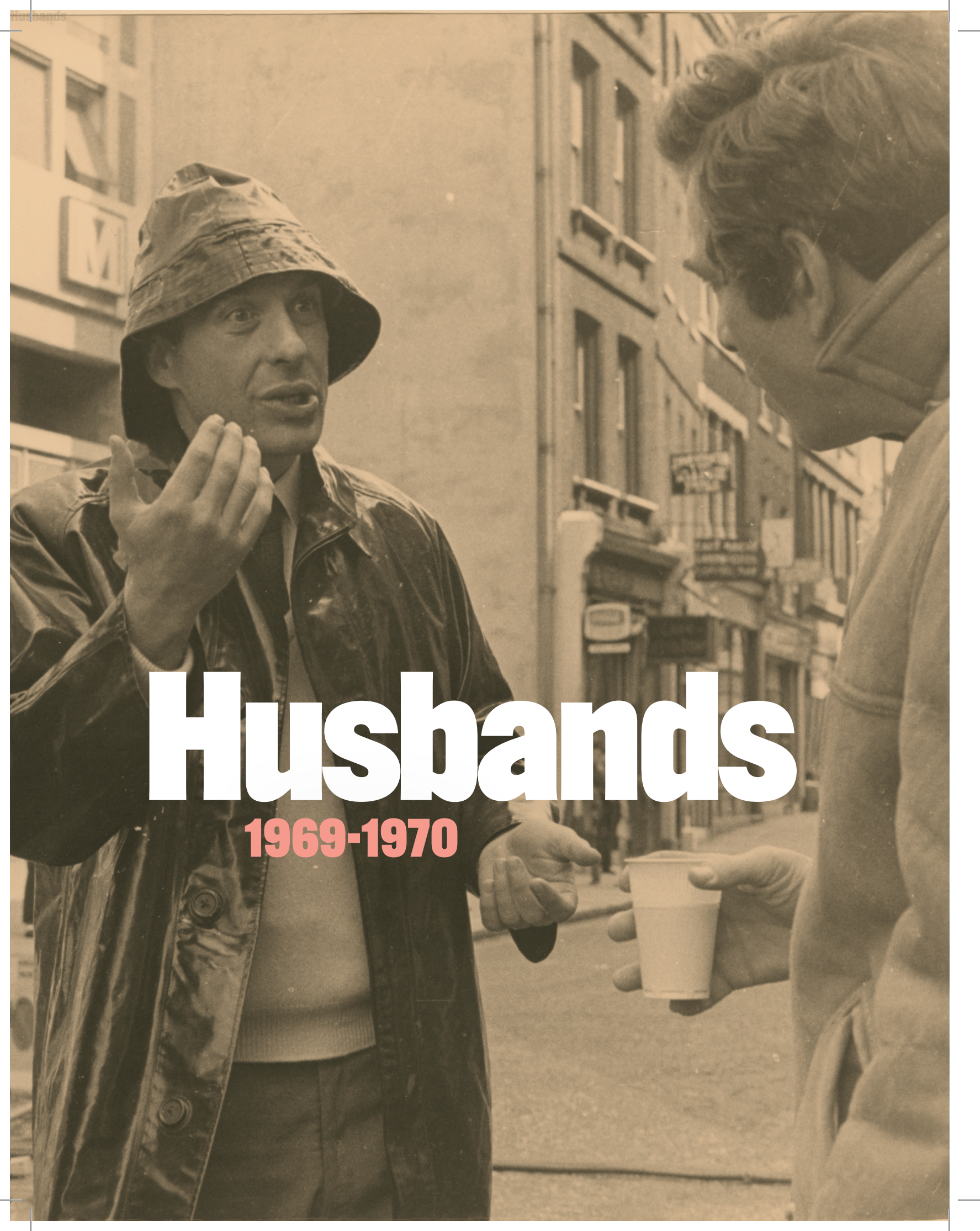
1978-1980

462 *Love Streams*

1981-1984

506 *Les dernières
années*

1985-1989



Husbands

1969-1970

L'idée de départ de *Husbands* coïncide avec le besoin d'argent de Cassavetes pour payer les notes de laboratoire de *Faces*, à la fin 1966.

