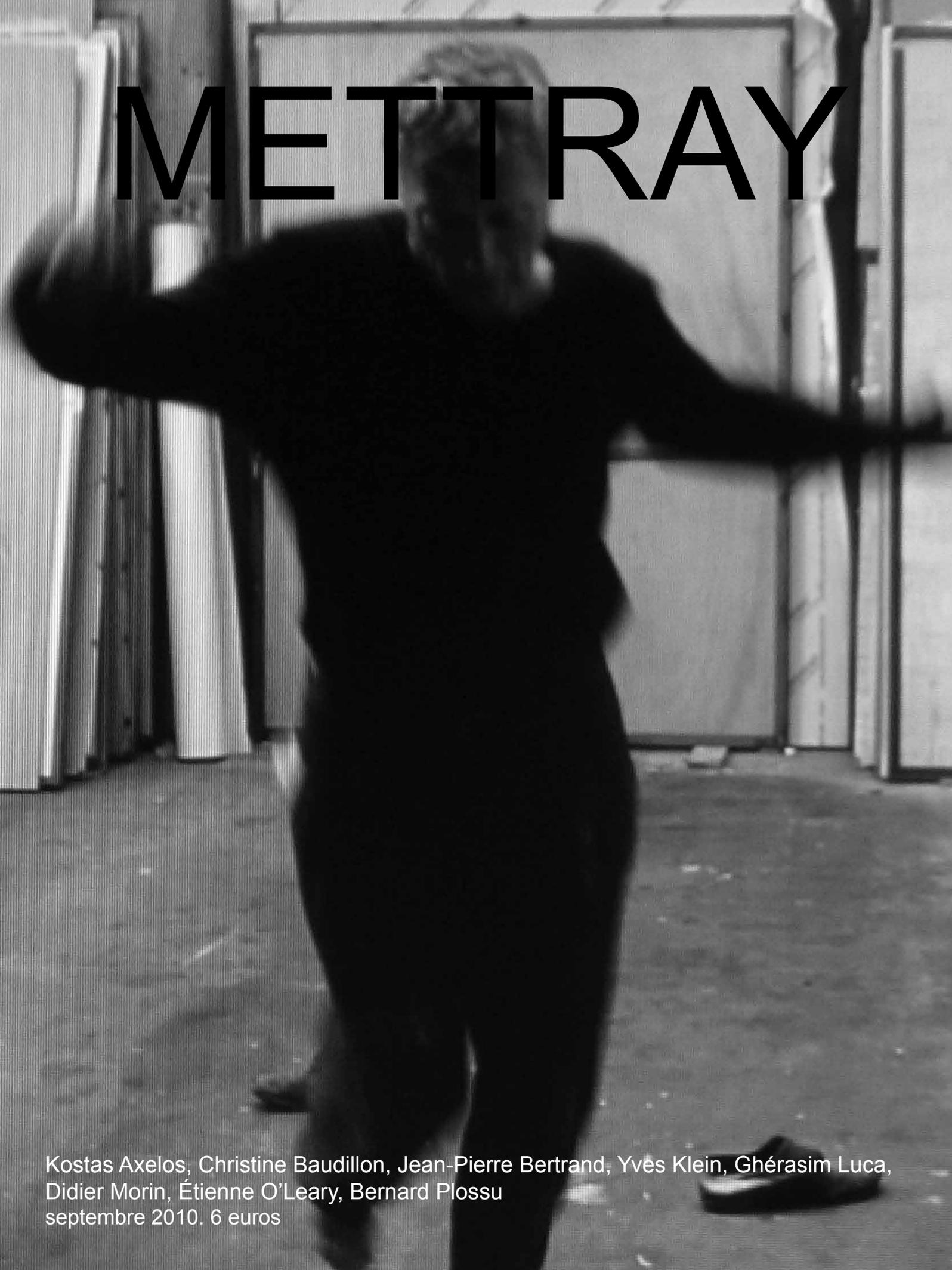


METTRAY



Kostas Axelos, Christine Baudillon, Jean-Pierre Bertrand, Yves Klein, Ghérasim Luca,
Didier Morin, Étienne O'Leary, Bernard Plossu
septembre 2010. 6 euros

Kostas Axelos

Christine Baudillon

Jean-Pierre Bertrand

Yves Klein

Ghérasim Luca

Didier Morin

Étienne O'Leary

Bernard Plossu

Ce numéro a été coproduit par Künstlerhaus Schloss Balmoral Bad Ems, que dirige Danièle Perrier.

Kostas Axelos. Philosophe. 1924 -2010. Son dernier livre paru en France fût en 2009. *Ce qui advient*, aux éditions Les Belles Lettres, coll encre marine, et en Grèce en juin 2010, chez Nefeli, *Le destin de la Grèce moderne* paru en 1954 dans la revue Esprit.

Traduction Katherina Daskalaki.

Christine Baudillon est cinéaste et vit à Montpellier. Actuellement elle termine le montage du film *Daunik Lazro Horizon Vertical* et tourne depuis quelques mois un film sur le guitariste Raymond Boni. Précédemment elle a réalisé deux autres portraits filmés de musiciens, l'un sur le pianiste de jazz Siegfried Kessler à qui elle a aussi consacré un site internet : www.siegfriedkessler.com puis un film concernant la contrebassiste et compositrice Joëlle Léandre. Ces films sont produits et édités en coffrets par HORS ŒIL EDITIONS et son en vente sur le site : www.hors-œil.com

HORS ŒIL EDITIONS

11 rue des Aiguerelles 34000 Montpellier

Tél. 04 67 64 52 64 - Email : contact@hors-œil.com

Jean-Pierre Bertrand. Artiste. Vit à Paris. Expose jusqu'à fin septembre au CIPM, à la Vielle Charité à Marseille.

Jean Daive vient de lui est consacré un livre paru à l'occasion de l'exposition. *Intégrale et Latéralité*.

Yves Klein. Artiste. 1928 - 1962.

«Yves Klein: With the Void, Full Powers»,

Walker Art Center, Minneapolis, USA,

October 23, 2010 February 13, 2011

Guerassim Luca. Poète, 1913 - 1994. Il participe à la création et à l'activité du groupe roumain surréaliste avec Tzara, Fondane, Braucusi et Brauner. Plus tard Deleuze et Guattari lui rendront hommage. Il a vécu sans papier en France durant 40 ans. Son œuvre est publié notamment chez Corti.

Didier Morin. Photographe – Cinéaste – Voyageur.

Vit à Marseille. Vient de réaliser. *Dans l'atelier de*

Jean-Pierre Bertrand. 45 min

Etienne O'Leary. Cinéaste. Vit à Montréal. Il a réalisé

Day Tripper, Homeo et Chromo sud. Une projection de ses films aura lieu au centre Georges Pompidou à Paris, le 22 septembre à 19 heures.

Bernard Plossu. Photographe. Habite dans les Bouches du Rhône. Dernières parutions : *Europa* publié par la Fundacion Santander 2016 et La Fabrica, Madrid.

des millions d'années, texte David Le Breton , Musée Gassendi , Digne. Ed Yellow Now.

L'inverse est exactement vrai, texte Nathalie Quintane , Musée Gassendi , Digne. Ed : Yellow Now

A paraître. *101 éloges du paysage français* par Gilles Mora au Musée des Beaux Arts de Carcassonne , 15 octobre au 15 janvier 2011.

Valencia en color, au MUVIM, Valencia , novembre 2010 .

Le dossier sur Etienne O'Leary n'aurait pu se faire sans l'aide de : Denis O' Leary, Jean- Pierre Bouixou, Bernard Plossu, Philippe-Alain Michaud, Isabelle Ribadeau-Dumas, et le Centre Georges Pompidou, pour le prêt des photographies des films d'Etienne O'Leary. Je les remercie ici vivement.

Je tiens à remercier Katerina Daskalaki pour l'aide qu'elle m'a apportée à la réalisation des pages sur Kostas Axelos.

La lettre de Guerassim Luca à Yves Klein, m'a été confié par les Archives Yves Klein Paris. Je remercie Rotraut et Daniel Klein Moquay, ainsi que Philippe Siauve.

Consultez le site mettray.com, géré par Alexandre Ronsaut. Pour toutes informations sur les anciens numéros, nous contacter à l'adresse suivante : dysie@aol.com ou ashmex@gmail.com

Pour vous abonnez, envoyez un chèque de 12 euros pour deux numéros, plus 3 euros pour l'envoi, à l'ordre de Mettray, à l'adresse suivante :

Mettray - 40 rue du Panier 13002 Marseille

Photo couverture : vidéogramme d'un rush de, *Dans l'atelier de Jean-Pierre Bertrand*

Mise en forme : Cécile Braneyre

Kostas Axelos

Kostas Axelos est mort le 4 février dernier, et son enterrement a eu lieu au cimetière Montparnasse une semaine plus tard dans une tempête de neige. Je l'avais rencontré en 1988 à Coimbra, lors d'un colloque de philosophie, ou j'étais venu accompagner Agnès Clerc. Très vite nous avons sympathisé, et sommes devenus amis par la suite. Au début j'étais intimidé de discuter avec celui qui avait eu si souvent comme interlocuteur et amis Heidegger, Marcuse, Barthes, Morin, Duvignaud, Bataille, Blanchot, Jaspers ou Deleuze.

Je dois dire que lorsque nous nous voyions, autour d'un verre au Select, ou bien chez lui quand il m'invitait à déjeuner, après avoir plaisanté sur l'actualité, il me questionnait davantage sur mon travail que je ne lui posait des questions sur le sien. (Je connaissais cependant bien sa pensée, et son parcours.) Il aimait venir sur mon terrain d'inspiration. Lorsque j'évoquais avec lui les attaques répétées dont Genet faisait l'objet dans le journal *Le Monde*, d'un revers de la main il me signifiait son désintérêt absolu pour le contenu de ces articles, tout en me disant : « ça noircit du papier, c'est tout. Genet, on le lira encore dans 50 ans, eux, on les aura oubliés dans 6 mois. » Ou encore à propos d' Yves Klein qu'il avait bien connu, et au sujet duquel nous avons eu un entretien l'été 2006, dans lequel il m'expliquait la manière dont ils s'étaient rencontrés. « J'ai rencontré Yves lors d'un dîner chez une de ses amie qui m'avait invité aussi... Il avait fait le vide, j'étais jeune condamné à mort. On avait du succès : Rire » Et la question lancinante sur Klein et le fascisme. « Ceux qui disent cela d'Yves Klein ne savent pas de quoi ils parlent ; Yves Klein était excentrique... Il savait que j'étais communiste, et que j'avais justement été condamné à mort par les fascistes. Jamais il ne parlait politique. Il donnait l'impression de rien n'y comprendre. Il était tout sauf fasciste. Je l'ai connu à l'époque de son exposition sur le Vide, à laquelle je suis allé le soir du vernissage. Je me souviens de la file d'attente pour arriver jusqu'à la galerie. Je pense qu'il voulait que j'écrive quelque chose sur lui. Et puis nous nous sommes perdus de vue car je me suis engagé dans *Arguments*. Et puis il est mort... J'ai aussi très bien connu Tinguely.»

Il était aussi intervenu auprès de son ami Iannis Xenakis, afin que je puisse travailler dans son studio pour la " traduction " sonore de Carnac que je voulais entreprendre.

Il soutenait mon aventure avec *Mettray*, et fut mon premier abonné. Aussi à plusieurs reprises, il me donna de belles pages de ses livres à venir. En janvier dernier, il me téléphona pour me souhaiter la bonne année. «





Mai 2006. Kostas Axelos avec les kagneux du lycée Louis Legrand.

EN QUÊTE DE L'IMPENSÉ

(extrait d'un livre en cours de rédaction)

Être et se mettre en quête de l'impensé ne signifie pas poursuivre une enquête ou prendre part à un processus d'instruction. Cette quête est plus radicale, plus centrale et plus chaleureuse qu'une recherche, plus ample et plus profonde qu'une investigation et elle doit se comprendre et être comprise comme différente d'une entreprise de conquête. La quête en question est plus problématique que le questionnement. L'impensé n'est pas ce qui parmi d'autres choses à penser n'a pas été pensé. Au cent vibrant et intime de la pensée pensante et pensée, l'impensé doit être mis en lumière en tant que tel et son obscurité doit être questionnée. C'est ce qui se retire en se montrant qui fait question. Ce qui est visé : principalement ce qui est à penser, ce qui a été d'une certaine manière pensé, tout en restant l'impensé, sans être pourtant de l'ordre de l'impensable. Être et se mettre en quête de l'impensé signifie s'ouvrir à l'aléatoire, à ce qui échappe au calcul. Il ne s'agit pas de s'attendre à trouver à la fin un trophée pour en prendre possession, mais de se rendre capable d'une grande disponibilité, prête à admettre l'échec, à comprendre la relation profonde qui unit réussite et échec. Il n'est pas exclu non plus que s'ouvre au penseur la possibilité de faire un nouveau pas, de frayer un chemin. La quête qui s'impose à nous, car nous ne pouvons pas la vouloir, se situe et se meut bien en deçà et bien au-delà de la distinction, usuelle ou savante, entre le théorique et le pratique ou leur prétendue synthèse ou unité. Cette synthèse ne peut opérer que dans des domaines bien limités. Elle ne concerne pas ceux qui pensent le fond d'un monde sans fond et les êtres, les choses et les paroles qu'il

emporte dans son mouvement. Cela demande à être dit, et dans ce qui est dit parle aussi silencieusement ce qui est tu.

Tout le monde, ou presque, demande : « où va le monde ? ». Dans ce type d'interrogation il n'y va nullement du monde impensé, de l'impensé du monde qui se déploie lui-même à travers les pensées, les connaissances et les actes de toute sorte, qui connaissent un mouvement et des stations. Nous avons parlé de l'aléatoire. Il ne faut pas oublier non plus le conflit qui est au cœur de tout. Les termes du conflit – antagonistes et complémentaires – ont chacun sa spécificité mais possèdent également une unité. Le conflit n'est pas nécessairement dépassé, car ses termes et son unité gardent leur puissance. Ainsi le conflit n'est jamais entièrement résolu, il reste un différend. Néanmoins les différents peuvent faire partie du même.

Nous voulons, paraît-il, toujours plus de lumière. La technique se charge de la fournir. Cependant l'obscurité, qui n'est pas son contraire, habite aussi tout ce qui est et qui se fait et demande à être considéré comme une puissance qui n'est pas tout bonnement sombre. Elle requiert notre clairvoyance. C'est dans le jeu d'ombre et de lumière que l'impensé nous requiert. S'approche-t-il de nous ou est-ce nous qui nous approchons de lui ? Pour essayer de répondre, sinon pour poser même la question, il faut prendre en vue le « double » refus : ce qui se refuse à nous et ce que nous refusons. Certes ils ne s'identifient pas, sans connaître cependant une séparation étanche.

La quête qui se comprend ou se veut une enquête rate tout. Seule la quête empreinte d'amicalité peut garder la question ouverte et n'être pas obsédée par la volonté de mettre un terme. Cette quête ouvrante est foncièrement inquiète et demeure productivement inquiète. Inquiète ne veut pas dite agitée. La conquête frénétique et planétaire et bientôt stellaire à laquelle nous assistons en y contribuant, encore que visant le technico-mondial, laisse le *monde* impensé. Celui-ci en tant que tel ne

peut que lui échapper. L'impensé reste différent de bien des situations et d'activités. Il s'échappe à toute l'histoire de philosophie, et ce ne sont pas la logique analytique, la psychologie ou la sociologie qui l'affronteront, tandis que les sciences le laissent inexploré. Toute quête est destinée à être brisée, même si elle fraye effectivement un chemin, non pas par un destin, mais par ce qui s'obstine (non anthropologiquement) à la fuir et à cause de nous qui ne sommes jamais assez audacieux, encore que l'audace seule soit insuffisante.

