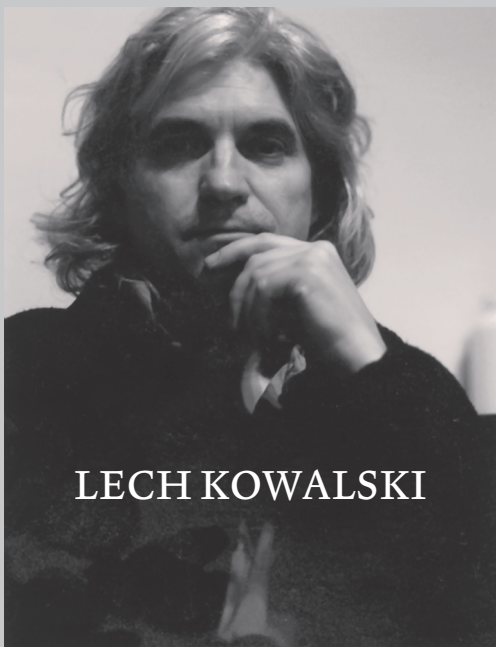




LECH KOWALSKI

Entretien

par Cyril Neyrat et Eugenio Renzi

ACRIF

LECH KOWALSKI

*

ACRIF

Cet ouvrage a été édité par l'ACRIF, dans le cadre du
Mois du film documentaire 2009, avec l'aide de la Direction Régionale
des Affaires Culturelles (Ile-de-France)



et en collaboration avec la revue *Independencia* et Extink Films
Ouvrage dirigé par Quentin Mével

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions
destinées à une utilisation collective.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle
faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement des auteurs
ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon aux termes
des articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

© ACRIF 2009
Imprimé en France

Crédit photographique en 1^{er} de couverture : Nicolas Klotz

LECH KOWALSKI

Entretien

avec Lech Kowalski
par Cyril Neyrat et Eugenio Renzi

SOMMAIRE

INTRODUCTION 7

1^{ÈRE} PARTIE :

THE EARLY'70. 12

D.O.A. 14

« THE ORIGIN OF THE PUNK
WAS ALREADY THE DEATH OF IT » 18

BORN TO LOSE
(THE LAST ROCK'N'ROLL MOVIE) 28

« TALKIN' ABOUT BEING TRAPPED
BY YOUR OWN MYTH » 30

HEY IS DEE DEE HOME ? 33

2^E PARTIE :

EAST OF PARADISE 34

« IT'S MY FUCKING FILM, MAN ! » 41

THE BOOT FACTORY 44

ON HITLER'S HIGHWAY 46

FILMOGRAPHIE SELECTIVE 51

LA CONFRONTATION

Par Cyril Neyrat et Eugenio Renzi

« Pour savoir, il faut prendre position ». C'est la première phrase du livre que Georges Didi-Huberman a consacré à Brecht. Elle réfute clairement le lieu commun erroné de la prétendue neutralité de l'observateur, de l'impartialité que supposerait toute volonté de connaissance. Didi-Huberman poursuit en précisant que la prise de position du sujet n'exclut pas sa distance critique à l'égard de l'objet de sa recherche ; au contraire, explique-t-il, elle la permet. Prise de position et distance, l'alliance des deux constitue l'image majoritaire de l'artiste engagé, de sa pratique. Ce qui frappe d'emblée à la vision d'un film de Lech Kowalski, c'est à quel point il échappe à ce schéma, pour incarner un autre mode de l'engagement politique. S'engager, pour lui, ce n'est pas prendre position, trouver sa place face à une situation, un enjeu, mais s'y jeter, y risquer son corps, sa sensibilité, sans en savoir trop. S'engager, c'est aller au charbon, descendre dans l'arène, non pas choisir un côté mais entrer par le milieu : chercher le point de conflit, la zone d'intensité de la confrontation. C'est pourquoi il n'utilise pas ou très peu le plan fixe, qui traduirait la certitude d'une place, la fermeté d'un point de vue, mais une caméra mobile, inquiète, sans cesse à la recherche d'une position qu'elle doit sans cesse redéfinir au gré de l'évolution de la situation. Lorsque Kowalski

recueille auprès de sa mère polonaise le récit-témoignage de sa déportation par les Soviétiques pendant la Seconde Guerre mondiale, ses partis pris sont à l'opposé des canons du genre institués par Lanzmann et pieusement respectés jusqu'à Wang Bing – plan fixe, durée, impassibilité de l'enregistrement. Au contraire il bouge, zoome, s'approche du visage en larmes, fragmente le récit en un montage court et heurté. Cette dramatisation ne vise pas tant à « faire monter la sauce » de l'émotion qu'à prendre acte de sa présence, en tant que cinéaste et fils, dans la situation : nullement extérieur, mais physiquement, émotionnellement engagé dans une histoire qui est aussi la sienne.

« Confrontation » : le mot revient souvent dans les propos de Kowalski. La vérité du monde ou d'un homme, c'est le conflit, et toute apparence pacifiée n'est que mensonge recouvrant une guerre, qu'il revient au cinéaste de faire apparaître, d'exposer pour tenter de la comprendre. Sachant que la ligne de front n'est jamais simple ni unique, que plusieurs confrontations s'imbriquent, se croisent, se dédoublent. Plus qu'un portrait de Johnny Thunders en ultime rock star, *Born To Lose (the last rock'n'roll movie)* est une enquête sur le conflit héroïque et mortifère entre mythe et réalité chez un jeune italo-américain devenu icône. Le vrai sujet de *D.O.A.* n'est pas tant la tournée américaine des Sex Pistols que la confrontation entre un groupe punk anglais et le Vieux Sud des Etats-Unis – clash politique, culturel,

générationnel. Ce conflit se dédouble à l'intérieur de chaque camp, en Angleterre et aux Etats-Unis entre pro et anti-Pistols. Parmi les grandes séquences du film, l'interview de Sid Vicious et Nancy Spungen au lit est exemplaire du cinéma de Kowalski. Exemplaire avant tout de son culot et de son flair, qui lui a toujours permis de se trouver avec sa caméra là où tout « cinéaste du réel » rêverait d'être. Exemplaire surtout de sa rare capacité de filmer ensemble la surface et la profondeur des choses et des situations. Sid est trop défoncé pour parler, Nancy n'a rien à dire, elle veut que Sid parle. Situation foireuse, interview ratée ? Kowalski n'a que faire de ce qu'ont à dire Sid et Nancy, il n'attend rien de leur parole. Là aussi, il filme des confrontations : entre un Anglais en perdition et une Américaine paumée, entre Sid et le mythe de la star punk. La rencontre vire à la comédie improvisée, à la fois bouffonne et morbide. Cette capacité à associer dans le même geste de cinéaste proximité et distance, à filmer ensemble l'endroit et l'envers, à percevoir le fond obscur d'une situation tout en jouissant de son éclat superficiel font penser à Warhol, qu'il a croisé à New York et dont il est à bien des égards un héritier.