J'avais besoin d'argent pour terminer *Faces* et je ne pouvais pas me permettre de passer du temps à y travailler, alors j'ai demandé à mon agent s'il avait un avis sur le sujet; il m'a dit que je devais travailler pour gagner de l'argent, comme n'importe qui d'autre. C'est vraiment Jack Gilardi¹ – maintenant il est chez CMA² – que je dois remercier, pour m'avoir poussé à commencer le projet le plus fou, le plus éreintant dans lequel je me sois investi. Je n'aime pas me défiler, même quand c'est pratique. C'est mon déclencheur : appuyez sur le bouton et je suis lancé pour deux ou trois ans, ce qui est à peu près le temps qu'il me faut pour faire un film. Il y a une réponse en américain pour à peu près tout, ça fait : « Ah ouais? », et puis c'est suivi par quelque chose dans le genre : « Et alors pourquoi pas ça? », et alors une série d'idées faciles et ostensiblement commerciales jaillissent à tort et à travers; et c'est cet après-midi-là, dans les studios Paramount, que *Husbands* est né. J'en ai d'abord parlé à Gilardi, et puis à un producteur de la Paramount qui a offert 25 000 dollars, comme ça, cash, immédiatement. C'était tout ce dont j'avais besoin sur le moment, mais la machine perverse était en marche et, d'une manière ou d'une autre, il fallait que *Faces* suive son chemin sans que pour autant j'aie à vendre des idées idiotes à des gens vénaux.

Peu de temps après, Cassavetes approcha deux de ses amis, Lee Marvin et Anthony Quinn, et leur proposa de partir à trois et selon les mots de Marvin, « voyager à travers le pays, s'arrêter dans tous les bars ploucs, et alors [Cassavetes écrivait] une histoire là-dessus, et puis on irait la tourner ». Quinn et Marvin déclinèrent l'offre (principalement parce que les deux ne s'entendaient pas, ce qu'ils découvrirent pendant le rendez-vous dans la maison de Cassavetes, quand il tenta de leur vendre l'idée). Le sujet refit surface quelques mois plus tard, au milieu de l'année 1967, après une rencontre fortuite avec Peter Falk à un match des Lakers. (Cassavetes misait de grosses sommes sur plein de sports différents et était un habitué du banc d'honneur aux matchs des Lakers.)

Gazzara et Falk étaient deux personnes avec qui j'avais toujours eu envie de travailler. Les acteurs ont un respect mutuel l'un pour l'autre, et la combinaison de trois personnes invivables, à la limite de la folie, me séduisait. J'ai rencontré par hasard Falk à un match de basket. On s'est salués rapidement, et il m'a demandé si j'avais envie de faire un film avec lui. On s'est revus à la Paramount, à la cafétéria, et on a déjeuné. Il m'a raconté *Mikey and Nicky*³. Ça avait l'air bien, mais je n'y tenais plus, il fallait que je crache le morceau. Ce n'était pas facile de communiquer avec Falk; quand je lui ai exposé les grandes lignes de *Husbands*, je pense qu'il était déjà en train de changer d'avis sur *Mikey and Nicky*.

C'est là la version de Cassavetes. Falk a raconté la rencontre à la cafétéria comme plus farfelue et déconcertante. Il disait que, quand il commença à parler de *Mikey and Nicky*, Cassavetes accepta de le faire si vite qu'il se demanda s'il prenait la chose au sérieux. Quand Falk lui dit qu'il voulait lui raconter l'intrigue et lui donner une copie du scénario, Cassavetes se mit à gesticuler en tous sens et à parler de plus en plus fort, jusqu'à ce qu'il se lève et se mette à hurler au milieu du restaurant, tous les gens présents dans la cafétéria le regardant comme s'il était fou. Pour paraphraser Falk :