Onze remarques critiques sur le marquis de sade

Ce texte est paru en 1992 dans *L'Avant Livre*, chez Amiot-Lenganey.

1. Sade a souvent été appelé le divin marquis. Il reste pourtant humain, trop humain. Son horizon ne dépasse pas celui de l'homme de l'humanisme (et de l'anthropocentrisme et de l'anthropomorphisme) qui se veut maître et possesseur du monde. Tout tourne constamment autour de l'homme, tout se déploie à partir de lui. Celui-ci se pose et se comprend comme sujet souverain, ego qui veut dominer les êtres et les choses, les autres, en les traitant d'emblée comme des objets qui doivent lui servir. Le cercle infernal sujet-objet ne permet aucune ouverture dans la direction de la compréhension du jeu qui, à travers l'homme, rencontre des fragments du monde ; il rend impossible tout rapport au jeu du monde « lui-même » auquel correspond le jeu de l'homme. Depuis le début des temps modernes, depuis la Renaissance et Descartes et jusqu'aux divers humanismes d'aujourd'hui et ce qui les prolonge, cet horizon est et demeure étouffant. Que l'action de l'homme soit comprise comme douce et paisible ou violente et cruelle, comme dramatique ou ludique, que l'action soit envisagée comme passion, ne change rien d'important. Le monde de Sade est celui de la mondanité qui obéit à des règles bien conventionnelles, fussent-elles fort inconvenantes. D'un bout à l'autre l'inconvenance est réglée. Pus qu'« animal raisonnable » ou « animal politique », selon les définitions zoo-anthropo-logiques traditionnelles, l'homme est surtout, chez Sade, un animal sexuel : « nous sommes nés pour foutre », déclare-t-il péremptoirement.

2. La référence suprême de Sade n'est plus Dieu, mais la nature. Sa révolte crispée contre Dieu le Père, la religion (chrétienne), son Église et sa prêtrise montre à quel point, avec son athéisme violent et militant, il reste dépendant de ce qu'il combat. Au « pour » il oppose le « contre » et le parvient pas, bien qu'il s'y essaie, à établir une nouvelle affirmation. Au centre de la place restée vide après le retrait et le meurtre de Dieu, il intronise l'homme. À l'action divine, supposée être bienfaitrice, et ressentie comme oppressante, il oppose l'action humaine démoniaque qui fait souffrir les autres – innocents ou pas. Au Dieu créateur censé sauver de la souffrance – lui-même expression de la souffrance –, il substitue l'homme déchaîné, maître ou esclave de la souffrance. Le sacré doit être profané. La bonne pédagogie, pour ne pas dire le nouveau catéchisme,

commence par enseigner, introduction à l'art de la volupté, qu'il faut « profaner les reliques, les images des saints, l'hostie, le crucifix ». Les lois divines sont remplacées par celles de la jouissance. « Sacré foutu dieu ! » s'exclame un de ses personnages et il est question des « divins autels » de l'amour. Ce n'est pas par hasard, comme on dit, qu'une héroïne de *La philosophie dans le boudoir* s'appelle Madame de Saint-Ange. Pour cette « philosophie » les putains méritent d'être élevées à une haute dignité ; non pas en tant qu'êtres humains complexes et problématiques qui donnent et reçoivent, mais en tant que putains : « Voilà les femmes vraiment aimables, les seules véritablement philosophes ! » Sans cesser d'être considérées comme « victimes publiques de la débauche des hommes », « respectables créatures que l'opinion flétrit », elles ont une valeur paradigmatique, car « la volupté [les] couronne ». Les femmes en général, les filles d'Ève la pécheresse, la femme n'est qu'objet du désir : « La destinée de la femme est d'être comme la chienne, comme la louve, d'appartenir à tous ceux qui veulent d'elle ». Ou encore : la femme « ne doit jamais avoir d'autre but, d'autre occupation, d'autre désir que de se faire foutre du matin au soir. C'est pour cette fin unique que l'a créée la nature ». La leçon est claire : les femmes sont faites pour être « toujours putains, jamais amantes, fuyant l'amour, adorant le plaisir ». Voilà l'éclairage qui tombe sur les femmes. Sade se veut porteur du « flambeau de la philosophie » qui éclaire et dissipe les chimères. Il demande à ses adeptes : « affichez [...] l'irrégion ».

3. Bien qu'elle soit déterminante pour l'homme, la nature énergétique et matérialiste à laquelle Sade se réfère est une entité composée de maîtres et d'esclave ; elle est à la fois maîtresse et domestiquée. Pratiquement elle n'est expérimentée que comme source de plaisirs et bonheurs – rien qu'humains. La nature elle-même est moralisée : il parle des « injustices essentielles aux lois de la nature ». Ce n'est pas de la grande Nature qu'il s'agit, mais de la nature des jardins à la française – bordélisés. « La nature notre mère à tous, ne nous parle que de nous, rien n'est égoïste comme sa voix ». Initialement et finalement nous n'avons affaire qu'à la nature humaine.

4. Dans sa lutte contre la société de son époque, Sade fait de la société un pouvoir extérieur aux individus ; la puissance sociale et étatique freine la puissance orgiaque. Révolté plus que révolutionnaire, pervers main non fou, il est emprisonné avant la Révolution française, pour ses sévices sexuels, pendant la Terreur et au début de la réaction thermidorienne – considéré « suspect » – et

définitivement interné dans l'hospice de Charenton sous le Consulat et l'Empire. Enfant de son temps, il combine les Lumières et leur idée du progrès, la Révolution et la Terreur, au nom de la libération, de l'individu plus que du peuple, des chaînes du passé, de la monarchie et de la religion ; son combat est mené au nom de la « cruauté [qui] n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue ». À l'ordre social établi et à ses lois, il oppose les désordres – organisés – et les excès sexuels avec toute leur réitération quantitative, comptée. La société et les hommes restent, pour, lui, pris dans les rets de la possession. La propriété privée domine et n'est pas mise en question. L'être humain – la nature de l'homme –, lui-même possédé et obsédé, est censé se posséder et veut posséder les autres. Non seulement l'appropriation n'est pas combattue, mais elle étend sa domination. La technique (moderne) qui commence à se déployer prend également possession de Sade et de ses personnages : les relations sexuelles se déroulent avec une précision toute technico-scientifique. Savoir scientifique et technique, savoir, savoir-faire et faire tout court déferlent de tous les côtés, vers tous les côtés, aidés par des instruments naturels ou artificiels ; aucun obstacle ne doit y résister. Toute l'énergie du désordre obéit à un ordre : « Mettons, s'il vous plaît, un peu d'ordre à cette orgie, il en faut même au sein du délire et de l'infamie ». La combinatoire qui organise les possibles et les réalités est à l'œuvre, les différentes postures et performances relèvent du calcul, de la comptabilité. Quant aux idées politiques de Sade, elles demeurent fort confuses.

5. Il part en guerre contre la morale et le moralisme en portant très haut le drapeau de l'antimoralisme et de l'immoralisme. Ce n'est pourtant que le revers de la même médaille. À la vertu, à la pudeur, à la dévotion correspondent, sadiquement, la débauche systématique, la recherche des plaisirs, la satisfaction des désirs – comme s'ils pouvaient être entièrement satisfaits –, les voluptés, les caprices, les goûts et les vices. Le domaine par excellence de la réalisation de ses obsessions est la sexualité, réduite à l'amusement et à la lubricité. L'idolâtrie du sexe est poussée loin. Fidèle à l'esprit du temps, Sade le républicain veut démocratiser les mœurs, plus encore, il veut démocratiser la sexualité, au niveau des individus et des groupes ; il vise presque à la socialiser, à la collectiviser au plan de l'humanité toute entière. Les sens, les sensations et leurs exigences doivent aboutir – sans sentiments – à des satisfactions fortes. Sade n'a pas les sens de l'amitié. Ses instructions sont précises : « gardons nos amis tant qu'ils nous servent ; oublions-les dès que nous n'en tirons

plus rien : ce n'est jamais que pour soi qu'il faut aimer les gens ». Ce qui pourrait être désigné par le mot amitié, nous ne le rencontrons point. Il n'y a ni amitié entre les humains (hommes, femmes, enfants) ni amitié pour le monde. Elle ne peut que rester ignorée. Il n'y a pas chez Sade de la liberté, mais du libertinage. Ce que l'on appelle, sans trop bien savoir ce qu'ainsi on nomme, liberté et que l'on oppose assez facilement à la nécessité, demeure impensé. La nécessité – l'autre versant de la liberté, les deux constituant le même – est évacuée au profit du débordement des fantaisies (bien limitées). Les héros de Sade restent asservis à l'idée qu'ils se font de la corruption. Leur licence, leur complaisance, leurs bizarreries, leurs obscénités, leurs fourberies, leurs impostures ont quelque chose d'artificiel. En tout et partout règne la recherche du plaisir, l'Imposition de la souffrance ; tout se transforme partout en partouze, et aux Droits de l'homme proclamés par la Révolution se trouve ajouté le droit à la baise universelle.

6. L'imaginaire sadien n'échappe guère aux lois mécaniques et monotones, bien réglées et dérégées, de la répétition ; ses images sont stéréotypées et attendues. L'imagerie sainte se mue en imagerie profane, est profanée. Ce ne sont pas des présences qui se manifestent, mais des représentations qui gouvernent. Toute l'ambiance et ce qui en elle se déroule sont fantastiques. Tous les jeux sexuels ont lieu sur une scène de spectacle. Tout se passe comme s'il y avait un voyeur suprême. Mais ce voyeur contemplerait l'agitation spectaculaire de fantômes plutôt que d'êtres en chair et en os. La même fantasmagorie lie fantasmes débriés et « fantaisies sacrilèges », selon un programme bien établi. La théâtralité des situations bat son plein. Le vide n'est aucunement pris en considération. Aujourd'hui, grâce à la technique perfectionnée, les « choses » pourraient se dérouler beaucoup plus vite : cinématographiquement ou dans une imagerie virtuelle.

7. La pensée de Sade, sa réflexion plutôt, est celle du rationalisme planificateur poussé jusqu'au délire ; une ratio délirante distribue follement ses rations de plaisir et de douleur. La raison croit avancer en administrant des preuves, en voulant convaincre. La manière dont elle procède la rend étrangère à toute question radicale. Elle répond plus qu'elle n'interroge. La raison sadienne critique impitoyablement ses adversaires, aveugle quant à ses présupposées et à ses ultimes conséquences. Docte, doctrinale, professorale et dogmatique, cette réflexion ne fait qu'argumenter, donner des leçons et proclamer des articles d'anti-foi. Ironique à l'égard des ennemis, elle ne peut jamais pratiquer l'auto-ironie et reste à mille lieues de l'humour, qu'elle ne

semble même pas soupçonner. Avec un sérieux de pape, Sade, l'archiprêtre, l'anti-prêtre, célèbre des cérémonies qui n'échappent pas à l'ennui, professe la légitimité de ses principes, se veut éducateur subversif : « on trouvera peut-être nos idées un peu fortes », écrit-il. En fait, si les engins dépassants sont très longs, les ouvertures accueillantes et violentées (bouches, nus, vagins) sans fond, sa pensée reste courte, passablement fermée et peu profonde.

8. Sade propose et expose son idéologie expérimentale, comme si elle était une science expérimentale. Nous sommes sur le terrain des sciences naturelles. La perversité forme un mélange, constitue un mixte : elle est naturelle et artificielle (technicienne). Sade ne fait pas l'épreuve, l'expérience non-expérimentatrice de ce qu'il vit, dit, écrit. Car toute expérience radicale et profonde, en deçà et au-delà de la distinction entre théorie et pratique, est inséparable de la pensée qui elle-même est une expérience. Jouissance et volupté, douleur et souffrance restent réfléchies, n'existent qu'au second degré, de même que cruauté et faiblesse. Les extases érotiques sont comptées, font partie de la théorie des ensembles. Le mythe d'une libération sexuelle totale est et demeure pauvrement idéologique, naïvement utopique. Il ne peut pas être

pensé à proprement parler et il reste irréalisable. Il ne peut fonctionner qu'en tant que fantasme. Comme Sade ne fait pas l'expérience de l'érotisme, ne le met pas à l'épreuve et ne le pense pas, il lui est interdit de le saisir dans toute sa problématique. L'érotisme, les désirs et les satisfactions – même avec les plus grands raffinements –, n'est ni limité ni infini. Il peut et doit étendre sa puissance, mais cette puissance ne peut nullement s'étendre indéfiniment. Les obstacles à la satisfaction plénière, les refus, ne viennent pas seulement du dehors ; il lui sont inhérents, habitent sa nature la plus intime. L'érotisme ne peut pas seulement progresser, il lui est aussi donné de régresser. Incorrigible optimiste, adepte fanatique d'idéologie du progrès, Sade est incapable de voir – et non pas de regarder comme un spectateur – et de jouer – ni comme acteur ni comme patient – le destin de la sexualité et de l'érotisme qui se joue aussi de nous. Ce qui en eux fait question et ne peut cesser de faire question, quelles que soient l'évolution ou même la révolution des mœurs érotiques, la marche et les transformations de la sexualité, car celle-ci peut aussi connaître une régression ou un « arrêt », cela, qui ne réside pas dans les pouvoirs de l'homme, il ne peut pas l'interroger.

Photo. Lors de sa nomination en docteur HC à l'université Aristote de Thessaloniki, en compagnie d'Alexandra Deligiorgui. Mars 2009



Michel Malette

Ce qui advient, par Kostas Axelos, Paris, Éditions Les Belles Lettres, collection « Encre marine », 2009.

Dans cet ouvrage, écrit sous forme d'aphorismes ou fragments d'une approche, Axelos nous rappelle que « la dévastation qui règne quotidiennement, la désolation qui étouffe l'élément poétique, la désertification ne datent pas d'aujourd'hui ou d'hier, et elles coloreront les temps futurs » (p. 89). C'est un peu, comme le disait Rimbaud, la crevasse pour le monde qui va. Le Monde qui se déploie comme jeu et, lié à l'omnitemporalité, comprenant passé, présent et avenir, est évidemment plus que la totalité de ce qui est, se fait et se décompose, mais nous avons à éprouver ces perspectives ci-haut énoncées qui caractérisent le paysage visible du destin planétaire qui est une sorte de destin sans destin, sans parler, ajoute Axelos, de la puissance du prosaïque, du règne de la marchandise, du calcul, de l'aplanissement et de la technique omniprésente qui marquent l'époque. Ainsi faire l'expérience pensante du Monde implique de penser le vide qui renvoie au rien et qui n'arrête pas « d'émettre des signes » et tout autant l'éprouver « constitue une tâche qui s'impose, pendant que ce qui est à penser et ce que nous éprouvons se retire » (p. 51). Tenir dans l'abîme et oser le montrer est plutôt une tâche pour les êtres pensants avant-coureurs qui ont une part de clandestinité à assumer » que pour « les hommes épuisés » (p. 46) ou pour ceux qui sont pris dans les affres du subjectivisme ou du réalisme qui rime avec myopie.

Concernant le vide à partir de quoi « tout émerge et tout se configure », Axelos souligne que le vide n'est pas nécessairement dans l'homme, mais que « c'est l'homme qui est suspendu dans un vide surpeuplé » et que pour fuir un petit vide qui l'affecte et non pas le vide qu'il n'éprouve pas, il le remplit multiples fois ; la popularité des carnivals et des festivals qui sont légion en témoignent. Il a, tout en n'étant jamais assouvi, « sans cesse et toujours à nouveau un besoin insatiable d'événements » (p. 49). Il nous rappelle aussi que « le vide est l'autre visage du plein » et que le rien, dans son alliance avec le vide, est « l'autre face du Tout » (p. 50). Ce constat semble primordial pour prouver pensivement notre expérience du monde qui comprend aussi l'approche visant le centre vibrant de Cela, ouverture du temps, temps de l'advenir ; ce qui veut dire aussi « succomber productivement à une fascination

rayonnante » non moins qu'à « arpenter le désert qui nous affecte » (p. 93).