Kowalski dit ne pas aimer les interviews. Or ses films en sont remplis. Sa manière de les mettre en scène dissipe cette apparente contradiction. L'intéresse non pas le contenu énoncé, les réponses à d'éventuelles questions, mais le fait de parole, la

situation au sein de laquelle le plonge sa rencontre avec une ou plusieurs personnes. *Born To Lose* (*the last rock'n'roll movie*) aurait pu être un docu rock ordinaire à la MTV alternant captations de concert et interviews de stars et d'anonymes qui ont connu Johnny et y vont de leur anecdote ou analyse. Ça y ressemble et c'est tout le contraire, car Kowalski fait semblant de respecter les codes du genre pour les tordre et faire le portrait, non de Johnny, mais d'un monde, underworld, déréalisé par l'héroïne et la mythologie rock. La mauvaise qualité de l'image et du son donnent aux captations de concert une puissance documentaire jamais vue ailleurs : la vérité de l'époque y éclate, celle de la dernière grande dépense d'une culture rock en train de mourir, avec sa rage, son humour noir, son désespoir, ses énergies démentes, bonnes ou mauvaises. Loin de couler toutes ses interviews au même moule télé, Kowalski met en scène chacune d'entre elles comme un film en soi, avec son décor, ses personnages, sa texture d'image, sa mise en scène. La dominatrice et son soumis, l'ex-copine de Johnny bousillée par l'héroïne, le roadie tchatcheur au catogan, l'agent mafieux et protecteur – il suffit de mettre en scène les clichés avec un peu d'imagination pour leur faire exprimer la plus singulière et émouvante des vérités sur un homme et son temps.

A la fin de *On Hitler's Highway*, le deuxième volet de sa trilogie polonaise, la voix off de Kowalski prend soudain un accent d'une troublante intimité. Au

bout de ce voyage le long de la première autoroute d'Europe, emblème cabossé d'une Pologne piétinée par le XX^e siècle, Kowalski dit avoir enfin compris la raison d'être de son cinéma : « les gens que je filme me révèlent, car ils sont moi ». Lui : les junkies et les sans-abri de New York, sa mère déportée à l'Est puis émigrée à l'Ouest, les prostituées de l'autoroute d'Hitler, les punks d'Opole, Dee Dee l'idiot savant, génie punk et serial loser, Christopher Gierke l'agent flamboyant et apatride. Kowalski a choisi de filmer la part de l'humanité à laquelle il se sent appartenir : les marginaux, les victimes du XX^e siècle, ceux qui y ont survécu et qui cherchent leur place dans le suivant. C'est pourquoi *East Of Paradise* reste à ce jour le film nodal de son œuvre. L'abîme qui sépare, au milieu du film, le témoignage d'une mère déportée en URSS et le récit d'un fils dans l'underworld du porno et du punk new-yorkais recèle une double leçon. Leçon d'histoire quant à ce que nous héritons du siècle passé. Leçon de cinéma, contre toutes les esthétiques préconçues, fausses morales et vraies bornes qui continuent de brider l'ordinaire du documentaire.

*

THE EARLY'70

J'AI commencé à tourner des films au lycée. Rien d'autre ne m'attirait. Le premier était une sorte de comédie sur des bagarres entre enseignants et élèves. Il s'appelait *The*

Danger Halls. Ensuite, j'ai participé à plusieurs types de films, dont deux pornos, plutôt vulgaires, qui m'ont tout de même permis d'accumuler de l'expérience. C'était alors le début des années 70, l'époque des pornos chics, de *Deep Throat* et de *The Devil in Miss Jones*. Les acteurs se prenaient pour des célébrités à égalité avec les stars du Rock'n Roll. Cela m'a donné l'idée d'un film sur le milieu du porno : *Sex Stars*. Une bonne partie du *cast* n'avait rien à voir avec la scène porno, c'était des gens que je connaissais et qui se sont prêtés au jeu. Walter Guttman par exemple, un type extraordinaire : homme d'affaires à Wall Street, peintre, expert en art et *filmmaker*. Des années plus tard, j'ai tourné avec lui *Walter and Cutie*.

J'avais besoin d'argent. J'étais prêt à accepter les tâches les plus diverses. J'ai fini par faire le tour de tous les aspects techniques de la fabrication d'un film. J'ai aussi travaillé pour *Sports Illustrated*, en tant que photographe sportif.

Dans les années 70 existait une sorte de cinéma indépendant. Mais il était davantage lié à Los Angeles qu'à New York. A New York, il y avait un

problème de financement et de distribution pour ce type de film. La vidéo n'existait quasiment pas. Il fallait beaucoup d'argent pour tourner. Tout était underground. Il y avait le cinéma d'avant garde, *Art cinéma*, l'héritage de la Factory d'Andy Warhol. Mais pas d'industrie cinématographique. La notion contemporaine de cinéma indépendant est venue bien après, avec les années 90, Miramax, Sundance, etc. Rien de tout ça n'existait à l'époque.

Dans les salles circulaient des films qui n'appartenaient à aucune catégorie. Ni à Hollywood ni à rien. Un film jamaïcain sur le Reggae m'avait frappé : *The Harder They Come* de Perry Henzell (1972). *Really an amazing fucking film*. Un autre a été *El Topo* de Alejandro Jodorowsky, qui passait aux séances de minuit. L'autre chose importante à New York était le documentaire. Ça, c'était New York, le milieu dans lequel j'évoluais : un mélange d'art d'un côté et de réalisme social de l'autre. Un auteur important pour moi était John Waters. Il travaillait à Baltimore, mais ses films étaient montrés à New York.

Les films sur le rock commençaient à gagner de l'argent, à devenir un business. Un mélange de business et de questions sociales, comme dans *Woodstock* et *Gimme Shelter*. Au fond, ils avaient seulement l'apparence de films engagés politiquement ou socialement, et avaient beaucoup plus profondément à voir avec les rockstars. Dans le genre, le seul que j'aimais était *Cocksucker blues* de Robert Frank sur la tournée

américaine des Rolling Stones en 1972. Ce film était tellement bon que les Rolling Stones se sont opposés à sa diffusion. Frank avait le droit de le montrer une fois par an, et à condition qu'un membre du groupe soit présent dans la salle lors de la séance. Le film rock qui a été un vrai modèle pour moi est ce film jamaïcain, *The Harder They Come*. Un véritable mélange de fiction et non-fiction, de musique et problèmes sociaux. C'était le genre de film que je voulais tourner.

D.O.A.

J'avais cette idée de réaliser un film sur la scène punk à New York. En même temps, je gagnais ma vie en tournant des films pornos. Je faisais aussi des films institutionnels, ce qui payait bien. Plus qu'une idée, filmer le punk était une envie. Je voyais clairement ce que je ne voulais pas faire : placer trois caméras devant les musiciens. A New York, vers la fin des années 70, le monde du punk, dont je faisais partie, était restreint. Cela concernait en tout quelque chose comme 300 personnes. Cela se passait surtout au CBGB [rock club situé au 315 Bowery, à l'angle de Bleecker Street à Manhattan]. Le CBGB était au rez de chaussée d'un immeuble dont les étages supérieurs étaient occupés par un hôtel de la plus basse catégorie, pas cher mais absolument dégueulasse. Envahi de puces et de tiques. Ce genre

d'endroit devait exister aussi à Paris jadis, puisque George Orwell en parle dans ses notes de voyage. J'ai écrit une courte histoire autour d'une femme, chauffeuse de taxi, vivant dans l'immeuble du CBGB. Patty Smith était partante pour jouer le rôle. Mais on n'a pas fait le film. Pour tout un tas de raisons. Au même moment, je pensais aller en Angleterre pour filmer la scène punk de Londres. Et puis j'ai entendu que les Sex Pistols venaient aux Etats-Unis. Ça ne veut peut-être plus dire grand chose maintenant, mais dans le monde du punk, la venue des Sex Pistols aux Etats-Unis, c'était quelque chose d'important, *a big deal*.