1. Agent d'artiste et directeur de casting (1930-2019).

2. Creative Management, prestigieuse agence de comédiens et agence littéraire internationale.

3. Finalement tourné par Elaine May en 1976, avec Falk et Cassavetes.

Qu'est-ce que tu crois? Je ne sais pas qu'Elaine May sait écrire? Je ne sais pas que tu sais jouer? Tu crois que tu as besoin de me faire le pitch? Tu me prends pour un de *ces businessmen*! Tu penses que je suis comme toi et que tout doit être planifié avant que je commence quelque chose? Que j'ai besoin de mettre tous les détails à plat? Que j'ai peur de prendre des risques? Que j'ai besoin de sécurité? Elaine le fait, tu es dedans, c'est tout ce que j'ai besoin de savoir.

C'était le genre de démonstration qui insupportait la moitié des gens dans l'entourage de Cassavetes et qui émerveillait et inspirait l'autre moitié. Ce fut aussi le premier aperçu pour Falk de l'homme dément qui serait derrière *Husbands*.

Au moment où Cassavetes quittait en voiture les studios Universal, il aperçut Gazzara sur le parking, et voilà comment ce dernier s'est retrouvé embarqué dans l'histoire :

Deux jours plus tard, j'étais sur le parking d'Universal et je fais bonjour de loin à Gazzara, qui avait le même agent, Marty Baum, et je lui ai crié : « Tu veux faire un film avec Falk et moi? Appelle Marty. » J'ai entendu sa voix depuis l'autre côté du parking. Sa voix est tellement forte que, bien que je n'aie pas compris ce qu'il me disait, j'ai su que c'était positif, ce qui, en termes hollywoodiens, veut dire « peut-être ».

Selon Gazzara, la totalité de ses échanges avec Cassavetes se résuma à deux rencontres fortuites, et Gazzara ne prit aucune des deux au sérieux. La première était celle que Cassavetes décrit plus haut : des cris indistincts sur un parking en mars ou avril 1968. La seconde eut lieu quatre jours plus tard. Cassavetes invita Gazzara à déjeuner au Hamburger Hamlet et lui raconta l'histoire de *Husbands*. Mais quand Cassavetes conclut en disant qu'en fait, il n'avait aucun soutien pour le film, pas d'argent, ni de producteur, ni d'intérêt d'un studio, et qu'il n'avait pas même encore écrit le scénario, Gazzara décrivit la rencontre comme typique des beaux discours hollywoodiens, du genre : « On devrait vraiment travailler ensemble, un de ces jours », ce qu'il entendait au moins une fois par semaine dans les soirées.

Le seul autre contact que les deux hommes eurent avec Cassavetes au cours des mois qui suivirent fut des invitations pour des préprojections de *Faces*, au printemps 1968. Cassavetes les manipulait, bien que ni l'un ni l'autre n'en aient été conscients à l'époque. Il savait qu'une fois qu'ils auraient vu *Faces*, ils ne pourraient plus résister à l'envie de travailler avec lui. Et il avait raison.

Pendant ce temps, Cassavetes échafaudait un plan pour obtenir des financements pour le film. Remontons un mois après la dernière conversation avec Gazzara. Nous sommes alors à la mi-avril 1968. Cassavetes vient juste d'arriver à Rome pour jouer dans *Bandits in Rome* – dont le tournage allait durer cinq semaines, jusqu'à la fin du mois de mai. Gena Rowlands est déjà sur place quand il arrive. Il est prévu qu'elle joue avec son mari dans *Les Intouchables*, dont le travail ne doit commencer que début juillet, mais elle a décidé de prendre des vacances au printemps avant le tournage en été. Comme condition à son embauche, elle a demandé et obtenu une villa en dehors de Rome pour y vivre de mars à août. Cassavetes est trop occupé pour y passer beaucoup de temps, puisque chaque week-end, quand il ne tourne pas, il fait des allers-retours entre Rome et les États-Unis pour achever le montage de *Faces* et pour commencer le cycle de projections dans le but de persuader un distributeur de s'occuper de la sortie du film.