C'est par un surmontement productif qui inclut patience, endurance, vaillance et ruse – une ruse « qui peut ruser avec les impératifs dominants » – que nous pouvons rester éveillés et vigilants et ne pas renoncer, malgré l'étendue de la désignification. Ce surmontement implique aussi un penser multidimensionnel, radical et sage qui assume et traverse la philosophie pour aller au-delà d'elle, tout en sachant constater que la philosophie est de nos jours « à bout de souffle », en train d'agoniser, devenant littérature philosophique et commentaires à n'en plus finir « sur tel ou tel philosophe ou telle ou telle philosophie », faits par des historiens et professeurs de philosophie et par des vulgarisateurs qui ne font qu'accentuer l'éclectisme chancelant et désorienté qui n'aide aucunement à la lecture productive et à l'art de penser dans un monde sans pensée et presque réduit à l'empirique sous l'égide des technologies et du positivisme atone. Ainsi, écrit Axelos, la philosophie qui ne conserve que son nom « est tombé dans le domaine de la culture générale, mélangée aux sciences humaines et proie de l'affairisme journalistique » (p. 23). Il va même plus loin en écrivant que « la parole, l'écriture, le geste, bref, le style de pensée allant au-delà de la philosophie, de la métaphysique et de la pensée de survol ou étroitement ou unilatéralement engagée ne peut que connaître une mue » (p. 154). Une pensée à la fois intense et sereine, qui ne se vouerait pas à la simple contemplation de l'être ou de l'innocence du devenir, prend compte aussi des aberrations qui se passent sur la planète, « des situations extrêmement douloureuses qui ne cessent, elles on plus, d'advenir ; faim et tortures, répression, prisons, exterminations, morts sans phrases ou même avec » (ibid).

Nous sommes dans une époque pleine de désenchantement, dans « un univers devenu résolument prosaïque, sans dieux et avec beaucoup de platitude » et, paradoxalement, tout penser qui essaie de dire « ce qui advient est aplati ou ignoré, récupéré ou marginalisé » (p. 122). Qui plus est, toute parole pensante intense a tendance à incommoder ou à effaroucher bien des êtres humains qui s'accoutument tant bien que mal avec la banalité et avec la détresse dissimulée qui banalise et neutralise même le nihilisme. La question de l'advenir dit plus que le destin qui est sans cesse différé, et notre participation est nécessaire car « ce qui vient sur nous et qui vient de nous » font un et, insiste Axelos, « nous sommes nécessaires à son éplatement » (p. 18). L'advenir et toujours en suspens et il comprend le déjà advenu, l'advenant et ce qui est à venir.

La pensée de l'advenir est ouverture au passé, au présent et à l'avenir. C'est un penser global qui consiste en un mouvement d'approches qui inclut les dieux ou dieu car, bien qu'ils aient succombés au temps et qu'ils doivent être dévoilés et outrepassés, « ouverts au suspens qui les porte et les emporte », les dieux, le sacré, Dieu ou dieu jouent encore et « pénètrent d'un bout à l'autre ce que nous nommons vie et que nous appelons l'homme » (p. 139). C'est un questionnement qui ne néglige pas de penser la nature de plus en plus dévasée pour innover un nouveau rapport avec elle. C'est un questionnement qui interpelle l'homme – « quand bien même ceux qui vaquent à leurs occupations n'en ont cure » (p. 130) – pour qu'il puisse peut-être « se rendre compte de sa fracture et se trouver productivement inclus dans une différente ouverture qui ne serait pas une simple aventure » (p. 128). Ce questionnement essaie en outre de penser de fond en comble la technique qui « est inscrite en cet advenir et conditionne, toujours davantage, le devenir » (ibid).

En cette pensée questionnante et répondante en rapport avec ce qui advient et impliquant un dire affirmatif – « le vent se lève, il faut tenter de dire » (p. 39) – et un agir axés sur le monde multidimensionnel, Axelos porte une attention très spéciale au non-dit qui « cherche à accéder au langage ». Ouverte aussi à la non-pensée qui nous interroge et qui nous entoure non sans affecter la pensée, cette approche de toutes approches se sait aux prises avec la quotidienneté où « tout passe également en elle » (p. 89) avec son lot de banalité et de platitude. Mais le quotidien est néanmoins traversé par le transquotidien et par la transépocalité qui vient de loin, qui joue d'une manière inapparente et qui « n'est pas un au-delà céleste », précise Axelos. Et en cela, le quotidien comprend sa part de festif, d'exceptionnel et de catastrophique ; bref, « en lui se rencontrent quotidiennement prose et poéticité (p. 92), ce quotidien étant habité par une bonne dose de fictif qui, lié à l'imaginaire, est « partout à l'œuvre » et peut être pensé avec une lucidité qui bien sûr n'est pas sans failles. D'où l'importance de l'accueil productif, du lâcher-prise, de l'art de la distance et d'une certaine « amicalité envers ce qui nous tient en suspens et envers nous-mêmes, êtres en suspens » (p. 152), pour mieux expérimenter le jeu du temps qui est à la fois changement et demeure et toujours en suspens. Ainsi, constate Axelos, « ce qui advient, tout en advenant, demeure également en suspens, c'est-à-dire obéit au rythme du temps » (p. 142). Cette approche qui « concerne et ce qui est humain et ce qui ne l'est pas » (p. 17) ne remet plus à jamais ou à plus tard la disponibilité envers ce qui advient en ce sens que ce qui vient à notre

rencontre « concerne chaque fois, à sa manière, la constellation toute entière de l'espace-temps » (ibid).

Une disponibilité qui assume, dans la mesure du possible, en même temps l'ouverture et la fermeture qui sont inséparables, tout en essayant, non sans pouvoir éviter des voies labyrinthiques, de s'orienter dans « la direction d'un mouvement qui vibrerait vers un centre énigmatique » (p. 153). Comme le dévoile Axelos, ce centre en question impliquant lumière mais aussi de l'obscurité, « cœur vibrant de l'ensemble de tous les renvois » et foyer irradiant du lien de tous les liens, « ne se situe pas quelque part, en un moment ou une époque du temps » (p. 152) car « il est en perpétuelle suspension ».

En rapport au centre pulsant de l'advenir qui se dérobe à la détresse advenante, et même si parfois nous sommes adossés au Rien – bien qu'il nous soit « possible de nous tenir proches du centre de gravité » (p. 113) –, il est question d'apprendre à s'ouvrir même à l'abîme, d'assumer et de porter le destin de l'absence de destin et cela, nous dit Axelos, « ne peut requérir de nous une solution, mais une désinvolture endurente, une sagesse problématique, une sérénité productivement inquiète » (p. 133). Ainsi, en jeu et en suspens, nous sommes toujours en route au sein du Monde qui se déploie comme jeu et dont l'advenir nous comprend et nous dépasse. Pour mieux y correspondre, il importe alors de se souvenir de ces paroles écrites par Axelos en relation avec ce qui advient : « le suspens est le secret du temps » et « la fougue et le calme profond de ce qui est en suspens obéissant à la force silencieuse du non-dit, ne nous quitte jamais » (p. 142).

Michel Malette
professeur de philosophie à Montréal

Christine Baudillon

Cinéma, portrait, improvisation libre.

Depuis quelques années je filme des musiciens. Tous appartiennent plus ou moins à cette grande famille singulière qu'on nomme depuis les années 1960 « les musiques improvisées », « l'improvisation libre », « la free musique »... Puisque héritées du free jazz, mais pas seulement, car elles sont aussi bien nourries des musiques électroacoustiques et contemporaines (bruitiste, spectrale, minimaliste) que du rock et des musiques traditionnelles du monde. Ces musiques en perpétuelle évolution et mutation, ont à avoir avec *l'instant*, *la mémoire* et *le temps*. *L'instant* car elles se jouent toujours « ici et maintenant », n'ont lieu qu'une seule fois et de cette manière, *la mémoire* car elles convoquent l'oubli {1} et enfin *le temps* puisqu'une fois les premiers sons lancés, on ne sait jamais quand le voyage prend fin.

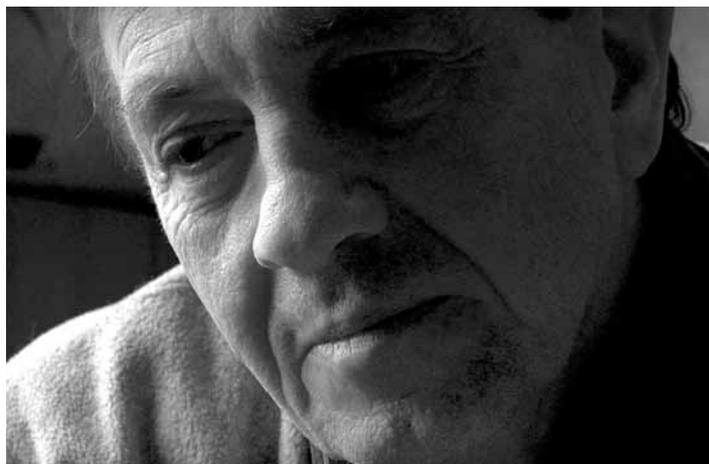
Le portrait filmé que j'ai réalisé précédemment sur la contrebassiste Joëlle Léandre, grande figure incontournable de ces musiques qu'elle défend avec ferveur et colère, s'ouvre avec une phrase extraite d'un long entretien qu'elle avait accordé à un critique de jazz israélien et qui à sa lecture m'avait profondément interloquée tellement celle-ci était percutante et profonde : « Dès l'instant où nous improvisons, notre mémoire est morte, nous nous souvenons seulement du premier geste ».

Cette phrase m'accompagne toujours lorsque je filme ces musiques et les corps qui les portent, les fabriquent et les chantent. Il faut donc « beaucoup de mémoire pour oublier » comme le souligne Gilles Deleuze dans *L'abécédaire*. L'oubli de ce que l'on sait. Savoir pour ne plus savoir. Lutter contre sa propre mémoire. Désapprendre. Élaguer. Évider. Perdre.

Actuellement, depuis plus d'un mois, je monte le dernier portrait que je viens tout juste de terminer, après un an et demi de tournage. Il s'agit de Daunik Lazro, musicien autodidacte, qui transporte depuis plus de cinquante ans sa silhouette à la fois altière mais exempte de toute vanité. Il est un homme engagé dans une musique qu'il veut incandescente et absolument défaite de toutes conventions d'une orthodoxie culturelle. Lazro empoigne son saxophone baryton comme on se saisit d'un corps. La matière sonore chez

Daunik Lazro est un brusque et vif ébranlement incontestablement bouleversant pour l'auditeur, suivi l'instant d'après d'un « presque silence ». Son souffle est un chant.

Ce qui me frappe chez ce musicien c'est l'intégrité absolue qui le dépeint, le précise et d'une certaine manière le consume, puisque chez lui concession et moindre entorse à sa conception de la musique ne sont point possibles. C'est un musicien solaire et incantatoire qui s'immerge corps et âme dans la matière sonore, peut-être plus que dans la musique elle-même. Un sculpteur du son où le souffle granuleux est parfois ce chant brisé ou plutôt ce cri, jeté à corps perdu dans le désert. Qui donc est Daunik Lazro ? À la fois le retrait intempestif qui témoigne d'une écoute hypertrophiée, mais aussi le feu lyrique, acte décisif et politique de la musique et pourquoi pas aussi l'amour incommensurable et dévorant du son du monde. Césure, prose coupée, tension, silence, porteur et explorateur de matière, voix du corps, corps écoutant, souffle continu tel est Lazro.



Pour Daunik Lazro, la musique est organique, elle est un corps vivant et incandescent. Il y a donc un renversement vertigineux. Le musicien devient soudainement instrument, objet et matière sonores de la musique. Il est un corps écoutant assis dans la poussière de ses bruits, puis c'est *elle – la musique* – qui le travaille, le propulsant parfois violemment hors de lui, le transformant à sa guise en lui « dictant » des retranchements instables et des ruptures brutales. En lui murmure aussi et au même moment le chant continu du temps. *Chant des muses* {2} de l'autre côté de la rive, celui « immémorial » qu'il est presque impossible d'entendre ou alors faut-il peut-être le chaos et l'abîme pour atteindre l'autre rive ? Chaos, est-il nécessaire de le préciser, il faut l'entendre chez Daunik Lazro comme « expression d'un art brut », revendication aigüe et subversive, sans fioritures ni boursofflures, irrévocablement en dehors de toutes normes esthétiques convenues et bourgeoises.



Saxophone alto de Daunik Laro, Liernais, mai 2009

« Le moment brut de l'improvisation, c'est vraiment de la matière. Brut en fusion, comme une sorte de magma, probablement parce que j'adore me jeter dans la matière et j'adorerais peut-être me jeter dans un volcan (...) La plupart du temps, il n'y a plus que de l'étendue. Je vois des couches, des profondeurs et des hauteurs. Il y a bien entendu un écoulement du temps, une durée pendant le temps d'un concert, un espace ouvert, mais c'est la durée même du vécu et l'on se retrouve effectivement dans une étendue, un paysage ou une île à visiter (...) Car si c'est pour se trimballer un répertoire et ensuite faire le même solo au concert du jour d'après, autant aller passer sa vie en tôle. Quand on tourne en rond on est dans la cour d'une prison (...) Le jazz est devenu cette épouvantable savonnette pour les cons. C'est tellement répugnant, c'est tellement obscène. Si on n'est pas le premier sur le podium et si on n'a pas la médaille, on ne sera jamais concertiste. Ma pratique sera toujours plus proche d'un Big band de grenouilles ou d'un quatuor de singes hurleurs. C'est un processus qui devrait faire partie de la vie courante, tout le monde devrait être poète, tout le monde l'est, tout le monde devrait prendre un instrument sans savoir en jouer et puis faire ça pendant vingt ans et au bout de vingt ans, on sait en jouer. À partir du moment où l'on ne me bombarde pas aux Palais des Congrès devant deux mille personnes qui attendent John McLaughlin, du moment qu'on ne fait pas cette erreur, c'est qu'on est éventuellement encore programmable pour un concert-apéritif à midi, Dieu soit loué ! Il faut continuer à résister et à faire exploser la musique, sinon on crève »

On l'aura bien compris, Daunik Lazro est une voix énergiquement contestataire, elle le sera toujours puisque chez lui la musique est indiscutablement une revendication politique et poétique.

Lazro se tient à l'écart de toute surexposition, n'est absolument pas un adepte forcené de la production phonographique et se méfie de toute récupération possible de ces musiques dites « improvisées libres » dans nos sociétés où les musiques de jazz sont déjà devenues institutionnelles depuis fort longtemps, puisque ces dernières s'enseignent désormais au conservatoire, hors du territoire africain-américain et emplissent les scènes nombreuses des festivals. Resteront donc encore ces musiques inclassables post free jazz, post rock, post musique contemporaine, post musique électroacoustique qui s'insurgent toujours autant contre toute classification. Certains musiciens dans ce paysage aride restent plus retranchés et subversifs que d'autres, Daunik Lazro en fait partie.

« Je crois que Charlie Parker ne se souciait que de souffler sa rage, sa jouissance et ses manques dans le sax, point ».

L'expérience de la musique, ou plutôt du monde sonore, est aussi pour Daunik Lazro la traversée d'un péril, une initiation au sens africain du terme, une succession infinie de rites de passage qui le conduisent peut-être à élaguer et à éclaircir au fil du temps, comme à « la clarté sombre »

des réverbères », le sens profond de sa démarche et de sa recherche, sa vie elle-même.

« La musique n'est pas dans ma tête, elle est dans ce que je souffle et dans ce qui sort de l'instrument. Ce n'est pas une pensée la musique, c'est avant tout des sensations qui sortent de la bouche et qui arrivent aux oreilles ».