Je vivais avec une fille d'Argentine ; comme beaucoup de ses compatriotes, elle s'était installée à New York pour fuir la junte de Jorge Vilela. On n'avait pas d'argent. Mais on vivait tous les deux dans un gigantesque appartement à Soho qui me coûtait trois fois rien. Il y avait un lit et une télé. Une nuit, nous regardions « Tomorrow Show ». Tom Snyder y interviewait une rédactrice du Rolling Stone Magazine sur l'actualité du Rock. Soudain, elle annonce que les Sex Pistols préparent une tournée aux Etats-Unis. J'ai sauté du lit en criant « voilà mon film ! ».

Il me fallait de l'argent. Beaucoup d'argent. Et vite. Les Pistols allaient débarquer à Atlanta, en Géorgie, trois jours plus tard. A l'époque, on utilisait une caméra française : l'Eclair, qui coûtait chère. Sur un

bout de papier, j'ai rédigé une liste de gens dont je savais qu'ils avaient de l'argent et je les ai tous appelés. Personne ne voulait de mon projet. L'un après l'autre, tous mes contacts étaient d'accord pour dire que j'étais cinglé. Je pense qu'aucun d'entre eux n'avait entendu parler des Sex Pistols. Je me suis souvenu d'une call girl polonaise qui fréquentait le beau monde et qui m'avait été présentée par ma copine argentine. Cette call girl m'a fait comprendre que si j'avais besoin d'argent je devais appeler Tom Forcade. C'était la veille de l'arrivée des Pistols, et c'était ma seule chance. J'ai appelé Tom. La conversation a duré cinq minutes, ce qui est assez long pour lui. Il avait entendu parler de *Sex Stars*. Il m'a donné rendez-vous dans son bureau sur la 26^e rue.

Il y avait des photos et des sacs de marijuana. Tom Forcade éditait un magazine sur la drogue : *High Times*. Il gagnait beaucoup d'argent. Il tenait aussi un « speak easy » – l'expression date de la prohibition, elle désigne les lieux où l'on pouvait boire en clandestinité ; dans les 70 c'était la marijuana. J'ai attendu toute la journée. En fin d'après-midi il est enfin sorti de son bureau ; un type l'accompagnait, plus tard j'ai su que c'était son psychiatre. Tom m'a dit qu'il n'avait pas le temps d'écouter mon projet et que, de toutes façons, il ne pouvait pas s'impliquer. Je n'ai pas accepté cette réponse, *I was really pissed off*. Je lui ai dit : « *man you fucked me up*. Je suis prêt à partir pour Atlanta, et tu me fais perdre la dernière journée qu'il me reste pour trouver de l'argent

à t'attendre. Tu dois écouter mon histoire. » Il a fini par accepter que je lui en dise plus. Puis il a voulu savoir si je connaissais quelqu'un dans le show-business. Je lui ai dit : Shirley Clark, Nan Jun Paik et quelques personnes du Chelsea Hotel. Des gens du porno. Il m'a proposé de le suivre. On est allé dans sa voiture. Il a poussé le chauffeur et s'est assis à la place du conducteur. Moi derrière, avec le psy. Il a démarré, fait demi-tour et pris la 26^e en sens interdit jusqu'à Soho, où il habitait. Il était fou. Comme pas mal de gens à l'époque. C'était une folie intéressante. Celle d'un génie qui est tout le temps pressé car il a trop d'idées. Une fois chez lui il m'a dit qu'il allait financer le tournage. Je dis bien tournage et pas film, car pour l'instant il était juste question de filmer cet événement. Il n'y avait pas d'autre idée et rien qui puisse ressembler à un scénario.

Bref, il me donne l'argent, mais à une condition. Tom avait fait un deal avec des drugs dealers d'Atlanta. Il voulait leur racheter un film en 35 mm qu'ils avaient réalisé : *The Smugglers*, Les contrebandiers. Il aimait le matériel et trouvait que le montage du film devait être refait. Le hasard voulait que la première étape de la tournée des Sex Pistols était Atlanta. Tom voulait que je récupère les rushes et que je fasse un autre montage. En échange il acceptait de payer D.O.A., qui à l'époque n'avait pas encore de titre. J'ai dit « d'accord ». Il m'a filé une valise pleine de fric. 50 000 dollars, *in cash*. Nous avons ouvert et compté les billets. Nous avons pris

un hélicoptère pour aller de Manhattan jusqu'à l'aéroport de La Guardia dans le Queens. C'était la première fois que je prenais un hélicoptère. Je courais vers la cabine, et Tom m'a arrêté une seconde avant que l'hélice me décapite.

« THE ORIGIN OF THE PUNK WAS ALREADY THE DEATH OF IT »

C'est le début de l'histoire. J'ai voulu la décrire en détails parce que l'époque était intéressante. C'était une période d'*outsiders*, avant que les businessmen prennent le contrôle de tout. Les gens venaient de différentes parties des États-Unis et du monde entier. Et on pouvait rencontrer des gens comme Tom. Moi j'étais fauché et lui riche, mais on baignait tous dans la même atmosphère. Pourquoi un film sur les Sex Pistols ? Il faut avoir à l'esprit que la scène punk à NY était nihiliste. J'aimais la musique, mais les textes étaient chiants. Je me sentais plus proche du punk anglais à cause de son impact politique. Les Sex Pistols débarquaient aux États-Unis avec leur charge énergétique. C'était une répétition de la tournée historique des Beatles quinze ans plus tôt. Ils étaient des sortes de Beatles underground, je savais que ça allait être fou. Un véritable clash entre cultures. Et je pensais pouvoir placer la caméra au milieu de cette folie.

Autre chose remarquable : ils ne venaient pas jouer à New York, ni à Los Angeles. Ils ne faisaient que des villes perdues dans le sud. Et ça, c'était vraiment bizarre. On a aujourd'hui une vision déformée du punk, qui n'est devenu un mouvement à la mode qu'après sa mort, bien après cette tournée. À sa grande époque, vers la fin des années 70, il n'y avait à New York pas plus de 300 ou 400 punks. Dans le sud des États Unis, dans une ville comme San Antonio, il y en avait 5. Autant dire que le punk n'existait pas là-bas. J'ai fait des recherches pour comprendre ce choix bizarre de jouer dans le Sud. Il faut remonter aux New York Dolls, un grand groupe du pré-punk. Malcolm Mc Laren, futur manager des Sex Pistols, a été le dernier manager des Dolls. Il les a pris en charge dans un moment de difficulté. Pour relancer le groupe, Malcolm a tenté une provocation, les « Red Shows ». Les Dolls s'exhibaient habillés en rouge, sur une scène décorée avec des drapeaux communistes. *That was a stupid idea*. Qui d'ailleurs n'a pas marché du tout. Alors Malcolm a monté une série de spectacles dans le sud. Mais au premier show, en Floride, les Dolls ont envoyé chier Malcolm et se sont séparés. Mac Laren s'est barré à la Nouvelle Orleans avec Sylvain [guitariste des Dolls], qui lui a offert une guitare que Malcolm a ramenée à Londres. Je pense que c'est une des guitares que Steve Jones utilisait sur la tournée américaine des Pistols. Je n'en suis pas sûr, mais le fait est que cette tournée dans le sud des

États Unis, que les Dolls n'ont pas faite, les Pistols l'ont faite à leur place.