Mais une nuit, les astres sont alignés. Rowlands et Cassavetes sont ensemble à Rome pour un dîner avec le producteur des *Intouchables*, le comte Ascanio Bino Cicogna, un jeune millionnaire italien qui ne connaît pas grand-chose au cinéma, mais qui trouve romantique de nager dans ce milieu. Cassavetes s'assoit à côté de lui et, l'air de rien, amène tranquillement la conversation là où ça l'arrange. Voilà le genre d'exercice dont il était un maître reconnu. C'était un charmeur né, et un acteur qui savait improviser, exceptionnel dans l'exercice de raconter une histoire. Il savait en dire juste assez pour éveiller votre imagination, mais vous laissait avec la soif d'en savoir plus. Quand il penchait la tête, qu'il vous regardait les paupières mi-closes et baissait le ton jusqu'à ce chuchotement intime, mettre en film l'annuaire téléphonique devenait un projet excitant. Cicogna était dans ses mains comme de la glaise à modeler.

Je faisais un film à Rome, *Bandits in Rome*, pour De Laurentiis – récoltant de l'argent pour *Faces*. Bino Cicogna, un nouveau magnat dans le milieu du cinéma (il dirigeait sa propre maison de production, Euro International, et produirait aussi *Les Intouchables*), voulait que je fasse un film avec lui. On dîna ensemble. Les conversations sont toujours les mêmes :

« Quels sont vos projets ?

– Il y a deux films que je veux faire, un sur la migration des ouvriers mexicains, mais je vous annonce d'ores et déjà que le prix, c'est 5 millions.

– Il y a qui dedans ?

– Je ne peux pas le faire sans Tony⁴ Quinn.

– Il l'a lu ?

– Non, mais il le fera.

– C'est quoi l'autre film ?

– Ça s'appelle *Husbands*.

– Il y a qui dans celui-là ?

– Gazzara, moi et Falk. (Je sais que j'aurais dû dire "Gazzara, Falk et moi", mais je ne supporte pas de faire attention à parler comme ça.)»

J'observais le regard d'acier du comte Ascanio Bino Cicogna. Il y eut une longue pause. Et puis des interruptions enquiquinantes juste au moment où j'allais conclure. Il y avait une grande fête à la table, avec ma femme, Gena Rowlands, et une autre personne très intéressante, le professeur Fred Hoyle, et mes amis très proches, les Shaw. Le lieu était sombre, les tables étaient très basses et j'étais assis assez haut, mais je m'en fichais. En fait, San Andrews⁵ est un très bon endroit pour faire des affaires.

« Gazzara et Falk, hein ? Et vous êtes dedans vous aussi ? Qui réalise ?

– Eh bien c'est mon histoire et je pensais la réaliser et jouer dedans. Si c'est OK pour vous.

– Faisons un contrat pour deux films.

– L'histoire mexicaine est très violente, c'est une bonne histoire et elle est très violente.»

Cicogna aime l'histoire mexicaine. J'essaie de dire à Cicogna que je ne pense pas que l'histoire mexicaine lui permette de rentrer dans ses fonds.

« Vous pouvez avoir Tony Quinn ? Qui pour jouer la fille ?

– Je l'ai écrite pour Gena.»

4. Anthony Quinn.

5. Ville universitaire d'Écosse réputée pour ses parcours de golf.



Cicogna jette un rapide coup d'œil de l'autre côté de la table et jauge ma femme. Un examen rapide, typique d'un businessman, et la lumière était bonne.

« Gena serait très bien. Quand est-ce que je peux la lire ?

– Le scénario est à Los Angeles. »

Et nous voilà avec un contrat pour deux films, *A Piece of Paradise* et *Husbands*, avec une option sur Quinn dans le premier et sur Gazzara et Falk dans le second.