« Le jazz, le free jazz même, c'est du mono rythme et quand on écoute les polyrythmies bien sûr africaines, qu'on entend aussi dans d'autres cultures, où l'on ne vit pas le temps musical de la même façon, Ligeti parlait d'illusion, ça finit par faire des temporalités où l'on ne sait plus bien si elles marchent ensemble ou s'il y a une résultante temporelle sur laquelle il y aurait une pulsation unique. Ça se met à se barrer en rouages autonomes, un peu comme un système cosmique avec des planètes qui ont chacune leur vitesse de rotation, des univers parallèles qui peuvent coexister. C'est une sensation qu'on a pu éprouver et rencontrer grâce à certaines drogues hallucinogènes peut-être pour sortir de ce mono fonctionnement du cerveau dans nos vies quotidiennes. Cela à avoir avec la sensation d'être dans plusieurs temps à la fois, donc tout ça a un sens cosmique. C'est pour échapper au tracé où le temps avance seconde après seconde. Il y a sans doute cela dans le son du baryton à travers l'épaisseur et en creusant les couches du sonore. Je me laisse embarquer comme dans un trip d'acide ou de psilocybine, ça y ressemble et l'on se laisse embarquer sans regret ».

Daunik Laro, Café *La 7ème Vague*, La Seyne-sur-Mer, 13 mars 2010

En tout cas chez Daunik Lazro, il semblerait que pour percevoir et entendre les choses au plus profond, il faut savoir et pouvoir les dépouiller. Une démarche de longue haleine a effectivement été nécessaire et vitale pour Daunik Lazro qui parle souvent de « régression » quant à son rapport à la musique.

La matière sonore n'a alors plus de contours, les frontières dansent et vibrent, plus de hiérarchie entre les sons et les bruits, tout s'effondre au profit d'une pensée des oreilles plutôt qu'une virtuosité technique et musicale. La matière sonore est formation puis déconstruction et dissolution et si on rejoint le poète Rainer Maria Rilke : « L'art, c'est l'enfance, voilà. L'art, c'est ne pas savoir que le monde existe déjà, et en faire un. Non pas détruire ce qu'on trouve, mais simplement ne rien trouver d'achevé. Rien que des possibilités. Rien que des désirs. Et tout à coup être accomplissement, être un été, avoir du soleil. Sans en parler, involontairement. Ne jamais parfaire. Ne jamais avoir de septième jour ».

Les portraits filmés qui m'auront incontestablement marqué sont le film Mingus, portrait du génial contrebasiste et compositeur Charles Mingus réalisé en 1968 par Thomas Reichman, un étudiant américain. Une seule et même caméra, ici du 16 mm noir et blanc, filme le grand Mingus dans son appartement à Manhattan où il attend



son évacuation par la police. L'image est brute, absolument libre et exempte de toute sophistication inutile, au plus près de son sujet. Charles Mingus en colère, révolté et désespéré dans cette Amérique raciste. Le film suit le mouvement de Mingus tel qu'il est. C'est la puissance du réel, rien de plus et c'est ce qui touche au plus profond. De la même manière le film *Big Ben*, portrait du saxophoniste Ben Webster, réalisé par Johan van der Keuken en 1967 à Amsterdam, capte le musicien sur scène mais aussi dans son quotidien le plus désuet. La caméra est « libre » elle aussi – mais est-on vraiment libre ? – et ne présente pas d'obstacle dans cet aller et retour, mais se tient sur le seuil de l'autre tout en étant peut-être dans cette quête de l'imprévisible et de l'instable. Un cinéma de l'improvisation pour van der Keuken ? Un cinéma proche du jazz ? Certainement.

« Je trouve extraordinaire l'incertitude qui caractérise le cinéma, ce rapport instable qu'ont le son et l'image avec la réalité. Il n'y a pas de construction idéale ou des options techniques fixées d'avance. Pourquoi se fixer, par exemple, sur un gros plan pour souligner certaines choses ? Un plan lointain ou moyen peut donner la même accentuation. On ne peut pas se fier aux faits acquis. Ce qui me fascine dans le cinéma, c'est que tout en partant de rien, on peut y rattacher des choses très intenses. Ce qui fait incontestablement la valeur du cinéma, c'est l'impondérable, c'est-à-dire qu'il y a toujours des éléments nouveaux qui s'incorporent dans le film ». Johan van der Keuken.

Impondérable est donc l'improvisation libre, mais impondérable est peut-être aussi le cinéma et en l'occurrence un film qui a pour sujet un musicien dans son oscillation et ses doutes.

Filmer Daunik Lazro à la lumière d'un « soleil noir » et faire usage autant que possible de ruptures et contres jour, de « l'obscur clarté qui tombe des étoiles ». Ne jamais intervenir sur la lumière, la prendre telle qu'elle est dans son existence la plus modeste. Il faudrait presque la nuit et le jour ensemble. Grillons et chants de crapauds au printemps, symphonie des animaux chère à Daunik Lazro ancrée dans l'étendue de la lumière verticale d'un zénith.

Accompagner le temps d'un film Daunik Lazro dans le tumulte incessant de sa vie, cette *folie dure* dont il dit dure parce que durable. « Une folie qui prend son temps ». *Folie dure* est un titre de l'album *Next to You* quartet constitué de Daunik Lazo, Raymond Boni, Joe McPhee et Claude Tchamitchian.

J'ai filmé Lazro retiré dans une petite bourgade du Morvan de 628 habitants seulement, Liernais, son ethos où il se tient loin de la capitale, car bien souvent il s'y est senti étrié. Daunik Lazro a besoin des arbres, des animaux, du vent et du silence. Il a pour voisin son ami Horace, photographe anarchiste qui a photographié toutes les figures importantes du free jazz et de l'improvisation libre. Certains



Le photographe Horace, Daunik Lazro, La Marchaude, Villiers-en-Morvan, février 2010



Chez Horace, La Marchaude, Villiers-en-Morvan, février 2010

monologues traversent le film comme une sorte de « voix de la colère et du désespoir » et puis la musique joue de toutes les manières possibles, en concert, en voyage, à pied, la nuit et le jour, ici et ailleurs. Les saisons passent.

« Il y a des improvisateurs et pourtant parmi les plus grands qui vont se mettre en orbite, faire un tour concentrique et c'est à partir de ça qu'ils vont continuer leur création, d'autres suivent plutôt une trajectoire qui les emmène le plus loin possible du point de départ et puis il y en d'autres, certainement dont je fais peut-être partie, qui suivent plutôt une ligne brisée ».

Le mot est prononcé. *Ligne brisée*. J'ai suivi au plus près Lazro sur cette ligne brisée de son *horizon vertical* {3} – titre d'un de ses morceaux figurant sur l'album *Aéros* en duo avec Siegfried Kessler – qu'il porte en lui depuis si longtemps. Mais la brisure n'est pas la destruction, plutôt la bifurcation, la déviance, l'oblique qui permet encore l'inexploré et le questionnement. Somme toute une « philosophie du bord perdu », pour sortir du chemin balisé au risque d'y perdre au passage « un morceau de viande ». Un film qui immanquablement sera plutôt du côté du saisissement et tentera d'éclairer peut-être cette figure de l'oxymore que porte Daunik Lazro, comme s'il fallait « s'élancer en avant derrière la musique » (James Joyce), pour pouvoir la réentendre à nouveau, mais dans ce qu'elle aurait de plus succinct, âpre, lointain, enfoui, besogneux,

indécis et parfois démuné. On pense à Thelonious Monk tant il ébranlait soudainement la mélodie, l'harmonie et le rythme en faisant usage de dissonances et discontinuités bouleversantes. Quant à Daunik Lazro, la syncope est au cœur de ses phrases. Il s'agit de balbutiements, infinis commencements qui laissent en suspens et dans l'attente un demi-mot, une intonation, un soupir, un silence, une réflexion et pourquoi pas une image ? Magnifiques ellipses de la conscience. Oubli ou plutôt omission instinctive d'un mot puisque non nécessaire à la compréhension.

Daunik Lazro ne s'embarrasse plus depuis longtemps de la suffisance du plein et de la joliesse. Sa démarche est au contraire celle de l'évident mais un évident qui n'est pas amnésique pour autant.

« Quand on a le souci de faire quelque chose ressemblant à une composition instantanée, esthétiquement, on ne peut approcher l'improvisation totale que comme une forme ultime, à distance des formes trop prégnantes, ou asservies, ou rabâchées... Mais tout en baignant dans leur ombre. Car quel moyen d'y échapper ? Idéalement l'improvisateur a tout à connaître, de Palestrina à Kagel, tous les idiomes du Jazz, du Rock, les musiques ethniques, populaires et de variétés. Dans la pratique, qui le pourrait vraiment ? Chacun sa route, mais en tout cas, l'improvisation se travaille bien loin de l'ignorance et de l'incapacité. Peut-être alors réussit-elle à (re)devenir une musique des origines ».



Daunik Lazro (sax baryton) et Jean-Luc Guionnet (sax alto), Petit Faucheu, Tours, 6 décembre 2009

En solo, Daunik Lazro aime souvent présenter une improvisation qu'il intitulerait au gré des concerts, lorsque ceux-ci se présentent puisqu'ils se font de plus en plus rares, *Blues des cavernes* faisant justement référence à cette idée que l'origine n'est jamais désertée ou perdue. Est-ce pour cette raison du reste que Lazro s'est arraché avec impétuosité à toute agitation urbaine ? Douleur du retrait, *ritratto*, pour entendre ce lointain *Blues*, lorsqu'on sait qu'il est un chant de révolte et que celui-ci, comme l'a souvent énoncé avec colère et véhémence le saxophoniste Archie Shepp, ne peut être que noir, jamais blanc. *Caverne*, sans doute à la fois pour vilipender un peu Platon et la philosophie Grecque et à travers elle l'ensemble du savoir occidental, mais surtout par amour pour l'invention de l'art et de la culture, composés, produits, pensés par le plus archaïque des hommes, L'Aurignacien.

S'il faut revenir à la musique, un geste dans son hésitation la plus équivoque ou parfois même dans son « ratage » peut engager un son totalement imprévisible et dans cet imprévisible toujours du sens. Car « qu'est-ce qu'au fond que faire ? » pour reprendre Sartre, « c'est être attentif – choisir mais ne pas raconter. Être une intuition – raconter par l'action – S'immiscer sans savoir mais pour savoir ». Il semblerait que cette définition du « faire » marcherait aussi bien pour l'improvisation que pour le cinéma.

Filmer l'improvisation libre est aussi peut-être un magni-

fique moyen pour l'appréhender. Saisir parfois l'indicible entre deux sons et dans cet indicible le corps tout entier du musicien, son geste et son expression. Sans doute la musique, le plus archaïque des arts puisque celle-ci se jouait déjà dans les cavernes, est proche du cinéma à cause de ses « tropismes » dans le sens où l'emploie Nathalie Sarraute dans toute sa littérature, puisque la musique et le cinéma ont cette puissance émotionnelle extraordinaire de pouvoir exprimer le sentiment le plus bref et intense qu'il soit tout en restant inexplicité.

En filmant les musiciens je me suis aperçue qu'il était quelquefois éprouvant pour eux d'évoquer ce qu'ils venaient de jouer dans l'espace et le temps d'un concert. Une difficulté émouvante à dépeindre ce qui au fond n'a pas lieu d'être dépeint, puisque si la musique se joue c'est justement parce qu'elle ne se dit pas et c'est sans doute pour cela que j'ai grand plaisir à la filmer. Elle ne cesse de me questionner et de me bouleverser. Puis dans ces musiques improvisées libres, il y a forcément une position démocratique, à partir du moment où la notion de leader, tête d'affiche ou chef d'orchestre n'existe pas ou très peu puisque c'est incontestablement le « discourir ensemble » et « l'impact de l'instant » {1} qui prédominent. Respecter un long silence ou une rupture au cours d'une phrase, écouter et attendre. Ne pas nécessairement répondre. Taire son instrument. Il y a des musiciens et musiciennes qui y parviennent et d'autres pas.

Ceux qui y parviennent, et Daunik Lazro en est un exemple poignant, permettent une écoute et une profondeur telles qu'on se souvient longtemps de la dernière phrase ou du dernier son, puisque le silence entre temps aura permis l'inscription du souvenir. Souvenir d'un cri ou plutôt d'une vocifération rugueuse glissée soudainement dans l'embouchure du saxophone jusqu'à l'épuisement du souffle. Son suraigu comme une trouée vertigineuse dans un ciel aussi noir que le charbon. Puis plus rien, ou peut-être encore les dernières harmonies qui chantent à ciel ouvert pour mourir lentement comme dans un long et lancinant fondu jusqu'au silence.

Je me souviendrai alors avec une ardente émotion, m'empêchant presque de filmer tellement la montée de larmes embuait les yeux, de ce solo de Daunik Lazro au théâtre de l'Échangeur à Bagnolet, assis sous une découpe de projecteur, le corps penché en avant et jouant au grand étonnement du public quelques phrases de Jean-Sébastien Bach sur son saxophone baryton puis basculant soudainement dans un chant où Bach n'est plus mais où Lazro tout entier affleure dans ce qu'il *est* au plus profond. La rage lyrique d'un musicien hors normes confrontée à sa solitude la plus violemment démunie. Un chant solitaire, âpre, incisif, dépourvu de tout pathos et tendu vers un advenir.

Après cette échappée en avant vers je ne sais où, il m'aurait été difficile de filmer quoi que ce soit d'autre. Lazro et son baryton nous laissèrent abasourdis.

Il faut du temps pour une rencontre, du temps pour entrevoir un sourire, un regard, la manière de passer une main dans une chevelure. Le plan-séquence est souvent le moyen le plus décent pour dire le temps. Laisser au temps le temps d'être temps. Ne point couper impunément ici et là par peur d'ennuyer le regardeur. Il n'y a pas d'écriture plus juste que le plan séquence en cinéma. Parce qu'il est vrai, comme disait Jean Rouch à juste titre, « la vie ne se tronçonne pas en mille morceaux ». La vie, c'est aussi le silence d'un regard où soudain il n'y a plus de mots, de sons, de bruits et de mouvements. Un regard caméra qui serait une adresse aussi profonde qu'une phrase ou une musique. Je pense aux innombrables regards dans le film « Edvard Munch » de Peter Watkins ou bien celui, intense et insolent, du dernier plan du film « Monika » d'Ingmar Bergman.

La parole des musiciens est précieuse et il faut pouvoir l'entendre et pas seulement, la voir en acte et en gestes. Filmer un musicien évoquant son rapport au monde est une chance. Car qui d'autre que lui peut exprimer avec autant

Daunik Lazro, en Morvan, mai 2010



de vérité et d'éclats sa propre traversée ? Filmer la musique en train de se faire – puisqu'il s'agit d'improvisation et que la nature intrinsèque de celle-ci est cet « impact de l'instant » – est un vrai cadeau, mais encore faut-il savoir la filmer pour la mériter vraiment. Exercice difficile mais aventureux. Vouloir filmer la musique, et à travers elle celui ou celle qui la travaille, l'engage, la transmet et la porte, est un acte, toujours sur le seuil, mais un acte. Amoureux ? Certainement.

Pourquoi faisons-nous des films ? « Pour survivre à soi-même » comme le dit avec une émotion retenue le cinéaste Philippe Garrel dans ce rare entretien réalisé par Françoise Etchegaray publié dans la collection « Cinéma de notre temps » dirigée par André S. Labarthe. Filmer pour ainsi mieux voir et comprendre le monde ? Filmer l'autre parce qu'il existe.

Pourquoi faisons-nous de la musique ? Pour éprouver ou réentendre celle qu'on a « toujours déjà perdue » pour reprendre une formulation chère à Philippe Lacoue-Labarthe quant à l'origine.