Je n'avais pas la permission des Sex Pistols. Ni des clubs. Ni de la Warner Brothers – qui éditait les Pistols aux Etats-Unis. Parce que je ne l'ai pas demandée. Si je l'avais fait, je ne l'aurais pas obtenue. Et de toutes façons je ne voulais pas faire cette démarche, car dès l'instant où tu demandes à quelqu'un la permission de le filmer, la réalité est perdue. Ou bien une autre réalité survient. Fictionnelle. Je voulais filmer une confrontation, et tu ne demandes pas la permission pour ça. Car tu ne peux appartenir à aucun des deux côtés. Il faut que ce soit du pur documentaire. L'idée est de filmer dans l'arène, d'être à l'écoute de ce qui s'y passe, de se faire surprendre par les événements. Et d'enregistrer cette surprise. Je savais que quelque chose allait se produire. Le plus difficile était de trouver une position pour la caméra. Autant que possible, ne pas avoir l'air de faire partie des médias. Les gens qui participaient à ces concerts regardaient la réalité à travers la philosophie des Sex Pistols et du punk, qui a été le premier mouvement populaire radicalement opposé aux médias. D'ailleurs je n'avais aucune envie de faire des entretiens avec Les Pistols. Cela aurait été stupide d'interroger Johnny Rotten. L'entretien est un outil dangereux pour le cinéma, parce que les gens ne savent pas l'utiliser. J'ai vu des bonnes interviews, bien sûr. Les frères Maysles, le cinéma vérité. Je suis

allé dans leur bureau à New York pour voir leurs films. C'est un cinéma d'avant la vidéo. Ils m'ont montré sur une table de montage Steinbeck un film magnifique, une interview avec Marlon Brando. Il était assis face à la caméra et parlait, c'était très simple et incroyable. Brando en revanche n'était pas satisfait de ce qu'il avait dit. Il n'a jamais accordé le droit à l'image, les Maysles n'ont jamais pu diffuser le film. C'est tout le problème des interviews. Quand c'est vraiment sincère, les gens ne sont pas contents de ce qu'ils ont dit.

J'ai eu l'idée du titre, D.O.A., *Death on Arrival*, pendant la première journée de tournage. C'est un code des urgences. Quand une ambulance transporte quelqu'un qui arrivera mort à l'hôpital, l'infirmier communique : *death on arrival*. L'origine du punk était déjà sa propre mort. Ce mouvement n'était pas capable de capitaliser son propre talent. Au bout d'un moment tous les groupes se demandaient s'ils n'allaient pas être récupérés par le système en signant un contrat avec une maison de disques. Comme Blondie, les Talking Heads, les Ramones. La question était toujours : vont-ils devenir des stars ? Or eux ne voulaient pas, mais en même temps il avaient besoin de l'argent, ne serait-ce que pour survivre. Tout groupe punk avait le choix entre deux formes d'échec : soit ils mouraient de corruption, soit il mouraient d'oubli. Il faut tenir compte du fait qu'il s'agissait souvent de personna-

lités sophistiquées, issues de la culture pop. Ils en avaient marre des Beatles et des Stones. Ils voulaient imposer un autre type de musique. Et réussir, selon leur manière de voir les choses, revenait à mourir. Cette schizophrénie est typique de cette New York de la fin des années 70.

Quand les Sex Pistols ont débarqué, le mouvement aux Etats-Unis était déjà mort de ces deux morts. D'où D.O.A. Le fait est que si les Pistols n'étaient pas venus au Etats-Unis longtemps, le punk ne serait pas aussi grand qu'il l'a été, qu'il continue à être. En un sens le punk est définitivement mort quand les Pistols se sont séparés, quand Sid Vicious a tué Nancy puis est mort d'overdose. Il avait 21 ans. Le punk est mort prématurément, au sens où il n'a pas eu le temps ni trouvé sa manière propre de passer au niveau supérieur. En même temps, cette mort prématurée lui a donné un statut iconique, comme aucun autre mouvement pop. Elvis Presley est le King, certes. Mais il serait encore plus mythique s'il était mort jeune, s'il n'avait pas laissé comme souvenir l'image du gros cocaïnomane conservateur qu'il est devenu vers la fin. Le punk au contraire a laissé une belle image de lui-même. Ses héros sont morts jeunes, non corrompus. Cela explique la force du punk, l'influence qu'il a exercé pendant si longtemps.

Les concerts avaient lieu le plus souvent dans des clubs et n'étaient jamais complets. Les billets

n'étaient pas chers, on pouvait les acheter sur place. Les propriétaires des lieux n'aimaient pas les Sex Pistols, parce qu'ils avaient une image de fouteurs de merde. Ils louaient leurs salles uniquement pour l'argent. Nous achetions nos billets sans rien dire de plus. Nous avions la caméra Eclair, qui est assez grosse, les magasins de 11 minutes, les optiques et la ceinture avec la batterie. Je n'avais pas de pied. J'avais besoin d'un assistant pour charger les magasins. J'embauchais des techniciens sur place. On partageait tout ce matériel entre trois ou quatre personnes, et on entraînait comme des simples spectateurs. Il n'y avait presque pas de contrôles, rien à voir avec l'obsession sécuritaire d'aujourd'hui. Les Sex Pistols avait leurs gardes du corps, des Hells Angels. Nous ne le savions pas, mais ils étaient toujours là.

Il était fondamental que je tiens la caméra. Sinon, du fait de la confusion qui régnait dans ces lieux, je n'aurais eu aucune chance de contrôler le cadre – ce qui dans ce film est l'enjeu principal, puisque c'est la seule manière de faire sentir mon point de vue. J'ai demandé à Tom de me procurer deux *bodyguards*. Il a appelé New York, il a fait venir deux karatékas portoricains. Ils étaient tout le temps avec moi. Je filmais assis sur les épaules de l'un. Si l'on regarde attentivement, on le perçoit car la caméra flotte un peu. Le second karatéka gardait les gens à distance. Et puis l'assistant changeait les magasins.