J'ai passé les jours suivants à essayer de mettre le grappin sur Tony pour lui faire lire le scénario. Il était à Rome pour tourner *Le Secret de Santa Vittoria* (*The Secret of Santa Vittoria*, 1969), et Sam Shaw, qui m'avait présenté Tony, devait produire le film ; Sam était mon meilleur ami et je crois le meilleur ami de Tony aussi. Récupérer l'argent de Cicogna était facile, s'introduire dans une des soirées chez Tony Quinn était autre chose. Sa maison se trouve à soixante-dix kilomètres de Rome environ, et je déteste la voiture. Mais dès que le scénario arriva de Los Angeles, je me mis en route. Tony est toujours un ami et c'est la seule personne capable de jouer ce personnage. Mais c'est comme être amoureux d'une femme qui n'est pas amoureuse de vous : vous ne pouvez rien y faire. Quand le film mexicain tomba à l'eau, Cicogna n'a pas cillé :

« Faisons *Husbands*.

– Vous voulez faire *Husbands*? »

Et ça, c'était incroyable, vu qu'il avait fait une belle proposition à Quinn et qu'un réalisateur n'a jamais l'air fin quand il fait une promesse et qu'il ne peut pas la tenir. Dieu merci, j'ai mon ego, et je pouvais toujours compter sur Gazzara et Falk.

Bien qu'il soit impossible de savoir si cela faisait partie des calculs de Cassavetes, ça n'était probablement pas une mauvaise idée de faire le pitch de *Husbands* à un étranger, l'histoire n'étant pas si nouvelle que ça. Un producteur américain se serait rappelé *La Nuit des maris* (*The Bachelor Party*, 1957) de Delbert Mann, ou *Bye Bye Braverman* (1969) de Sidney Lumet, tourné six mois avant que Cassavetes ne fasse son pitch à Rome.

A Piece of Paradise était un vieux scénario que Cassavetes avait écrit en 1960, avant *Too Late Blues*. Cassavetes l'avait colporté pendant près de dix ans. Il n'avait plus de passion particulière pour lui, c'était surtout quelque chose à vendre à Cicogna si c'était possible. Et pour ce qui était des 5 millions de dollars de coût de production, Cassavetes avait simplement inventé le montant sur le moment. Quelques années plus tard, en juin 1974, il essaya de nouveau, sans succès, de vendre le même scénario à Sam Peckinpah.

Cicogna demanda à voir le scénario de *Husbands* dès que possible. Ce qu'il ne savait pas, c'est qu'il n'existait pas. Cassavetes en avait bien parlé, mais n'avait encore rien écrit. Mais, ainsi qu'il l'avait dit un jour : « plonger et simplement faire quelque chose, c'est la meilleure façon de le concrétiser. » Il rentra dans sa maison de Rome et dicta le scénario au cours des deux week-ends suivants. Alors que ça n'était pas son habitude, le scénario était fourni en indications de mise en scène et de découpage, pour rendre le projet plus tangible aux yeux de Cicogna. Cassavetes l'envoya au financier dès qu'il eut fini, lui disant qu'il l'avait fait venir par avion de Los Angeles. Surtout grâce à la présence des deux stars, dont Cassavetes assurait qu'ils étaient partants, Cicogna dressa un protocole d'accord prévoyant le financement du projet. (Il est à noter que, bien que tous les exemplaires conservés du scénario portent le titre *The Husbands*, Cassavetes préférait le

titre *Harry, Archie and Gus*, car le film se focalisait sur l'amitié, mais le changement de titre fut refusé par la Columbia.)

Il ne restait plus que deux problèmes à régler. Falk et Gazzara ne savaient pas qu'ils étaient dans le film que Cassavetes montait avec eux comme têtes d'affiche. Il fallait maintenant que Cassavetes présente ses deux co-stars. Le temps filait : on était désormais en juin 1968, et Cassavetes avait notamment vendu à Cicogna que le tournage commencerait à New York en décembre. (Il comptait, à tort, sur une vente puis une distribution rapide de *Faces* et ne voyait aucune raison de se tourner les pouces.) Cassavetes avait demandé au bureau de Cicogna d'envoyer à Falk un mémo de Cicogna. Falk était à Belgrade pour tourner *Un château en enfer* (*Castle Keep*, Sydney Pollack, 1969). Falk fut déconcerté quand il le reçut : il avait tout oublié de ce film. Mais, comme l'avait réalisé Cassavetes au moment où il faisait le pitch à Cicogna, Falk était attendu à Rome en juillet pour jouer dans *Les Intouchables* avec Cassavetes, et Cassavetes était sûr de le convaincre d'accepter le projet.