Pour être vivant en ce monde.

{1} Voir à ce sujet L'amour du jazz, Jean-Pierre Moussaron. Editions Galilée.

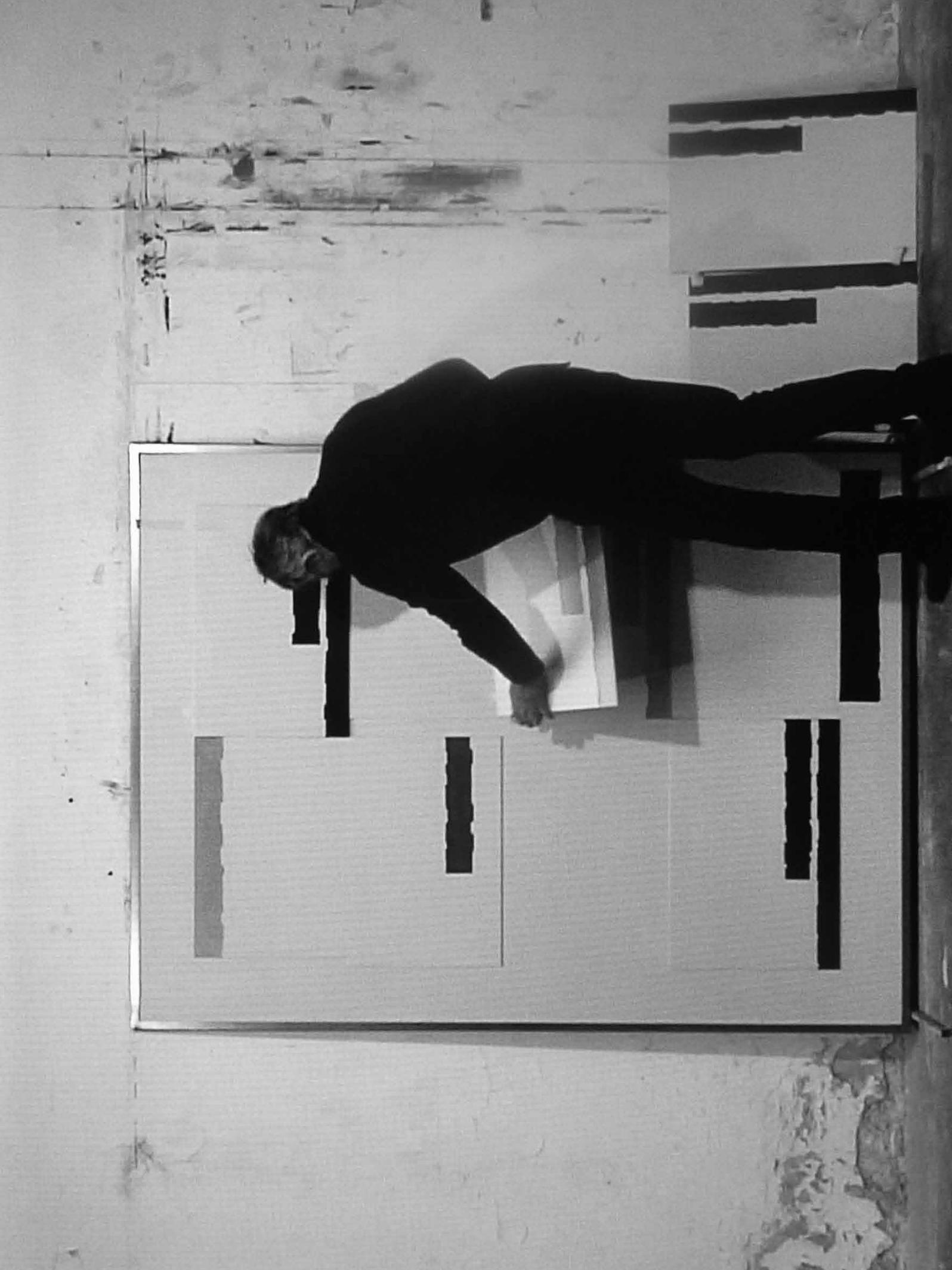
{2} Le chant des Muses Philippe Lacoue-Labarthe. Petite conférence sur la musique. Editions Bayard.

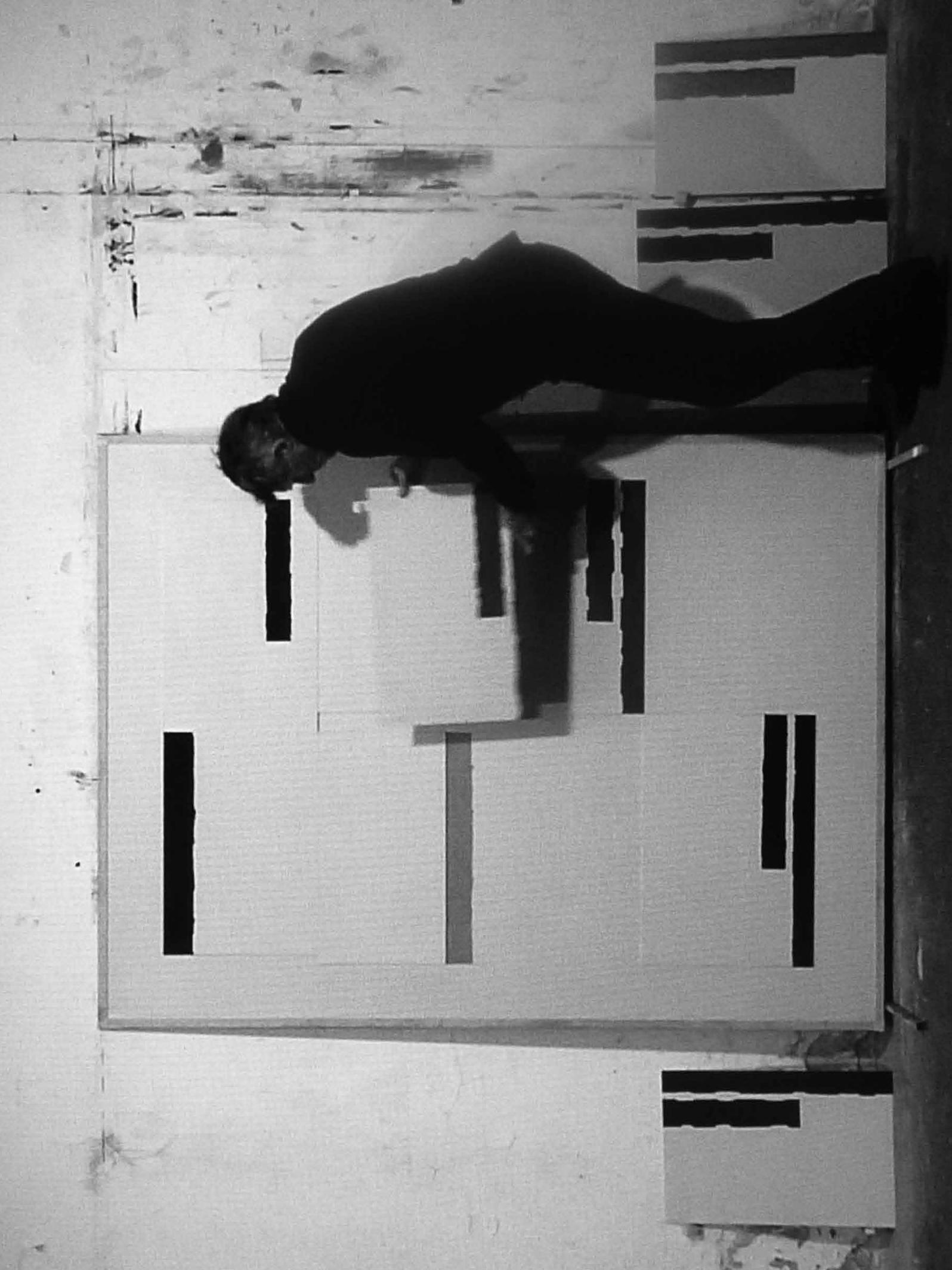
{3} Daunik Lazro Horizon Vertical est aussi le titre du film de Christine Baudillon en cours de montage.

Les propos de Daunik Lazro sont extraits de « Réduction stéréo d'un portrait octophonique » enregistré et réalisé par le duo Kristoff. K.Roll.

Dans l'atelier de Jean-Pierre Bertrand















Entretien avec Jean-Pierre Bertrand

Didier Morin. *Dans l'atelier de Jean-Pierre Bertrand* est le film que je viens de tourner. Sa durée est de 45 minutes. Il est construit de 3 séquences filmées dans ton atelier.

Chacune de ces séquences montrent une partie de ton œuvre, et j'aimerais que l'on s'entretienne dessus. Pour commencer, peux-tu me parler des origines de ton travail ?

Jean-Pierre Bertrand. Les origines de mon travail proviennent en partie de mes lectures, et en particulier de ce que certains mots provoquent en moi. La mise en œuvre a correspondu à une rupture, à une disparition à moi même. Je vivais à l'époque, rue de Clignancourt, à Paris. Je parle de cet appartement dans un petit livre qui a été publié par Actes Sud, qui s'appelle *54*. Il n'y avait pas de notion d'atelier à ce moment là... Lors d'un séjour en Forêt noire, j'entrepris de photographier le livre *Robinson Crusoe* de Defoe, chaque jour ouvert différemment, et cela pendant un certain nombre de jours. Au mois de mars de l'année suivante je me suis demandé à quel âge Crusoe avait quitté l'île, et je m'aperçu que son âge, 54 ans, correspondait au nombre de photos que j'avais prises l'année précédente en Forêt noire. C'est parce que ce nombre c'était révélé à moi que je fus sensible à l'erreur de Defoe, sur le temps passé de Robinson sur l'île. Il est écrit que Robinson arrive sur l'île à 26 ans et y reste 28 ans. Hors, selon le décompte des dates, le temps qu'il va passer dans l'île correspond au temps qu'il a déjà vécu quand il y arrive. 27 ans et 27 ans. A partir de ce moment là, le chiffre 54 devient une globalité énigmatique qui va engendrer différents travaux, dont les phrases de 54 lettres, comme 27 fait miroir à 27, phénomène de reflet que l'on retrouvera ensuite dans l'utilisation du plexi.

Je fus aussi sensible au passage où Robinson quitte les rivages de l'île, (le mot course en Anglais), pour trouver la source, (Course et source, sont les anagrammes de son nom), qui le mène au planted garden, le lieu planté où il découvre un ensemble de citronniers, dont il boira le jus des citrons. Pour moi le texte s'arrête là. J'ai eu un flash. Crusoe perd son enveloppe corporelle pour devenir lumineux. Donc, d'un côté il y a le chiffre qui ouvre un champ de recherche propre à une arithmétique très simple, et de l'autre, le citron dans son rapport à la lumière...

Dans une exposition, je montrais une boîte de confiserie avec son couvercle fermé, accompagnée d'un texte qui disait que l'espace intérieur de cette boîte était plus grand que tout l'espace où elle n'est pas. Cette boîte dont l'intérieur était peint en noir, contenait un citron qui s'était vidé de lui même, qui n'était plus qu'une enveloppe, également peint en noir.

DM. C'est quelle année ça, c'est vers 1972 ?

JPB. Oui, 1972.

DM. Ton premier atelier tu l'as donc un eu peu plus tard ?

JPB. Dans cet appartement de la rue de Clignancourt, j'investissais toutes les pièces. J'ai fait des lignes de citrons qui allaient de la salle de bain à la cuisine... Rire. Il y avait plusieurs trajets possible. La cuisine, me servait aussi de labo photo. C'est là que j'ai fait la série des 54 rayogrammes avec 54 sucres sur du papier kodaline que l'on ne trouve plus aujourd'hui. Les 54 sucres étaient posés côte à côte en 9 rangées de 6, l'une sous l'autre, ce qui formait à peu près un carré. Pour chaque Rayogramme je retirais 1 sucre de l'ensemble et je le posais n'importe où sur les autres, ce qui faisait une tache blanche à cet endroit là, et un rectangle noir à l'endroit où il avait été retiré. Ça m'a pris une bonne après midi. J'avais laissé la porte de la cuisine ouverte sur le couloir qui communiquait avec la pièce du milieu, dont la fenêtre grande ouverte donnait sur la rue. Le passage de la lumière à travers les sucres était du même ordre que le flux sonore qui venait de l'extérieur. Je dis ça parce que c'est comme ça que je vécu cette après-midi là...

Mon premier atelier ça a été dans un grand espace, une grande pièce dans laquelle je vivais, une sorte de loft, qui était situé rue rue Titon. Un ami disait que j'habitais rue Tot in.

C'est là que j'ai commencé à faire les grands papiers miel, mais aussi des grands papiers citron, et des grands papiers sel. Puis j'ai eu l'atelier de la rue Bellot dans lequel tu as tourné, au début des années 80. Entre temps j'avais déménagé, je ne vivais plus là où je travaillais.

DM. Tu y vas tous les jours ?

JPB. Oui j'y vais pratiquement tous les jours. J'y vais quelques fois seulement pour y être, sans rien produire. Seulement pour participer à sa durée et rentrer chez moi en fin de journée. Etre dans l'atelier c'est participer à son volume, et à tout ce qu'il contient. Quelques fois quand j'arrive, j'éprouve une exaltation sensuelle en pénétrant dans le lieu. Il y a souvent eu en moi cette question : là maintenant, va-t-il se passer quelque chose ?

Et bien, c'est le lieu qui provoque des actions qui peuvent m'amener à ce qu'une œuvre se fasse. Il y a une exaltation dans le toucher des papiers, même de leur odeur, et de cette masse coagulante et colorée qu'est la peinture. Mais aussi à creuser le réel à partir du chiffre, en particulier dans la série des équations, $6 = 1$, $5 = 1$, $4 = 1$, $5 = 4$, $4 = 3$, $3 = 2$, et celle des cubes dont les faces répondent à l'énoncé de la phrase de 54 lettres : « Tourner les six faces d'un cube comme on tourne les pages d'un livre ». Il y a un érotisme





à coincer le réel, à aller au delà de l'apparence...

Il m'arrive de ressentir comme un enfoncement dans l'intériorité de ce lieu, une emprise, à tel point que parfois l'idée de regagner mon domicile me semble une épreuve insurmontable.

DM. On pourrait parler maintenant des séquences qui composent le films, et tu pourrais commencer par celle qui s'appelle *papier miel*, dans laquelle je t'ai filmé en train d'imprégner des bandes de papiers avec du miel.

JPB. J'utilise des rouleaux de papier non encollé que j'ai du mal à trouver aujourd'hui. Ceux que j'utilise actuellement viennent si je me souviens bien du journal l'Equipe. Ils mesurent 1,65 m. Ces grands rouleaux, debout dans mon atelier, je les appelle Les Dames Blanches. Il y a quelque chose de fantomatique dans leur présence. Ils ont à voir avec l'homme de par leur stature. J'en retire des lais, et les nourrit soit de sel, de citron ou de miel. Le papier citron est lié à Crusoe, à sa découverte du planted garden, le papier sel, c'est la mer qui l'entoure, et le miel d'origine animal par rapport aux deux autres qui sont végétal et minéral.

Chaque lai mesure environ 3,20 m parce que c'est la hauteur des poutres où je suspends les papiers. Pour le *papier miel* que tu as filmé, je mélange du miel à de l'eau bouillante, une juste quantité de miel, sinon le papier colle. Ce liquide je l'applique bouillant avec un pinceau. Là, le papier inerte devient vivant et lorsqu'il est sec, il est plus épais et il est froid... Le papier imprégné devient le réceptacle de la masse plasmique rouge..

DM. Il arrive aussi que tu le montres simplement roulé comme tu l'as fait dans l'exposition au CIPM, ou tu l'as montré dans une vitrine.