On avait un magnétophone analogique Nagra, un ou deux micros et un système de synchronisation *Crystal sync*. La tournée avançant, nous avons fait connaissance de l'équipe technique des Pistols. Contre un peu d'argent, ils nous ont laissé brancher le son directement sur la console. Le film prenait corps dans ma tête durant le tournage. Chaque jour j'avais des nouvelles idées de cadre que j'essayais immédiatement d'appliquer. Soudain, j'ai réalisé que personne ne comprenait les textes des Pistols. D'abord parce qu'ils évoquaient une réalité politique et sociale inimaginable pour les gens du sud des Etats-Unis. Et plus simplement parce que leur argot des quartiers populaires de Londres n'avait rien à voir avec l'américain. J'ai réalisé qu'il fallait prévoir des sous-titres. J'ai donc filmé en tachant de laisser de l'espace en bas de l'image. De temps en temps j'écoutais le son qu'on venait d'enregistrer. Quant à l'image, je croisais les doigts pour qu'elle soit bonne. Il n'était pas facile de régler l'exposition au milieu d'un concert des Pistols. Nous n'avions pas assez d'argent pour développer la pellicule, j'ai vu le résultat seulement quelques mois plus tard. Quand nous sommes arrivés à San Antonio, Texas, le budget était déjà épuisé. Tom a appelé les avocats de sa société à New York pour qu'ils nous envoient de l'argent supplémentaire afin de terminer le film. Ils ont refusé. Ce qui était incroyable, parce que *High Times* appartenait à Tom, et parce que la boîte était économiquement solide. En fait, ces avocats se

préparaient à déclarer Tom mentalement instable afin de le remplacer à la direction de la société. Ils ont menacé de couper nos crédits, et Tom savait qu'ils allaient le faire. Alors il a fait tous les magasins de l'hôtel, qui était un grand hôtel de luxe, achetant avec sa carte de crédit tout ce qu'il y avait de plus cher. Des kimonos et des tableaux. Puis il les a revendus pour avoir du cash. Un jour, Tom a voulu louer un hélicoptère pour que je puisse filmer d'en haut le bus du groupe. Mais les avocats ont réussi à geler ses comptes et nous sommes restés à terre. Une tempête de grêle a fait s'écraser un hélicoptère près des lieux où on était censé voler. Je me suis dit qu'au fond ce n'était pas plus mal d'être fauché.

Quand la Warner a compris ce que nous étions en train de faire, ils ont tenté de nous interdire l'accès aux concerts. A chaque fois c'était un jeu de cache-cache avec les Hells Angels. On ressentait de la violence contre nous. Le plus souvent de la part de la police locale, des *rednecks* ultraconservateurs, pratiquement des fascistes. Ils n'aimaient pas les noirs, les homos, les hippies. Et évidemment il n'aimaient pas les Sex Pistols et leur fans. Un soir, alors que nous étions dans une ville très religieuse – j'ai oublié laquelle –, des évangélistes d'une secte quelconque sont accourus en masse au concert. Ils étaient liés à la police locale. J'étais en train de filmer ces *Jesus freaks*, quand les flics m'ont attrapé et ont cassé l'Eclair : 25 000 dollars. C'est arrivé deux fois.

On assistait chaque soir à la confrontation de deux cultures. D'un côté tous ces gens qui détestaient leur réalité quotidienne, énergisés par la musique des Sex Pistols. De l'autre les conservateurs qui venaient juste dire « *Fuck you* ». Pourquoi ne restaient-ils pas chez eux ? C'est une tradition américaine, notamment au Texas, de venir foutre la merde. Derrière ces bagarres on sentait la main de la Warner. Ils espéraient et attendaient que cet immense bordel génère de nouveaux *Kings*. Les *Kings* du punk. Il n'avaient rien compris au punk. Heureusement. Tout un tas de médias à la solde de Warner suivait la tournée. Dans un passage de D.O.A. on voit l'homme qui les manipulait, un manager de la maison de disques. Ce n'est pas moi qui ai tourné cette scène, je n'aurais pas pu le faire, car à ce moment, vers la fin de la tournée, on m'avait repéré et j'étais persona non grata. J'ai demandé à trois cameramen, de Toronto, San Antonio et New York de m'accompagner. On entrait à trois ou quatre. Généralement le service de sécurité s'en prenait à moi, et les autres avaient une chance de filmer quelques plans.

Arriver au Winterland de San Francisco, c'était retrouver une toute autre Amérique, celle de Boston, New York, Los Angeles... Le show, le dernier des Pistols, fut organisé par Billy Graham, un personnage célèbre du milieu rock. Paradoxalement, c'est là qu'on a eu le plus de mal à entrer. Nous y sommes allés à quatre, on s'est fait attaquer, mais à

force de bagarre nous avons réussi à filmer quelques scènes. En super 8.

L'interview avec Sid Vicious et Nancy date de plusieurs mois plus tard. Après San Francisco, je suis rentré à New York. J'ai vu Tom et je lui ai dit que je souhaitais aller à Londres pour filmer la scène anglaise et que j'avais à nouveau besoin d'argent. On s'est accrochés, puis il a fini par me donner un directeur de production, un ingénieur du son et nous voilà à Londres. J'y ai filmé pendant un mois. Sid Vicious a eu notre contact et nous a appelés. Nancy l'avait poussé à le faire, parce qu'elle voulait qu'il nous raconte sa version de l'histoire.

Ils vivaient dans un petit appartement, sans un rond. A notre arrivée elle nous a dit : « Nous avons besoin d'argent. Est-ce qu'on peut faire un porno ? » Même s'il avait déjà tourné dans un porno, Sid n'y aurait jamais pensé. Nancy au contraire était américaine, elle avait l'esprit d'un homme d'affaires. Si on regarde attentivement cet entretien, on s'aperçoit qu'elle enlève son t-shirt de temps en temps. Elle essaye de nous exciter. J'ai été stupide, j'ai dit « non » ! Plus tard, un producteur de Los Angeles m'a dit qu'il aurait payé un million de dollars pour les droits d'un porno avec eux. Mais c'était une question d'intégrité, cela ne me semblait pas juste.

Je maintiens que les entretiens ne m'intéressent pas beaucoup. J'ai tourné celui-ci car ce n'en était pas

vraiment un. Sid n'avait rien à dire, il était confus. C'était le terminus d'une longue histoire. Les Sex Pistols s'étaient séparés, le punk était fini. J'avais devant mes yeux cette incroyable scène de désespoir. La question était : que va-t-il se passer ensuite ? Ces deux personnes, assises sur le lit, témoignaient de cette terrible situation. Les filmer, c'était le next step après Andy Warhol. Warhol a souvent filmé ce type de plan, d'un couple en train de discuter dans un lit. Les conversations étaient souvent banales. Ici, le désespoir s'ajoutait à la banalité de la vie. Aujourd'hui, d'une manière étrange, ça a l'air glorieux. Parce que Sid et Nancy sont devenus des icônes. À l'époque, il ne le savaient pas, ils ne savaient même pas comment survivre.