Ça prend à peu près un an à Peter pour se décider, à propos de tout, dès qu'il s'agit du métier d'acteur : quand il comprend clairement quelque chose, il vous demande de répéter. Je sais qu'un jour, on sera tous associés, Falk, Gazzara et moi, et on a déjà décidé et choisi Falk comme celui qui prendrait les décisions. Quoi qu'il en soit, Peter a dit oui.

La dernière étape était d'embarquer Gazzara avec eux. La stratégie de Cassavetes, l'inviter à une projection de *Faces*, fut payante. Gazzara fut bouleversé par le film. Il était prêt à prendre la proposition de Cassavetes au sérieux. À ce moment-là, Gazzara était à Prague, sur le tournage du *Pont de Remagen* (*The Bridge at Remagen*, John Guillermin, 1969). C'était l'été qui suivait le Printemps de Prague, avec des tanks et des troupes soviétiques tout autour de lui. Il raconte que Cassavetes l'avait appelé à son hôtel et avait commencé comme ça : « Ben, te fais pas tuer. J'ai l'argent pour notre film. » Bien que Gazzara n'ait pas compris ce qu'était ce « notre film » jusqu'à ce que Cassavetes le lui rappelle, ça l'intéressait assez pour s'envoler vers Rome les week-ends pour discuter du scénario avec Cassavetes et Falk. Quand les troupes russes envahirent la quasi-totalité de la Tchécoslovaquie, en août 1968, le tournage de Gazzara fut fortuitement déplacé à Rome, et les trois hommes se retrouvèrent enfin ensemble pendant quelques semaines.

Ainsi commença une série de rendez-vous – dès qu'ils le pouvaient – entre les trois hommes, qui allait durer jusqu'à la fin 1968. Pendant les six mois qui suivirent, alors que Cassavetes remplissait ses obligations sur *Les Intouchables*, organisait diverses projections de *Faces* dans des festivals – volant depuis l'Angleterre jusqu'aux États-Unis pour donner des interviews et se rendre à des séances pour promouvoir la sortie du film – et respectait le planning des réunions de production de *Husbands*, il passait chaque minute de son temps libre à réécrire le scénario, donnant au moins cinq versions différentes à Falk et à Gazzara, répondant à leurs commentaires et à leurs critiques et se mettant à écrire la version suivante. Ce n'est donc pas étonnant que Cassavetes eût le poil hérissé devant la calomnie, après la sortie du film, qui disait que lui et ses co-stars avaient bâclé la préparation du film.

Avant que *Husbands* n'existe sous forme de scénario, j'ai bien dû rédiger près de 400 pages de notes. J'y ai pensé pendant plusieurs années. Et puis il y a eu un scénario. Mon premier jet était abominable : tous les pièges de la première version, une farce bien fichue et prévisible sur trois hommes qui s'enfuient de chez

leurs femmes et qui se laissent mener par leurs envies. Il y a certaines phrases d'accroche qui attirent les gens et qui ont été rendues célèbres par *Time Magazine*, comme «Swinging London», et il y a toujours quelqu'un qui traîne derrière vous pour dire : «Ça a l'air marrant», mais quand vous vous regardez dans les yeux avec deux artistes qui veulent le meilleur pour eux, et qui veulent faire partie de quelque chose qui a du sens, alors ce n'est pas assez bon. Les personnages étaient vides. Pendant la deuxième moitié de l'année 1968, Ben, Peter et moi avons travaillé sur des douzaines de corrections du scénario partout où nous allions. Depuis Rome [où la plupart des intérieurs des *Intouchables* étaient tournés], nous étions allés à Las Vegas, New York, San Francisco [où étaient filmés les extérieurs des *Intouchables*], Los Angeles, et de nouveau New York [où vivait Gazzara, et où Cassavetes supervisait la sortie de *Faces*]. On s'était suivis les uns les autres, profitant de chaque moment libre qu'on pouvait trouver pour estimer la valeur de trois hommes, trois types de New York, des mecs qui bossaient, qui étaient passés de l'autre côté de la jeunesse, qui étaient mariés et heureux et qui vivaient à Port Washington, Long Island, le paradis du banlieusard. Au bout d'un an, on en était là. De longues conversations jusqu'à cinq heures du matin. L'histoire allait et venait.