JPB. Oui, la présence physique, la présence douce des rouleaux.

DM. Dans le film, à un moment tu retournes une feuille, et le son de cette feuille emmiellée est tout à fait différent, plus sourd, dû à sa charge.

JPB. Oui parce qu'il est nourrit. Il est à la fois papier et miel.

DM. On te voit dans le film dérouler du papier, et l'idée de déroulé, on la retrouve dans ces grands rouges, dans leurs formats.

JPB. Il y a beaucoup de travaux qui ont avoir avec le rouleau, avec quelque chose qui se déroule d'un côté pour s'enrouler de l'autre, ça voudrait dire qu'il est nécessaire qu'une chose disparaisse pour qu'une autre apparaisse, et cela en même temps. Quant au format des rouges, il y en a 2. L'un, c'est la moitié d'une feuille de 3 mètres sur 2, donc 1,50 m par 2 m, et l'autre c'est 1,65 m sur 2,80 m. Le plus grand, correspond à un rapport de 1,73 entre sa

hauteur et sa largeur, et je dis que ce rapport est le début d'un déroulement. C'est en gros la diagonale d'un cube, c'est le début d'un déroulement vers le haut, étant donné que ces formats sont toujours présentés au mur très bas, pas du tout comme un tableau, comme s'ils décollaient du sol. Une sorte d'assemblage...

DM. Parles moi de la fabrication des rouges ?

JPB. Oui, mais je voudrais encore parler du papier miel, du soin qu'il faut pour l'enduire, et de sa fragilité. Malgré tout il faut y aller carrément, pour que ça pénètre dedans. Les lais peuvent se déchirer à tout moment.

DM. Tu commences par le bas ?

JPB. Oui je commence par le bas, parce que si je commence par le haut, pendant l'application, un surplus d'eau chaude emmiellée peut couler le long du papier, et là où les coulées ont refroidie, le papier ne pourra plus absorber le liquide quand je l'appliquerai dessus, et cela se verra, la texture n'étant plus la même. Et je progresse comme ça jusqu'en haut. Le papier devient une sorte de peau. Lorsque je le récupère, il n'est pas du tout gluant à la main, non, il est froid et épais.

DM. Et la réalisation des rouges ?

JPB. Sur le papier miel étendu à plat j'applique la matière en la frappant. J'aime dire qu'il faut exténuer la matière, et faire disparaître la surface sous la masse plasmique, une sorte de boue d'acrylique rouge mélangé à du miel comme liant, qui infiltre l'épaisseur du papier qui est devenu poreux par le miel. En même temps je ne voulais pas être filmer en train de surfacer, de peindre une étendue. Du coup la séquence que tu as montée, est une suite de gros plans courts filmés à la main au dessus du pinceau. On a la sensation de quelque chose de rapide, même assez violent, très physique en fait. Lorsque la surface est totalement recouverte, elle est positionnée verticalement contre le mur. A un certain moment du séchage, j'applique un plexiglas contre le papier.

DM. Physiquement ?

JPB. J'y vais avec tout le corps pour que le contact se fasse, avec les jambes, les genoux, ma tête, tout le corps. C'est faire en un bref instant l'expérience de la frontalité, où le plexiglas révèle des humeurs, des effluves dues à la pression, de minuscules particules matérielles qui semblent décollées de la surface en deçà du plexi vers le spectateur. L'œil devient tactile dans une expérience de la visibilité où il y a dédoublement avec la sensation du toucher... Le plan, dans sa bidimensionnalité est face à tout l'espace qui l'entoure et qui s'y reflète. Cerné d'une cornière de fer, il sera appliqué contre le mur et non pas suspendu comme un tableau. C'est un objet plat au mur. Je me sens plus proche de l'objet que du tableau, plus sculpteur que

peintre. Je crée un faible rendu volumétrique, une faible épaisseur, ici celle du plexiglas, pour mieux rendre compte du concept de surface. Et j'aime entretenir cette ambiguïté. Maintenant j'aimerais dire comment je nomme les rouges. Je les nomme ROUGE suivi des chiffres de la date où ils ont été fait. Si je prends celui que tu as filmé, on lit ROUGE 01169...

DM. Il a été fait le 19 juin 2010.

JPB. Donc 19, 6, 10. Je mets ces 5 chiffres dans l'ordre de 0 à 10. Ça fait : 0-1-1-6-9. Si ça avait été le lendemain, le 20 juin 2010, ça aurait été : 00126. La date se perd, et à partir de ces chiffres on peut faire autant de dates possibles. On est plus dans une continuité spatio-temporelle...

DM. La première séquence du film est consacrée à tes derniers travaux. Peux tu me parler de cette séquence que tu appelles SCHEME A L'OEUVRE ?

JPB. SCHEME est en même temps le titre de l'ensemble des 9 formats, et le titre de chacun d'eux. Scheme vient du grec schéma, qui veut dire figure. Il a la même sonorité que le mot hébreux shem qui veut dire nom.

SCHEME est constitué de plaques de plexiglas peintes de couleur parchemin, qui laissent apparaître des bandes horizontales colorées, or, rouge et brun. Ces plaques sont

collées sur un plexiglas de même format que les ROUGE également peint d'acrylique parchemin, laissant aussi apparaître une bande d'une des trois couleurs. Tous les SCHEME sont constitués de manière identique, seul change la distribution des couleurs d'une plaque à l'autre. Face à nous SCHEME est la présence d'un espace énigmatique.

SCHEME A L'OEUVRE rend compte de l'enjeu de chaque surface lorsque devant la caméra je déschématise l'ensemble par un jeu de substitution de plaques...

DM. Considères tu cette série terminée ?

JPB. Je travaille dessus depuis 2 ans, et je continue. J'ai le sentiment que certaines combinaisons éprouvent le désir d'être réalisées.

Entretien réalisé le 23 et 24 août 2010 à Marseille.

Dans l'atelier de Jean-Pierre Bertrand, vidéogramme du film. 2010



Ghérasim Luca à Yves Klein

Paris le 10 XII 59

Cher Ami,

une preuve de l'analogie non-apparente
de nos démarches c'est qu'en retrouvant hier soir
les murs blancs de ma chambre, si me suis
rendu compte que vous rien au monde je n'
accepterais un Klein chez moi : l'absolu
que votre tableau m'ouvrait sur le vide
m'empêchait d'écrire le silence ...

C'est une raison de plus pour vous
exprimer l'immense intérêt avec lequel j'
attends poursuivre le dialogue interrompu.
Le refus du rythme, parfaitement justifié
sans une initiation "visuelle" comme

la vôtre, ne saurait être chez moi,
cabaliste phonétique, qu'affirmation-limite
d'une volonté de projection dans l'expansion
universelle.

Mon "oui" et votre "bleu" ne
constituent que les variantes apparemment
contradictories d'un absolu informulable
que la vibration de mon langage et
la submersion de votre couleur poursuivent
de deux côtés de l'énigme.

bien amicalement,

Gasim Luca

Étienne O'Leary



Alors que j'écrivais le commentaire de mon film *Un autre voyage mexicain*, et que pour ce faire j'entretenais avec Bernard Plossu une correspondance journalière, le nom d'Etienne O'Leary fût à plusieurs reprises prononcés par Bernard. C'était un de ses copains d'avant le départ au Mexique. Il se souvenait de lui au travers de sa passion pour le cinéma, des premières images 16 mm qu'il avait vu projetées dans son atelier, mais aussi des aubes où ils se séparaient après des nuits passées à faire la fête. Il leur arrivait aussi de filmer ensemble : Etienne avec sa Beaulieu 16 mm et Bernard avec une super 8.

A mon tour, parlant de mon projet à Philippe-Alain Michaud, j'évoquais le milieu parisien et les amis de Bernard avant son voyage, le nom d'Etienne O'Leary. « C'est la première fois que l'on m'en parle, le centre Pompidou vient d'acheter ses trois films ». Depuis j'ai eu l'occasion de voir les trois films en question. Impressionné par ce que contiennent ces films et par leur propre langage, accompagné de Bernard Plossu j'ai décidé de faire un entretien avec Denis O'Leary, son frère, et avec Jean-Pierre Bouyxou, un ancien copain d'Etienne. L'entretien a eu lieu au mois de juillet 2010 à Paris.

Didier Morin

Entretien avec Denis O'Leary

Didier Morin. Etienne a-t-il fait une école de cinéma ?

Denis O'Leary. Oui il a fait dans les années 62-63, une école qui était rue du Delta, près de la gare du nord. Il était passionné par le cinéma. Mon père qui était journaliste avait une caméra, et filmait la famille pendant les vacances, les fêtes. Il y avait donc des séances de projections des films de mon père. Et puis un jour il a acheté une caméra 16, une Beaulieu, et c'est là qu'Etienne a commencé à s'en servir. C'est à ce moment là qu'il a décidé de faire du cinéma, mais tout en continuant à peindre, et surtout à faire de la musique. Il faisait tout ça en même temps.

DM. Il avait donc une pratique du dessin, de peinture avant de faire l'école de cinéma ?

DO'L. Oui, il dessinait depuis le collège, il faisait des bandes dessinées, puis des tableaux. C'était l'époque où l'on découvrait Rauschenberg, on était tout de suite très inspiré par ses tableaux, le Pop Art en général. On croyait que l'on pouvait faire de l'Art avec n'importe quoi. Dans sa chambre il collectionnait des bouts de métal, de grillage. Il jouait aussi de la flûte, et dans le grenier il avait aménagé un studio de musique concrète.

DM. La bande son de *Chromo Sud*, c'est lui qu'il la réalisée ?

DO'L. Oui c'est lui la réalisée. Il était très marqué par Stockhausen qu'il admirait beaucoup. Je me souviens

avoir été avec lui à l'Odéon à des concerts de Stockhausen, à l'époque du Domaine Musical, qui était un véritable territoire d'expérimentation. Il écoutait aussi John Cage, et la bande son de *Chromo Sud* est très marquée par ces deux musiciens. On a du aller à une dizaine de concert au Domaine Musical.

DM. Dans un de ses trois films, le nom d'Olivier Mosset apparaît ?

DO'L. Olivier Mosset était un de ses amis. Ils se voyaient souvent, d'ailleurs Etienne l'a filmé et il est dans un des films. Ils parlaient peinture ensemble, ils ne parlaient pas de cinéma. Olivier avait commencé à faire ses ronds.

DM. Et puis dans *Voyageur Diurne*, je crois que c'est Michèle Girault...

DO'L. Qui était la compagne d'Etienne pendant toute cette époque. Elle est dans les trois films.

DM. Dans *Voyageur Diurne* qui est un film différent puisqu'il est en N et B, Michèle Girault est filmée nue, le corps recouvert de peinture. On ne peut pas ne pas penser aux Anthropométries d'Yves Klein.

DO'L. C'est tout à fait ça. Etienne connaissait Klein.

Il allait voir toutes ses expositions. Pas uniquement les expositions de peintures bleues, mais aussi les Anthropométries. Il admirait Klein, et ses recherches. Ca lui parlait beaucoup. Mais lorsqu'Etienne fait appliquer le corps peint de sa compagne Michèle sur une toile, il fait de la peinture, mais aussi du cinéma.

DM. Donc, pendant qu'il fait son école de cinéma, il fréquente Mosset, il peint, il voit les expositions de Klein, il écoute Stockhausen..

DO'L. Non, pour Mosset et Stockhausen, c'est plutôt 64 et 65, et même 66, parce que *Voyageur Diurne* c'est 64 de mémoire.

DM. Le premier c'est *Chromo Sud* ?

DO'L. *Chromo Sud* c'est le dernier. *Chromo Sud* c'est 68, puisqu'il y a à la fin des manifestations, des barricades. Le premier c'est *Voyageur Diurne*, *Day Tripper*, le deuxième c'est *Homéo*, et le troisième c'est *Chromo Sud*. Il y en a un avant qui s'appelle *Champs-élysées*, mais que l'on a pas retrouvé, la bobine s'est peut être perdue.

DM. Toi Bernard, tu rencontres Etienne et Denis à ce moment là ? Etienne filmait déjà ?

Bernard Plossu. Je les rencontre en 1963. C'était en 63, parce que je me souviens être allé chez vous avec ma petite amie Michèle, et l'avoir filmée sur le toit de votre maison. Donc c'est vraiment 63, car je suis resté avec elle jusqu'en 64. En fait je voyais beaucoup Etienne, on se baladait, on filmait, lui avec sa Beaulieu, moi avec ma caméra super 8. On allait aussi beaucoup à la cinémathèque car on habi-

taît à côté. Je voyais Etienne, mais je venais voir les frères O'Leary, car chez eux beaucoup de gens se rencontraient, ils étaient tous les deux catalyseurs de groupes de rencontre. Il y a eu trois ou quatre groupes assez forts, et beaucoup de choses se sont passées chez les frères O'Leary.

DO'I. c'est vrai.

BP. Tu vois Denis, tu as fait partie comme Etienne du départ de ma vie. On ne savait pas ce qu'on allait devenir, on ne savait pas non plus trop ce que l'on faisait. Etienne avait sa Beaulieu. Moi ma super 8 et ma Rétinette, un autre peignait, il y avait une énergie qu'on prenait. C'était avant les hippies, mais c'était une sorte de révolte par la création, c'était un non conformisme qui pétait de tous les bords.

DO'L. C'est très juste ce que tu dis. Il y avait une volonté de changer le monde, et on pensait qu'avec ce que l'on faisait c'était possible.

BP. Alors il faut se retrouver quelque part quand on fait ça. Alors on allait beaucoup chez vous. Même si tu disais que des fois vous débarquiez à 3 heures à la maison, pas de l'après midi, à 3 heures du matin, on allait tout de même

beaucoup chez vous. Il y avait un autre endroit comme chez vous, des 1963. C'était chez Gilles Baratier. Il habitait rue Hippolyte Maindron au 9ème étage tout près de chez Giacometti. C'était un homme beaucoup, plus âgé que nous, il avait 30 ans de plus que nous. L'été ils nous emmenaient à Grimaud, où il avait un petit bateau. C'est chez Baratier que j'ai appris l'existence des mouvements Gurdjieff, que lui connaissait bien. D'ailleurs il m'avait offert les 33 tours des danses sacrées de Gurdjieff. Alors il s'est accroché à notre génération, avec Patrick Mac Avoy, avec moi-même et bien d'autres, puis finalement il a quitté Paris pour s'installer à Goa en Inde. Là ce que je découvrais, c'était énorme pour moi. J'avais autant de plaisir à venir chez les O'Leary, que chez Baratier. Il s'y passait toujours quelque chose. Lorsque je suis arrivé à San Francisco quelques années plus tard, à la City Lights Bookstore, j'ai vu les livres dont Baratier parlait déjà, Daumal, Gurdjieff, Ouspensky. Il y avait aussi pas mal de substances qui circulaient, comme l'opium.

dessin encre de chine, 1966. 70x50. Etienne O'Leary



DM. Tu disais tout à l'heure que vous alliez souvent à la cinémathèque. Quels films alliez vous voir ?

DO'L. Oui on allait comme le dit Bernard, à la cinémathèque rue d'Ulm, avec aussi Taylor Mead, je ne sais pas si tu te souviens de lui Bernard, il était aussi cinéaste. Souviens toi on allait voir les films de Kenneth Anger, on a vu *Scorpio Rising*, je me souviens très bien de ce film.

BP. Ah oui moi aussi. On a vu aussi *Hallelujah the hills* de Adolfas Mekas, qui nous a tous marqués. Et puis *Shadows* de Cassavette.

DO'L. On allait voir aussi un cinéma plus traditionnel, Kurosawa...

BP. Les Mizoguchi, les Bunuel

DO'L. Alors, c'est très important ce que tu dis, parce que dans *Day Tripper*, il y a des références à *l'Age d'or...* Bunuel nous a beaucoup marqué.