BORN TO LOSE (THE LAST ROCK'N'ROLL MOVIE)

Le film sur Johnny Thunders s'est fait par accident. Mais a posteriori tout cela ne semble rien devoir au hasard. En 1982, *D.O.A.* terminé, je voulais réaliser un film sur la drogue à New York. C'était alors un sujet central dans la vie de cette ville. La scène artistique de la fin des années 70, avait été nourrie par le marché de la drogue. Tout un tas de personnes célèbres en avaient fait partie. John Belushi, qui à l'époque travaillait au *Saturday Night Live*, Christopher

Gierke, le manager de Johnny Thunders, et d'autres figures du show business en faisaient partie. La cocaïne et l'héroïne venaient du Lower East Side, le quartier du CBGB, d'Andy Warhol, où vivaient les communautés juive, polonaise et hispanique. L'abri des immigrants débarqués d'Ellis Island, un endroit incroyable. Les portoricains faisaient le lien entre la mafia et les consommateurs. Au début des années 70 l'héroïne venait du Vietnam. Au début des années 80, s'est produite une gigantesque reconversion à la cocaïne. Entre ces deux moments, durant une crise économique qui a ravagé la ville, New York a vécu un moment magique d'expression artistique underground. Johnny Thunders était au cœur de tout cela. Il avait grandi dans une des zones les plus pauvres de New York, le Queens. Il avait reçu peu d'éducation. Il jouait au baseball. À 18 ans il est devenu le guitariste des New York Dolls. À 22 ans, c'était une star mondiale. Il avait joué à Paris. Johnny a eu deux vies, la première avec les Dolls, puis une toute autre avec les Heartbreakers. Enfant de ce monde Rock, son histoire était exemplaire. Je pouvais raconter ce monde à travers un de ses plus beaux héros. Je n'ai jamais aimé les Talking Heads à cause de leur prétention artistique. Les Ramones étaient musicalement stimulants, mais leurs textes ne l'étaient guère. Johnny se rattachait à une plus grande histoire de l'art. À la poésie, à la bohème. C'était un vrai artiste, mais pas entraîné à l'être. *He was not fake. He was real.*

« TALKIN' ABOUT BEING TRAPPED BY YOUR OWN MYTH »

Il a accepté d'être dans mon film. L'idée était de le filmer comme une sorte de Jésus. Aujourd'hui, j'aurais du mal à dire pourquoi cette mise en scène. Il donnait l'impression de quelqu'un qui va au sacrifice. C'est un mystère pour moi qu'il ait vécu si longtemps. Il avait depuis belle lurette le corps d'un vieux chien. En même temps il était d'une extraordinaire beauté. Quand il entrait dans une pièce, il aimantait le regard. Ce n'était qu'un petit garçon italien, mais il avait tout le temps les plus belles filles. Cela veut dire quelque chose, non ? Il n'avait rien d'un foutu intellectuel, pourtant ce qu'il disait était lyrique. Il savait résumer une situation en quelques mots.

J'ai filmé quelques concerts de Johnny. Parallèlement, je réalisais un film avec John Spacely, qui est devenu *Gringo*. J'aurais pu réunir les deux matériaux en un seul film. John Spacely et Johnny Thunders faisaient partie de la même grande scène de la drogue à New York. Cela aurait été une fausse bonne idée. L'un était une créature de la rue, l'autre appartenait au milieu artistique, aux clubs, etc. Les deux histoires étaient différentes.

J'avais l'intention de filmer encore Johnny, afin d'avoir la matière d'un film consacré à lui. Ce qui rendait nerveux mon investisseur. J'ai dû interrom-

pre le tournage. Peu après, Christopher Gierke, le manager de Johnny, est impliqué dans une histoire de meurtre. Johnny et Christopher quittent les Etats-Unis et s'installent en France. Christopher n'a jamais remis les pieds aux States. Johnny a entamé en France une deuxième carrière, européenne. Il ne tenait pas spécialement à retourner à New York, où il se sentait prisonnier de son ancienne image punk. Là-bas, quand il jouait ses ballades, les gens protestaient. On voulait qu'il joue toujours les vieilles chansons.

En Europe, je ne pouvais plus le filmer. Curieusement, un autre cinéaste a pris le relais. Christopher Gierke se trouvait sur la Croisette pour en vendre un film de Warhol. Là bas, il fait la connaissance de Patrick Grandperret. A la fin du festival, il vont tous les deux à Paris et c'est à cette occasion que Gierke présente Johnny Thunders à Grandperret. Ils ont tourné ensemble *Mona et moi*.

En 1991, j'étais en train de terminer *Rock Soup* – un film sur les SDF –, lorsque quelqu'un m'appelle et me dit que Johnny Thunders a été retrouvé mort dans une chambre d'hôtel à New Orleans. Il fallait que j'y aille, pour comprendre pourquoi il était mort. Je savais seulement qu'il était avec WillyDeVille. C'est le moment où sont sortis les caméscopes vidéo Hi8. J'en ai acheté une et je suis parti. J'ai tourné quatorze heures en trois semaines. C'est le vrai début de *Born To Lose (the last rock'n'roll movie)*.

Je voulais que celui-là soit différent d'un biopic. Les films sur le rock sont trop influencés par MTV. *Born To Lose* devait partir du mythe de Johnny, en opposition à sa réalité. L'idée qui structure le film est que le mythe est plus réel que la réalité. Car le mythe est un piège qui a eu une emprise réelle sur la vie de Johnny. Johnny croyait au mythe de la star du rock'n roll, tout en se battant contre. Il était à la fois séduit et repoussé. Comprendre Johnny, ce n'était pas lui demander comment il composait ses chansons, mais explorer son rapport aux mythes, aux images : la sienne, la mythologie rock, et celle du milieu punk dans lequel il vivait. Juste pour essayer, j'avais mis quelques interviews de lui dans le film. Mais une seule suffisait à détruire toute la magie. Les questions qu'on lui posait étaient banales : parlez-moi de vous et de la drogue. Or les artistes s'expriment bien plus clairement dans leurs chansons que dans les entretiens à la télé. Les apparitions des stars du rock dans les talk shows sont à chaque fois une souffrance. La télévision banalise tout. Seul le corps, la performance, résiste. Pensez à Elvis Presley : il avait une technique extraordinaire pour s'asseoir, une vraie chorégraphie. Johnny c'était pareil : gracieux dans tous ses gestes, il avait une conscience précise de son image, comme les autres *kings* du rock. Comme Michael Jackson, qui n'a jamais voulu qu'on le filme dans sa réalité triviale, ordinaire, en train de manger par exemple.

HEY IS DEE DEE HOME ?

Dee Dee Ramone est un cas. Quand il parle, c'est une performance. Chaque fois qu'on était ensemble, je regrettais de ne pas avoir une caméra. Ce film n'a que l'apparence d'une interview. C'est en fait un spectacle tourné avec une caméra 35 mm. Beaucoup de ce qu'il dit dans cette conversation ne correspond pas à la vérité. Toujours est-il que ses mensonges disent quelque chose de très vrai sur lui, sur son époque, sur sa manière de voir les choses. Il ment pour se protéger de la vérité. Par exemple, lorsqu'il raconte ce qui s'est passé à Paris, c'est une histoire de fantômes. Peut-être tout cela lui est-il vraiment arrivé. Je veux dire : avoir des visions. Par ailleurs il est coupable de tout un tas de choses dont il ne parle pas. Il a pissé sur la guitare de Johnny et puis il y a mis le feu. C'était la guitare préférée de Johnny. Dee Dee ne mentionne jamais cette histoire. Il se crée un personnage, il se met en scène, il fabrique un mythe. C'est une espèce d'idiot savant.

*

Propos recueillis à Paris en septembre 2009 par Quentin Mével et Eugenio Renzi. Mis en forme par Cyril Neyrat et E.R.
Merci à Odile Allard.