La méthode de Cassavetes était de découvrir de quoi parlait un film à travers le processus d'écriture, de répétitions et de tournage, et de suivre ces découvertes partout où elles pouvaient mener.

Les personnages dans *Husbands* sont assez différents de ceux de *Faces*. Je veux dire que *Faces* parlait de gens qui essaient de s'en sortir. Ces types n'ont pas simplement envie de s'en sortir dans la vie. Ils veulent vivre. À ce stade, je ne sais pas vraiment de quoi parle *Husbands*. On peut dire qu'il s'agit de trois hommes mariés qui veulent quelque chose pour eux-mêmes. Ils ne savent pas ce qu'ils veulent, mais ils prennent peur quand leur meilleur ami meurt. Ou on peut dire qu'il s'agit de trois hommes qui cherchent l'amour et qui ne savent pas comment l'atteindre. Ou bien on peut dire que ça parle d'êtres sensibles. Chaque scène dans le film reflètera notre opinion sur le sentiment. J'essaie de parler aux acteurs et j'essaie de découvrir ce que je pense vraiment du sentiment. Ça peut devenir âpre ou amer, mais je peux tout accepter du moment que nous sommes honnêtes. Nous avons travaillé sans histoire, dans le fond, sans histoire à part ce que j'ai évoqué, et nous avons travaillé pendant un an pour résoudre ça et pour en sortir quelque chose, pour parvenir à quelque chose.

Quand vous faites un film dont l'intérêt est de traiter d'un sujet extrêmement difficile, travaillez en profondeur et voyez si vous pouvez trouver quelque chose en vous-même; et si d'autres personnes peuvent trouver d'autres choses en elles-mêmes, qu'elles seront capables de développer dans leur vie personnelle, c'est génial. Après avoir été acteur un certain nombre d'années, vous n'en avez vraiment plus rien à faire de l'argent, de la célébrité ou de la gloire; tout ça c'est bien, mais vous avez besoin de quelque chose de plus.

Avant que
Husbands n'existe
sous forme
de scénario,
j'ai bien dû rédiger
près de 400 pages
de notes.

Le flou que Cassavetes entretenait sur le sujet de son film n'avait rien à voir avec de la modestie ou de la timidité. Il pensait que s'enfermer dans une histoire prédéfinie ou une idée préconçue de l'identité de ses personnages était trop limité. Jouer un « personnage » dans une « histoire narrative » ne pouvait que réduire les glissements, la complexité changeante de la vie, à des images stéréotypées.

Chaque moment fut trouvé en avançant. On ne les sortait pas de la manche, ça ne venait pas sans raison. Mais c'était sans ces notions préconçues qui empêchent les gens de se comporter comme de vraies gens, et qui poussent à raconter une « histoire » qui est prévisible, et fausse. Je déteste connaître mon thème et mon histoire avant de vraiment commencer. J'aime découvrir ça en travaillant. Dans *Husbands*, la relation en dehors du plateau entre Gazzara, Falk et moi-même a déterminé beaucoup des scènes qu'on créait au fur et à mesure. C'était un processus de découverte de l'histoire et du thème. Quand vous savez à l'avance ce que va être l'histoire, ça devient très vite ennuyeux. À un moment, on a décidé qu'on n'irait même pas tourner à Londres. Peter a éclaté de rire et moi aussi. C'est sacrément excitant de dire la vérité, et pas de préserver une idée stupide qui ne fonctionne pas. À partir de là, ça n'avait pas d'importance que ce soit à Londres, Paris, Hambourg... ou Duluth !