BP. Et puis il y avait les films de Dreyer que l'on allait voir aussi. On a vu tout ce cinéma là. Peut être qu'Etienne qui commençait à filmer et à construire quelque chose, les recevait différemment. Il avait déjà conscience de ce qu'il faisait.

DO'L. Il avait fait déjà cette école de cinéma, donc il y voyait tout autre chose que ce que nous voyons.

DM. Pouvez vous me parler de la manière dont il tournait.

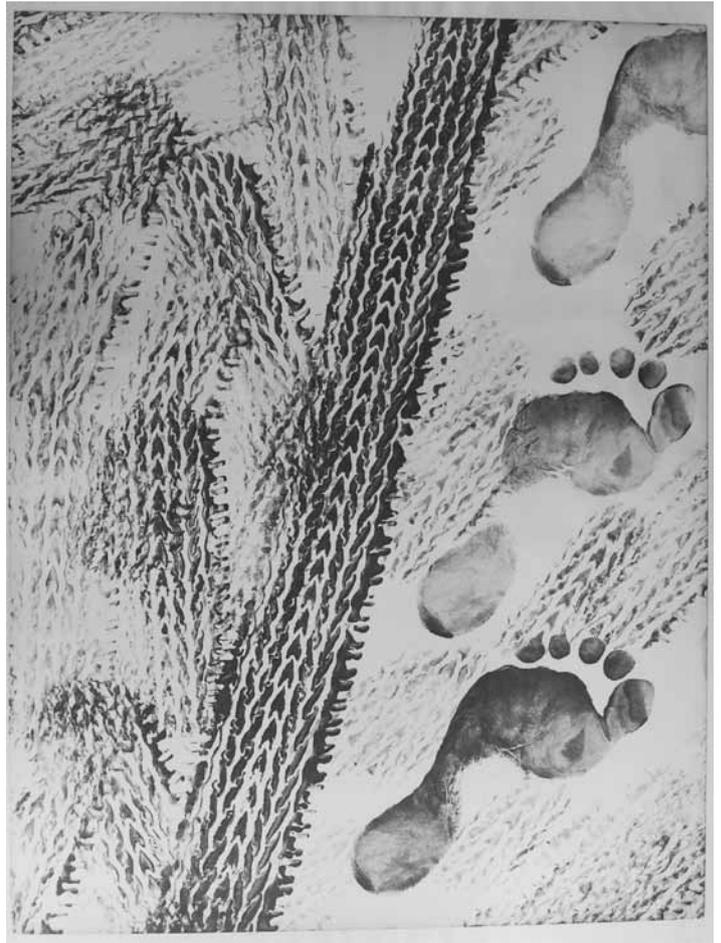
DO'L. Disons, qu'il avait découvert sur sa Beaulieu, la possibilité de revenir en arrière, de remonter le film, de faire une image par seconde. Je me souviens qu'il nous filmaient en nous disant qu'il nous surimprimait sur d'autres images. Tout était très organisé, il savait exactement ce qu'il faisait. Le montage se faisait en tournant. Je pense que cette caméra lui a permis de faire ce type de cinéma.

BP. Oui un cinéma qui ressemblait à sa peinture. J'ai revu un tableau hier, un tableau avec un trou, avec des couches de peintures successives, comme ses films, des couches.. Et puis la nuit comptait beaucoup, je souviens de quantité d'aubes...

DO'L. C'était très festif, avec pas mal de substances qui permettait de faire des voyages, c'était l'époque où Timothy Leary était devenu le pape de beaucoup, c'était l'époque LSD, mais il y avait aussi pas mal de choses douces. C'est vrai que lorsque l'on regarde les films d'Etienne, on ne peut pas ne pas penser qu'il y a une recherche hallucinatoire, comme dans la prise de trip d'acide. Et peut être qu'une partie de sa recherche consistait à retrouver par l'image tout ce foisonnement que l'on a dans ces « voyages artificiels. »

DM. Nous avons évoqué la manière dont il tournait, pouvons nous maintenant parler de l'après tournage. Montait il ses films ? Avez t il un endroit pour faire ce travail ?

BP. Dans la maison il avait aménagé à l'étage une chambre



Empreintes, 1967. 60x80. Etienne O'Leary

dans laquelle il avait fait son studio de tout, son atelier avec un désordre intelligent.

DO'L. Il ne faisait pas de montage. Il l'a pratiquement tout fait à la caméra. Pour la bande son il allait en studio. Il ne pouvait pas faire le mixage ici.

DM. Son montage consistait à coller les galettes bout à bout ?

DO'L. Oui c'est ça. Il n'a jamais coupé un film comme on peut le faire lors d'un montage classique. Il n'a jamais jeté de la pellicule. Il ne jetait pas.

DM. Dans *Homéo*, il y a les 24 heures du Mans, et dans *Chromo Sud* il y a une photo de formule 1... ?

DO'L. C'est exact. Je n'étais pas de ce voyage au 24 heures du Mans. Mais c'était pour ceux qui y sont allés, une aventure, c'était vivre quelque chose d'exceptionnel. Les images ont été filmées de nuit également.

DM. Etienne est aujourd'hui retiré de tout, au Canada ? Pouvez vous nous dire quelques mots sur cette retraite ?

DO'L. Etienne était une personnalité très entière. Il a vécu à fond ce qu'il a vécu.

Après 68, de grandes périodes de désarroi, qui ont été diagnostiquées comme des signes de schizophrénie, l'ont amené à abandonner ses recherches. A 24, 25 ans, il a laissé le cinéma, il a quitté la France et il est parti au Canada.

Aujourd'hui, il fait un peu de peinture, il lit énormément et touche quelques instruments de musique. Sa période de créativité au cinéma a donc été de 8 à 10 ans. Les caméras numériques lui sont pour le moment rébarbatives pour recommencer à filmer.

BP. Mais son cinéma a fait école.

DO'L. Oui, je ne dirai pas de noms pour ne pas être méchant...

BP. Il a été copié.

DO'L. Oui il a été beaucoup copié. Notamment par Clémenti..

BP. On dirai les films d'Etienne...

DO'L. C'est les films d'Etienne, parce que *Visa de Censure* de Pierre Clémenti, Etienne était avec lui pour le faire. Mais ils étaient amis, et peut être qu'Etienne voyait en lui l'ouverture d'un certain milieu du cinéma, auquel il n'avait pas accès.

DM. Mai 68 vient conclure son cinéma. Mai 68, comme fin de cette époque, la fin des avant-garde.

DO'L. L'époque était fantastique. Il y allait la nuit pour filmer en couleur. J'ai envie de dire que Mai 68 ne pouvait pas ne pas apparaître dans un de ses films. Tout à l'heure vous me parliez de Molinier dont on voit des photos dans l'un des films. Il y avait un bel érotisme partout à l'époque, on sortait de bondieuseries qui avait tellement durée.

DM. Les lieux des films, j'en ai évoqué quelques uns déjà. La maison à Paris, la porte Gentilly, les 24 h du Mans, l'Angleterre, un enterrement, une maison à la campagne dont Bernard a gardé quelques souvenirs.

DO'L. L'enterrement c'est celui du Maréchal juin.

BP. Oui je me souviens très bien d'un plan, d'Etienne, de Denis et de sa copine de l'époque, et Michèle, que j'avais tourné avec ma super 8. Il y avait une échelle posée contre un mur.

DO'L. La maison à la campagne est très présente. C'est une maison tout près de Fontainebleau, et beaucoup de scènes de *Homéo* ont été tournées là, près de la mer de sable. C'était aussi un lieu où vivait ma sœur Marie France. Et beaucoup de personnes se sont connues là.

BP. Venant du Canada, vous aviez une culture américaine que nous n'avions pas. Vous connaissiez plus de choses que nous. Quand on allait voir Kenneth Anger, on était pas nombreux dans la salle. Si on était 10, c'était vraiment le maximum.

DO'L. Oui on était né là bas, on est arrivé en France en 59. Etienne avait 15 ans, j'en avait 17.

J'ai préparé votre venue, et j'ai envie de vous lire quelque chose, c'est sur Stockhausen, mais ça dit tellement sur Etienne. « Il était l'homme du refus, refus de l'héritage

admis par l'esprit de routine, refus d'un confort intellectuel, qui va de pair avec l'estime des hommes en place... » Il avait une vraie admiration de Stockhausen, qui peut être a le mieux symbolisé la révolution artistique de cette époque. C'était le refus d'un monde, qu'il ne fallait pas forcément détruire, il y avait autre chose à faire.

DM. Philippe Alain Michaud, conservateur à Pompidou a récemment acheté les trois films de votre frère à la cinémathèque de Montréal je crois ? Ou étaient les films pendant tous ce temps ?

EO'L. Lorsque Etienne est parti au Canada dans les années 70, il est parti avec ses films. Il les a projetés à quelques copains, et il a fait la connaissance de Jean Pierre Chamberlan qui avait monté un centre de diffusion de film, enfin c'est quelqu'un qui a marqué le cinéma au Québec. Voyant qu'Etienne ne s'occupait plus de ses films, il les a déposés à la cinémathèque de Montréal. Etienne O'Leary restant le propriétaire. Et je dois rendre hommage au centre Pompidou qui a pris à sa charge la restauration des bobines.

ci-dessous : Etienne O'Leary, *Chromo sud*, 1966-1967
© Coll. Centre Pompidou, Mnam-Cci / Dist. RMN



ci-contre : Etienne O'Leary, *Homéo*, 1966-1967
© Coll. Centre Pompidou, Mnam-Cci / Dist. RMN

ORWO





Entretien avec Jean-Pierre Bouyxou

Didier Morin. Comment avez vous rencontré Etienne O'Leary, et à quelle époque ?

Jean-Pierre Bouyxou. C'était en 1967. Nous nous sommes rencontrés lors d'une projection privée dans un appartement. Alain Le Bris, un copain commun à Etienne et à moi, qui était critique de cinéma, me dit qu'il y avait le soir même une projection de films underground. Le cinéma underground, tout le monde en parlait, mais nous n'avions guère vu que quelques courts métrages de Kenneth Anger. On parlait beaucoup de Warhol et de ses films, qui avaient une réputation sulfureuse, mais personne en France ne les avait vus. La projection en appartement avait été organisée grâce à Taylor Mead, qui était justement un des proches de Warhol. Il était venu en France avec plusieurs valises pleines de bobines de films en 16 mm, et c'étaient ces bobines qu'on projetait. Là, pendant toute une nuit, j'ai découvert les films de Gregory Markopoulos, de Bruce Conner, de Robert Breer, de Bruce Bailly, de Mike Kuchar et de Taylor Mead lui même. Mais il tenait aussi à nous montrer des films underground faits en Europe. Leurs réalisateurs, qui vivaient à Paris, étaient un jeune Américain appelé Francis Conrad et un jeune canadien qui était présent à la projection, Etienne O'Leary. Le film d'Etienne était *Day Tripper*, et ça a été pour moi un choc considérable. C'était la première fois que je parlais à Etienne et nous sommes instantanément devenu amis. Ça a été une rencontre très forte. Je connaissais les organisateurs du festival Sigma à Bordeaux, une manifestation qui se vouait à l'avant-garde sous toutes ses formes et dans tous les domaines, et je n'ai eu aucun mal à les persuader de programmer ces films que je venais de découvrir. C'est ainsi que des films underground ont, pour la toute première fois, été montrés publiquement en France. *Day Tripper* faisait évidemment partie de la projection, de même qu'un nouveau film réalisé entre-temps par Etienne, *Homéo*. A cette époque, on se voyait extrêmement souvent. J'ai fait un film dans lequel jouait Etienne, *Satan bouche un coin*, et j'apparais plusieurs fois dans celui qu'il était lui-même en train de tourner, *Chromo Sud*. De toute façon, tous ceux qui faisaient ce genre de cinéma se connaissaient et se fréquentaient. On jouait tous dans les films des autres. Le cinéma qui nous intéressait, et que nous voulions faire, était un cinéma très libre, qui n'appartenait aucune école et à aucun système de pensée, et qui ne se souciait d'aucune contingence commerciale, morale ou esthétique. Que ça soit bien filmé, mal filmé, surexposé, flou, on s'en foutait, ce n'était pas ça l'important. L'important, c'était de se servir de la caméra comme on

se serait servi d'un porte-plume pour écrire des poèmes. Nous étions tous fauchés. Etienne avait la chance d'avoir une petite Beaulieu 16 mm à remontoir, il fallait retendre le ressort, ce qui donnait une autonomie de 30 secondes, pas davantage. C'est d'ailleurs avec cette caméra que j'ai tourné une partie de *Satan bouche un coin*. Par manque de fric, on achetait de la pellicule inversible, et c'était donc l'original que nous projetions, et qui forcément se dégradait peu à peu. Du reste, ce qui a sauvé les films d'Etienne, et le fait qu'ils existent encore aujourd'hui, c'est qu'ils n'ont pas été projetés pendant très longtemps, et que quelqu'un a eu la très bonne idée de les déposer à la cinémathèque de Montréal.

Denis O'Leary. C'est Chamberlain.

JPB. Ah, c'est lui ! Il avait créé, comme Jonas Mekas à New York, une structure de diffusion de ce genre de films.

DM. Donc, vous confirmez qu'Etienne ne travaillait qu'en inversible ? Que les surimpressions et les arrêts sur image n'ont pas été faits en laboratoire ?

JPB. Il ne travaillait qu'en inversible, il ne montait pas ses films, c'était du tourné-monté. Sa caméra lui permettait d'effectuer des retours en arrière et de faire de l'image par image. Donc il filmait en prenant de vagues repères, il revenait en arrière, il cachait l'objectif avec sa main, des fois c'était la moitié de l'objectif avec des caches en carton qu'il avait fabriqués, et il tournait comme ça, avec plein de petits truquages élémentaires à la Méliès, c'était une sorte de réinvention du cinéma primitif. Et c'était l'insolence et la liberté à l'état brut, et c'était formidable.

DM. La bande son est géniale. (Rires.) Dans mon casque j'entends tous les bruits de verre, les serveurs, les serveuses... (Nous enregistrons cette discussion dans un bistrot.)

DM. Un autre cinéma existait à vos yeux ?

JPB. Un jour, quelqu'un avait demandé à Etienne quel était le cinéaste qui l'avait le plus influencé. Il avait répondu Eisenstein. Ça avait fait beaucoup rire le public, mais c'était vrai. Il y avait dans sa démarche une rigueur tout à fait rare et tout à fait exemplaire.

DM. Quelle influence la Nouvelle Vague avait-elle sur vous ?

JPB. *A bout de souffle* nous avait frappés par sa liberté de ton. Mais l'influence de la Nouvelle Vague sur notre type de cinéma se limitait à ça. Truffaut, Chabrol et tout le reste, on s'en foutait. Ce que j'aimerais dire aussi, c'est qu'Etienne n'était pas seulement cinéaste, mais également musicien et peintre. Il avait un ancêtre du synthétiseur, un clavier avec lequel il composait ses musiques de films. Il était fasciné par Stockhausen. Nous avons assisté ensemble à des concerts de lui, mais aussi de Xenakis et de Pierre

Henri, qui l'ont totalement bouleversé. Il était aussi très marqué par Yves Klein. Il a réalisé de nombreuses peintures en appliquant un corps nu contre la toile, comme dans les *Anthropométries* de Klein. Il dirigeait les mouvements de sa compagne enduite de peinture, exactement comme il aurait dirigé une actrice.

DM. C'est intéressant, car je ne sais pas si le mot actrice a été utilisé pour les corps qu'utilisait Klein, qu'il dirigeait aussi. Il pouvait leur dire un peu à gauche, un peu plus à droite... Le cinéma d'Etienne, qui est un cinéma réalisé avec ses amis et les gens de son entourage, au fil de ses déplacements, un peu comme un journal, était-il mis en scène ?