EAST OF PARADISE

A PARTIR de 1939, une grande masse de population a été déplacée de la Pologne vers l'intérieur de la Russie. Ceux qui, comme ma mère, étaient considérés comme des aristocrates et des bourgeois, étaient envoyés dans les goulags, en Sibérie. Après la guerre, tous ces gens n'avaient qu'une idée en tête : aller vers l'ouest. L'ouest était considéré comme le lieu de tous les possibles. Comme le paradis. Ma mère aurait bien voulu rentrer en Pologne, mais elle avait peur, comme tous les autres. Selon toute probabilité, on l'aurait expédiée de nouveau dans un goulag. Ce fut donc l'Angleterre, puis l'Amérique, où j'ai grandi. Elle n'aime pas spécialement les Etats-Unis, et peut-être moins aujourd'hui qu'il y a quinze ou vingt ans.

En général un réalisateur écrit une note d'intention, essaie de préparer et de prévoir le plus possible ce qui va se passer durant le tournage. Pour moi c'est l'inverse. Quand je m'embarque sur un film j'ai quelques idées, mais je veux être surpris. Pendant trois mois nous avons tourné chez ma mère, dans une pièce de son appartement qui pour moi représentait la Sibérie. Pour être plus en accord avec cette idée, je dormais dans cette chambre, dans un sac de couchage. Je connaissais l'histoire de ma mère dans ses grandes lignes : elle a quitté la

Pologne, a été déportée en Sibérie, a survécu au goulag. Après guerre, elle a réussi à quitter l'URSS et à émigrer aux Etats-Unis. Cette aventure constitue la grande arche de son déluge personnel.

La première chose était de développer une relation nouvelle avec elle. Il s'agissait d'éviter de la mettre sur un piédestal sous prétexte qu'il s'agit de ma mère. Mais aussi d'adopter face à elle le point de vue d'un cinéaste. Ma mère a une grande imagination, c'était une chance pour le film. Elle aurait pu être artiste. Donc je devais la placer au niveau du processus de création, au même titre que moi. Aujourd'hui je reconstruis et j'intellectualise un peu, mais à l'époque ce rapport juste s'est installé de manière naturelle. Un des meilleurs souvenirs de mon travail avec elle témoigne de cette relation. Cela remonte au tout début du tournage. Nous avions un sérieux problème : nous étions dans cette pièce jaune en train de nous poser des questions sur le maquillage, les vêtements, les chaussures. Nous avons passé deux ou trois semaines avant de trouver comment la maquiller et l'habiller dans ce décor. Ma mère n'est pas riche. Nous allions dans des ventes de charité pour chercher des vêtements à petit prix. Un jour, accidentellement, nos deux regards sont tombés sur la même blouse. Il lui fallait cette blouse bleu-violet : la couleur s'opposait parfaitement au jaune de la pièce et au vert de ses yeux. Une autre chemise, blanche ou rouge, aurait

donné un film complètement différent. Pour le maquillage c'était pareil. Nous avons trouvé ensemble la solution. Au bout du compte j'avais trouvé le juste agencement des couleurs mais aussi la bonne relation avec elle. On était prêt à tourner.

J'avais besoin de quelqu'un à côté de moi, de manière à ne pas être seul avec elle, ce qui aurait fait ressurgir la relation mère-fils. J'ai embauché un ami caméraman. Je savais qu'il trouverait sa place parmi nous et qu'il apporterait quelque chose au film. Il dormait à l'hôtel, il venait le matin, on jouait avec les caméras. Au bout d'un moment nous avons compris qu'il fallait tourner à deux caméras. Pas du tout serré et un plan large. Je n'ai jamais utilisé le grand angle. Je filmais en vidéo avec l'équivalent d'un objectif 85mm si on tournait en 35mm. La caméra est à une certaine distance du sujet, mais à l'image on est assez proche de lui. J'aime beaucoup cet effet de perspective, il est important pour moi que l'image soit simple. Nicolas Philibert dit que l'important dans un documentaire n'est pas ce qui est à l'intérieur du cadre mais ce qu'on laisse à l'extérieur. Je suis d'accord avec lui. C'est une leçon que j'applique partout dans ce film, pas seulement dans la première partie. Il s'agit de distiller chaque histoire pour en exprimer l'essentiel. Par ces choix, cette manière de laisser une grande part de la réalité hors du cadre, le film rejoint une démarche fictionnelle.

Nous avons commencé par tenter de raconter son périple en entier. Mais ça ne marchait pas. Impossible de conserver l'intensité d'émotion du début à la fin. On a répété plusieurs fois. Arrivé à un certain point, on devait reprendre à zéro.

Je connaissais certaines parties de l'histoire, j'en ignorais d'autres. La plus grande difficulté a été de recueillir cette histoire dans sa fraîcheur comme si elle se déroulait pour la première fois devant nous. C'est en effet ce que fait ma mère : elle peint un tableau en direct. On reçoit son énergie émotive à un niveau qui dépasse le naturalisme. En ce sens il ne s'agit pas de réalisme. Mais d'une réalité émotionnelle. Ce n'est pas du cinéma vérité, qui consiste à être là quand les choses se passent. Si tu as de la chance, cela arrive, mais tu ne peux pas le remettre en scène. Ici nous travaillions entre la fiction et la réalité pour atteindre une vérité éminemment cinématographique. De ce point de vue, mon héros de cinéma est Pier Paolo Pasolini.

En tournant *East Of Paradise*, j'ai découvert deux choses que j'ignorais. Qu'à l'intérieur de cette grande arche il y avait des petites arches, des micro-récits qui composent le grand en en répétant le schéma narratif. En tant que réalisateur, cela m'intriguait. Quand elle raconte comment elle a sauvé l'enfant, c'est apparemment un récit mineur, une parenthèse, mais tout ce qu'on doit savoir sur l'aventure de la déportation est là. En se concen-

trant sur ce récit secondaire, elle déplaçait le drame sur quelqu'un d'autre qu'elle, l'enfant. Ce qui d'une part enrichit le récit en ajoutant un personnage, mais aussi rend plus juste son émotion. Lorsqu'elle parle de lui, son énergie augmente, son souvenir se précise, son interprétation, pour ainsi dire, se fait plus spontanée. Le tournage n'a duré qu'une semaine et le montage quelques jours, contre six mois de travail dur pour le reste du film.

Avant de commencer le tournage, je savais que j'allais réaliser une double histoire, sur elle et sur moi à la fois. Par conséquent, mes propres archives allaient faire partie du film. Mais je ne savais pas comment ni à quel moment. Je ne pouvais pas imaginer que ma propre histoire allait, d'une certaine manière, redoubler l'arche de ma mère. J'ai mis du temps à le comprendre. Des progrès intangibles ont accompagné ce long processus. La seule manière d'arriver au bout fut de ne pas quitter la salle de montage, de rester un an à regarder ma propre image au miroir. La détruire et contempler les morceaux, puis la recomposer. S'y retrouver. Il y avait aussi des difficultés triviales, matérielles : par exemple 900 kilos d'archives à envoyer des Etats-Unis à Paris.