Je crois que si un acteur crée un personnage à partir de ses émotions et de ses expériences, il peut faire ce qu'il veut avec ce personnage. Si ce qu'il fait vient de là, alors ça a du sens. Si Peter, Ben et moi avons trois personnages, pour quelle raison une quatrième personne, un metteur en scène, viendrait nous imposer sa volonté ? Si les sentiments sont vrais et que la relation est pure, l'histoire sortira de ça. Si vous n'avez pas de scénario, vous n'avez pas pour seule obligation de dire votre texte. Si vous n'avez pas de scénario, alors vous vous emparez de l'essence de ce que vous ressentez vraiment et vous le dites. Vous vous comportez davantage comme vous êtes que vous ne le feriez avec un texte écrit par un autre. La plupart des metteurs en scène font grand mystère de leur travail. Ils vous parlent de votre personnage et de vos responsabilités dans la grande œuvre. C'est des conneries. Avec des gens comme Ben et Peter, vous ne donnez pas de directions. Vous donnez de la liberté et des idées.

Ni Cassavetes ni ses acteurs ne pouvaient dire à l'avance ce qui finirait par en sortir, parce que les acteurs participaient à un voyage d'exploration. Jouer ne signifiait pas *faire semblant* d'être quelqu'un, mais découvrir qui vous étiez *vraiment*. Les sentiments présents dans le film ne sont pas des poses, mais l'exposition de vrais états émotionnels. Il fallait vraiment écouter, penser, et réagir.

Un acteur ne peut pas d'un coup nier ou rejeter une part de lui-même sous prétexte qu'il joue tel personnage, même si c'est ce qu'il a envie de faire. On ne peut pas demander à quelqu'un de s'oublier soi-même et devenir une autre personne. Si on vous demandait par exemple de jouer Napoléon dans un film, vous ne pourriez pas vraiment avoir ses émotions et ses pensées, mais seulement les vôtres. Vous ne pourriez jamais être Napoléon, mais seulement *vous-même* en train de le jouer. Je n'ai *jamais* voulu jouer un *rôle*. Sincèrement, je n'ai jamais voulu ! Ça voudrait dire pour moi se mettre en avant et montrer quelque chose à quelqu'un, et ça me terrifie, vraiment. Ce que vous voulez, c'est être invisible



en tant que personnage, et là, on n'a aucune pression, on se moque de ce que va penser le monde extérieur.

Vous vous appropriez un rôle non pas en jouant, mais en y croyant, en y ajoutant quelque chose de vous-même, de personnel.

Ça me fatigue de voir deux personnes censées être amoureuses, qui s'embrassent, qui baisent et tout ce que vous voulez. Ça m'ennuie parce qu'elles sont juste *censées* faire ces trucs-là. Je ne crois pas vraiment qu'elles les fassent, et du coup je m'en fous. Ça m'a toujours frappé quand j'étais gamin et que j'allais voir des films à Times Square et que, quand c'était les scènes d'amour, tout le monde se mettait à les huer. Mais une fois, de temps en temps, vous voyiez un film comme *Les Chaussons rouges* (*The Red Shoes*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948), et le public pouvait être dur, mais ils étaient scotchés par l'histoire d'amour, parce que ces gens ne faisaient pas semblant d'être amoureux l'un de l'autre : ils *s'aimaient* vraiment.

De même, *Husbands* fut profondément ancré dans les expériences intimes de Cassavetes, ses actes et ses émotions. Bien que le film soit plus proche d'une autobiographie spirituelle que d'une description littérale des événements de sa vie, il y a des dizaines d'allusions et de croisements avec des aspects de sa vie. C'était comme s'il tâchait de comprendre le monde dans lequel il avait vécu à l'adolescence. Les scènes à Port Washington sont une vision fantasmée de la vie que Cassavetes aurait menée s'il ne s'était pas rebellé, s'il n'avait pas quitté la maison familiale pour devenir acteur. (Et elles décrivent la vie que menait son père, prenant matin et soir le train de banlieue reliant Long Island à New York.)