JPB. Oui et non. Etienne filmait ce qui se passait sous ses yeux, mais il pouvait parfois diriger aussi. Alors qu'il filmait partout, dans la rue, chez des amis, au bistrot, il lui arrivait de demander à quelqu'un de refaire un geste, de reprendre une pose de la manière qu'il souhaitait. Ce n'était pas un simple instantané. C'était une mise en scène primitive, un peu comme chez les frères Lumière organisant la sortie des leur usine avant de la filmer.

DM. Etienne était-il un lecteur ?

JPB. Il lisait beaucoup. Il lisait de la philosophie, les textes de la Beat Generation. Quand je l'ai connu, il avait toujours dans sa poche l'Anthologie des poètes de la Beat Generation que venait de publier Jean-Jacques Lebel. Bernard Plossu. Je me souviens l'avoir vu en train de lire Castaneda.

JPB. Oui, oui.

DO'L. *Le Livre des morts tibétain.*

JPB. Comme toute notre génération, il était très intéressé par les philosophies orientales. C'était l'époque où Etienne avait les cheveux sur les épaules, avec une barbe de plusieurs jours. On fumait beaucoup d'herbe, on prenait des acides... Lui même définissait son cinéma comme un cinéma psychédélique. C'était la première fois que j'entendais quelqu'un utiliser cette notion de psychédéisme dans une conversation courante.

DM. Dans *Chromo Sud*, il y a des photographies de Pierre Molinier. Savez vous s'il l'avait rencontré ?

JPB. Oui. Je le connaissais bien, c'est moi qui ai emmené Etienne chez lui, à Bordeaux. Il n'y a pas seulement des photos de Molinier dans *Chromo Sud*, il y a surtout Molinier lui-même ! Des plans ont été tournés dans la pièce qui lui servait à la fois de chambre et d'atelier. On voit le décor dans lequel il vivait, peignait et prenait ses photos. Etienne a voulu me filmer avec un des loups qu'il utilisait habituellement pour se masquer. Je tiens une main de cire recouverte de dentelle, qui provenait d'un de ses mannequins. Etienne avait aussi filmé quelques pages d'un

livre sur Clovis Trouille, qui traînait dans la bibliothèque de Molinier... En fait, il y avait de nombreux points de convergence entre Etienne et Molinier. Ils ont éprouvé l'un pour l'autre une sympathie immédiate, évidente, même s'ils ne se sont jamais revus. Molinier était passionné par le chamanisme et donnait à ses peintures une dimension ésotérique forte. Quand il recouvrait certaines toiles d'un glacié de sperme, ce n'était pas un numéro de branlette, ça avait pour lui une dimension très cosmique, ça avait un sens spirituel. Attention, je dis bien spirituel, pas religieux ! Et ça, ça intéressait énormément Etienne. Il était aussi beaucoup dans l'ésotérisme...

DM. Et vous, vous l'avez connu comment, Molinier ?

JPB. J'ai été enthousiasmé par un petit livre qui lui avait été consacré chez Eric Losfeld. J'ai appris qu'il habitait dans le même quartier que moi, à Bordeaux. Alors je suis allé sonner chez lui. J'avais 19 ans, il en avait 65.

Bernard Plossu. Qu'est devenu Molinier ? Il est mort ?

JPB. Il s'est suicidé en 1976.

DM. Tu disais que tu avais organisé une projection des films d'Etienne à Sigma, à Bordeaux, mais sais-tu si ses films ont été projetés ailleurs, dans des salles publiques ?

BP. Ça vous dérange pas si pendant que vous continuez à parler je fais quelques photos ?

JPB. Il y a eu une sortie en salle à Paris, mais je ne me souviens plus où. C'était dans le cadre d'un programme de films underground, dans un cinéma du Quartier latin. En novembre 1967, à Sigma, quand un de ses films a été présenté pour la première fois à un vrai public, il était dans la salle. Juste avant le film, il s'est levé et a dit : « Vous allez voir un film d'Etienne O'Leary. » Il s'est rassis, puis s'est aussitôt relevé et a ajouté : « Etienne O'Leary, c'est moi. » Et s'il s'est rassis définitivement. Sinon, on s'est beaucoup baladés avec ses films, les miens et ceux d'autres copains, dont Pierre Clémenti. Une belle projection de nos courts métrages a eu lieu à Toulouse, au centre culturel. Je m'en souviens bien, c'était très exactement le 4 mai 1968. Ça commençait à chauffer un peu partout en France. L'organisateur avait fait ça sur un week-end, un week-end consacré au cinéma underground. Nous y étions allés en voiture, une DS 19 qu'un de nos amis cinéastes, René Refet, avait piquée à son père. Outre Refet, Etienne et moi, il y avait là Raphaël Marongiu, Michel Auder et Philippe Bordier, qui venait de créer une petite structure informelle de distribution, Ciné Golem, pour diffuser nos films. C'est grâce à lui que ce week-end au centre culturel de Toulouse avait pu avoir lieu. Sur la route du retour, tout en fumant des joints en continu, nous avons décidé de ne pas rentrer directement à Paris mais de faire un détour par Bordeaux, pour y improviser une autre

52



projection. Elle a eu lieu le soir même au Ciné-Club du 19 Juillet, qui était le ciné-club de la Fédération anarchiste. Il y avait du monde ! Grâce à Bordier, Bordeaux était devenu une sorte de tête de pont pour tout le petit monde de l'underground français. C'est sans doute la ville où les films d'Etienne ont été plus abondamment montrés. Il y comptait pas mal d'admirateurs, et beaucoup de jeunes cinéastes locaux ont été très influencés par lui, à commencer par Alain Montesse. Après cette halte à Bordeaux, Auder, Refet, Marongiu, Etienne et moi avons eu envie de regagner Paris par petites étapes, par le chemin des écoliers. Nous nous arrêtons dans des petits patelins, des villages. Nous entrons dans le premier bistrot venu pour demander s'il y avait un projecteur 16mm quelque part, et si oui, nous organisons aussitôt une projection sur place. On demandait au patron du bistrot d'en parler à un maximum de gens, on rameutait les jeunes, et deux heures après il y avait toujours entre 8 et 30 personnes qui venaient voir nos films. On a même fait une séance dans une usine occupée. Nos films dérangent beaucoup d'intellos, qui n'apprécient pas leur forme et désapprouvent leur amoralisme : on y aperçoit parfois des poils pubiens, et à l'époque c'était assimilé à de la pornographie. Pour les gauchistes orthodoxes, c'était politiquement très incorrect ! Dans un débat, quelqu'un nous avait même prédit que si nous montrions nos films à des pros, ceux nous donneraient la fessée et auraient bien raison. Et là, dans cette usine en grève, c'est tout le contraire qui s'est produit : les ouvriers ont été passionnés, ils ont saisi tout de suite la signification politique et contestataire de notre travail. Et puis notre virée s'est terminée à Nantes, dans une fac occupée. La projection était régulièrement interrompue par des commandos de fachos, que les étudiants grévistes repoussaient à coups de barres de fer ! C'est là que nous avons appris que ça chauffait vraiment à Paris. On y est rentrés juste à temps pour participer en première ligne à la prise de l'Odéon. (Rires.)

DM. D'où les images avec la banderole sur l'Odéon dans un des films d'Etienne...

JPB. Exactement, et les images d'Etienne, vers la fin de *Chromo Sud*, comptent parmi les rares images en couleur de Mai 68.

BP. Oui, c'est vrai, on ne pense pas à ça. Il y a eu aussi les photos de Dytivon.

JPB. Juste après notre retour à Paris, nous avons assisté à une sorte d'assemblée générale improvisée, à Censier, qui regroupait une quinzaine d'écrivains, de peintres, de cinéastes, de créateurs de toutes sortes. Mais aucun artiste officiel, consacré. Tout ça restait encore sur le terrain de l'underground ou, disons, de l'avant-garde. On s'est dit

que nous devrions occuper un lieu symbolique, comme les ouvriers occupaient leurs usines et les étudiants leurs universités. On s'est décidés pour un théâtre. La Comédie-Française a été évoquée, et puis Jean Jacques Lebel, qui était un peu le meneur de la bande, a proposé l'Odéon. Et dès le lendemain, il y a eu plusieurs centaines de manifestants pour prendre l'Odéon d'assaut avec nous. (Rires.)

DO'L. Etienne voyait souvent Lebel, à cette époque.

JPB. Oui. Ils s'appréciaient mutuellement. Lebel cite Etienne à plusieurs reprises dans ses textes. On voit Lebel dans *Chromo Sud*, et Etienne a collaboré avec Lebel lorsque celui-ci a mis en scène la pièce de Picasso, *Le Désir attrapé par la queue*. Les représentations avaient lieu sous un chapiteau, et les films d'Etienne étaient projetés au-dessus de la tête des spectateurs pendant que les acteurs jouaient ! Lebel m'avait proposé d'être son assistant, mais j'avais dû refuser. Je le regretterai toute ma vie, parce qu'ils se sont de toute évidence beaucoup amusés.

DO'L. Ils étaient copains, ils étaient de la même boutique.

JPB. Et puis une nuit de 68, Etienne et moi, nous sommes quittés en nous disant à demain. Je ne l'ai jamais revu.

Jean-Pierre Bouyxou. Né à Bordeaux le 16 janvier 1946.

Journaliste-écrivain, cinéaste. Derniers livres parus :

«Bloody Mary» (Ateliers du Tayrac) et

«Dans les coulisses de Cannes» (éditions Glénat). Dernier film en date : «Les Vamps fantastiques» (2003).

«Satan bouche un coin», le court métrage qu'il a réalisé en 1967 avec Etienne O'Leary comme acteur, est disponible dans deux éditions DVD, l'une française, l'autre canadienne. La première est un «Hommage à Pierre Molinier» paru chez Sordide Sentimental <http://sordide-sentimental.com>

La seconde est une compilation, «A rebours», publiée par Cinéma Abattoir www.cinema-abattoir.com

INFORMATION

Künstlerhaus Schloss Balmoral Bad Ems

Le 26 juin 2010, la résidence d'artistes du château de Balmoral, le Künstlerhaus Schloss Balmoral à Bad Ems, en Allemagne, a fêté son quinzième anniversaire. Fondée en 1995, cette résidence est financée par la Fondation de Rhénanie-Palatinat pour la Culture. Elle est située dans un petit château qui domine la ville d'eau historique de Bad Ems, construit en 1867 dans le style de la renaissance italienne par Basile von Miakhoff, un proche du tsar Alexandre II. Cette ville, édifiée sur les rives de la Lahn, était très prisée au XIXème siècle: Guillaume 1er, le tsar Alexandre II et à leur suite la noblesse et de nombreux artistes, tels Eugène Delacroix, Richard Wagner, Fiodor Dostoïevski, Nikolai Wassiljewitsch Gogol et bien d'autres résidèrent à Bad Ems. Aujourd'hui, la ville survit grâce aux nombreuses cliniques. C'est ce contraste entre un passé glorieux, une nature romantique attirant les promeneurs et la vie modeste dont témoigne l'architecture des années 50 et 70 qui constitue l'attrait de cette petite ville située entre Francfort au sud et Cologne au nord.

Depuis sa création, Balmoral a reçu 139 artistes internationaux pour des bourses allant de trois à onze mois. Un jury constitué de huit experts attribue les bourses sans distinction de nationalité ou d'âge. La résidence peut héberger huit artistes et un hôte à la fois.

Balmoral gère aussi les bourses offertes aux artistes en provenance de Rhénanie-Palatinat pour des séjours à Paris, Londres, New York, Wiepersdorf, ainsi que les échanges avec la Chine, la Bourgogne et, occasionnellement, avec la Corée. Tout artiste ayant terminé ses études (cinq ans) et ayant une pratique artistique de trois ans peut envoyer un dossier.

Les artistes sélectionnés obtiennent une bourse de 1.200 euros par mois, en règle générale pendant six mois. Un studio et un atelier sont mis gratuitement à leur disposition. La cuisine est communautaire.

Une bibliothèque d'environ six mille volumes sur l'art moderne et contemporain, un laboratoire vidéo et un petit atelier pour travailler le bois sont également mis à disposition.

La résidence est particulièrement attrayante pour des artistes recherchant le calme nécessaire à la réflexion et la production. La durée moyenne de six mois leur permet d'expérimenter ou d'élaborer des projets qui requièrent un travail suivi. C'est aussi un lieu de rencontre avec d'autres artistes et avec nos hôtes.

Pour animer le dialogue, Balmoral propose des interventions conduites entre autres par des critiques d'art, des artistes et des philosophes. Des expositions sont également mises sur pied à Balmoral même avec les résidents, mais aussi parfois avec des artistes invités, tels Jonathan Meese, Ben Patterson et Christof Schlingensief. De cette façon, Balmoral renoue avec la tradition artistique du passé.

Pour donner une plus grande visibilité aux artistes soutenus par Balmoral, des expositions ont lieu régulièrement à la Kunsthalle de Mayence, qui présente chaque année les boursiers de l'année précédente; d'autres sont organisées dans le cadre des grandes foires de Cologne et Berlin. Pour son 15ème anniversaire, le Musée Arp de Rolandseck présente la première exposition thématique Balmoral Blend montrant une sélection des œuvres conservées dans la collection de Rhénanie-Palatinat.

Pour plus d'informations, veuillez consulter notre site www.balmoral.de

Danièle Perrier
directrice

En dernière page: vue de Bamoral prise par Didier Morin, 2010, avec tous les noms des artistes ayant résidé à Balmoral.



Christiane Schlosser Ester Neumann Stephan Melzl
Barbara Wille Nicola Schudy Ralph Künzler
Barbara Trautmann Petra Kasten Ernst Stark
Isa Melsheimer Susanne Britz Michael Post
Nina Teusch / Hergarten Caro Suerkemper Jörg Hamann
Hermine Anthoine Petra Keinhorst Jeanette Müller Jörg Spamer Frédéric Sanchez
Myrtia Wefelmeier Bea Emsbach Karl Willems Rémy Marlot
Fides Becker Nicole Cordier Daniel Schürer
Ins A Kromminga Jörg Simon Stefan Demary Pierre-Yves Magerand
Ingeborg Lockemann Björn Franke Jörg Herold Didier Morin
Heike Klussmann Jáchym Fleig Yehuda Altman Jiri Suruvka
Pfelder Bernd Krauß Lucas Bambozzi
Sheila Barcik Sabine Dehnel Stefan Thiel Stefan Ettlinger
Bernd Mechler Norbert Frensch
Christina Nägele Friedhelm Falke Zoltan Laszlo
Roswitha von den Driesch Frank Lippold RohwaJeong
Laura Bruce Lorcan O'Byrne Barbara Trautmann
Dineke Oosting Christiane Büchner Achim Sakic Paul Jakob Gabriela Golder
Heather Allen Peter Pommerer Filipa César
Antje Dorn Joanna Jones Yunchul Kim
Simone Zingg Heike Bollig Konstantin Voit Thomas Kocheisen und Ulrike Hullmann
Martin Xiuzhen Annette Kisling Fritz Balhaus
Inna Mayer Jantine Schmutz Jochen Twelker Bénédicte Peyrat
Gabriele Aulsherr Petra Warrass Martin Durham Lieke Snellen
Wiebke Grösch Cony Theis Andreas Exner Liliana Basarab
Susa Templin Johanna Reich Heiner Thiel
Ursula Damm Parastou Forouhar Canan Senol
Susanne Windelen Elke Richert Ekrem Yalcindag Jane Cheadle
Pia Linz Ute Gaenssle Brigitte Mahlknecht Anton Himstedt Martine Locatelli
Renate Wolff Gabriella Fekete Astrid Stricker Diego Castro
Saskia Schüler Laura Padgett Neringa Naujokaite Jürgen Heiter Gosbert Adler
Karen Scheper Sigrid Schewior
Anja Teske Petra Trenkel Christian Weihrauch