Sa génération a disparu au goulag, la mienne dans la drogue. Cet étrange lien nous attache aux deux mêmes questions. Pourquoi suis-je passé par là ? Pourquoi ai-je survécu ? On essaye de les écarter,

mais elles reviennent. Il n'y a évidemment pas de réponse. Ou bien elle est banale. Ecoutant ma mère, j'ai remarqué qu'elle se trouvait systématiquement en situation de recevoir des ordres. Elle ne se révoltait pas, elle trouvait toujours un moyen de se sortir gracieusement et dignement de ces situations. Au fur et à mesure j'ai compris comment. Il y a bien sûr une part de chance, mais c'est surtout grâce à la dignité qu'elle portait en elle.

Elle a su négocier avec le pouvoir, donc elle a survécu. Par ailleurs cette expérience l'a détruite. Elle avait seize ans quand elle a été enlevée de chez elle. L'âge des espoirs et des rêves, qu'on lui a ôtés à jamais. Mon père avait 23 ans de plus que ma mère. L'a-t-elle épousé car elle l'aimait vraiment ? Ou bien parce que dans cette situation elle ne pouvait pas espérer mieux ? Je me suis toujours posé cette question. Sa vie a été une confrontation permanente à différentes structures de pouvoir.

Bizarrement, j'ai trouvé là un fil directeur qui mène jusqu'à ma propre histoire. Une idée toute simple, qu'illustre une scène qu'elle raconte. Les soldats de l'Armée rouge viennent la chercher avec des pistolets. C'est une situation où la structure de pouvoir est simple, évidente. Il n'y a pas de négociation possible. Pas d'abris, pas de salut, pas de choix. Je crois que la génération des années 70 a vécu en masse quelque chose de semblable. Je me suis concentré sur cette idée. A Paris, on appelle « frigos » les lieux où on enfermait provisoirement les gens qui

allaient être déportés dans les camps de concentration. J'y suis allé quelques fois. J'en ai retenu la sensation d'un lieu où aucun mode de négociation n'est possible. Il y a ni séduction, ni discussion. On vous dicte des ordres et vous êtes contraint d'obéir. Je voulais comprendre ce qu'on ressent dans ce genre de situation. Je voulais que cet élément émotionnel soit présent dans le film. Après quelques mois de travail, j'ai compris qu'il devait se terminer sur cette émotion.

Moi même, en filmant ma mère, j'avais l'impression d'avoir un pouvoir sur elle, de la manipuler. Etre assis derrière la caméra, c'est aussi une structure de pouvoir. A la fin du film, quand elle saisit l'appareil et commence à prendre des photos de nous, c'est un accident, ce n'était pas prévu. Mais pour moi c'était merveilleux. Soudain elle avait ce beau pouvoir dans ses propres mains.

Juste avant cette scène, la dernière, il y a celle avec les pauvres et les flics. C'est un autre moment purement psychologique. J'ai une profonde aversion pour l'autorité et la police. Et je n'aime pas considérer les SDF globalement comme des victimes. Certes, aux Etats-Unis, la plupart des SDF ont de graves maladies mentales, notamment parce que les services d'hôpitaux et les maisons d'accueil qui jadis les soignaient et s'en occupaient ont fermé sous Reagan. Mais à la même époque, au début des années quatre-vingt, émerge à New York un type de

SDF sociologiquement inédit. Des artistes décident en quelque sorte de devenir clochards. C'était une manière de reprendre le contrôle sur leur propre vie en se libérant du superflu. Je ne pense pas à eux comme à des victimes. Bien entendu, vivre sans abri est horrible. Je ne parle pas de ceux qui étaient psychologiquement abîmés, mais d'un certain nombre de personnes pour qui c'était aussi une manière de dire : « vous savez quoi ? fuck you ! Je vais vivre au jour le jour avec ce que j'ai, comme une sorte de Jack Kerouac SDF ». Quand je suis avec ce genre de personnage je ne pense pas aux structures de pouvoir. Ceci dit, j'en ai un peu marre de filmer la pauvreté. Je commence à avoir envie de filmer le pouvoir. Parce que les lieux du pouvoir sont des places fortes où les caméras ne sont pas autorisées à entrer.

« IT'S MY FUCKING FILM, MAN ! »

Je préfère réinventer la réalité plutôt que la documenter. D.O.A. par exemple. L'important pour moi était évidemment de témoigner de ce moment incroyable : la tournée américaine des Sex Pistols. Mais cet enjeu est vite devenu secondaire par rapport à celui de placer la caméra au bon endroit. Trouver mon point de vue. Ou *Walter and Cutie*. C'était une construction, une idée préfabriquée : *an old man and a young girl*. Mais derrière cette construc-

tion il y avait aussi de la réalité. C'est aussi ce qui m'obsède en ce moment. J'ai passé trois mois infernaux sur le tournage d'un film qui suit la campagne de Daniel Cohn-Bendit. C'était intéressant, mais très répétitif. Discours, rencontres, meetings... toujours les mêmes situations. Le défi consistait à trouver dans tout cela une perspective qui puisse m'intéresser. Une place qui montre ce que les caméras de la télé ne montrent pas. J'étais à Bruxelles, pour un débat avec un homme de Libertas. C'était très intéressant. Je filmais très bas, Cohn-Bendit caché par une bouteille. J'ai filmé toute la rencontre comme ça, avec le visage derrière la bouteille. Soudain le type de Libertas a pris le livre de Cohn-Bendit *Le grand bazar*. Et commence à évoquer la partie sur la sexualité, pour essayer de le détruire. C'était un moment extraordinaire, et j'étais dans cette position inconfortable. J'ai tenu bon. Je n'ai pas tenté d'élargir le cadre, comme aurait fait un caméraman de télé. On verra ce moment, mais surtout ma manière de le voir. Je veux que le spectateur ressente à la fois l'importance de ce moment et ma difficulté à le filmer. Parce que... parce que c'est mon putain de film ! On subit tout un tas de manipulations lorsqu'on réalise un film. L'une est la volonté de plaire et de satisfaire le public. Il faut y résister, sans quoi le film vous échappe.

La force du cinéma indépendant vient aussi de ce qu'il ne cache pas la difficulté de sa réalisation. Combien d'efforts cela a coûté. Tout n'est pas possi-

ble. Or, je ne pense pas que le spectateur puisse comprendre à chaque plan exactement quels sont ces problèmes. Et ce n'est pas le but d'ailleurs. Mais qu'il en ressente la tension, ça oui.

De tout le temps que j'ai passé avec John Spacely, je ne l'ai vu heureux que lorsqu'il se promenait en skateboard. Il était vraiment ailleurs. Le fait qu'il soit capable de manœuvrer avec tant d'assurance et d'élégance dans les rues de NY, sachant qu'il ne voit que d'un oeil, c'était vraiment spécial pour moi. La lourde réalité de New York contrastait violemment avec cette légèreté. Ce contraste me permettait de montrer l'un par l'autre et vice-versa. Même lorsqu'il vomit, cela donne une impression de beauté, c'est comme une giclée de peinture au milieu de la chaussée. Quelqu'un a organisé pour le Pape la projection d'un film de montage de différentes scènes, sur le thème du miracle au cinéma. Une des scènes choisies était celle où Spacely vomit. Si le Pape savait comment nous l'avons réalisée. Nous devions tourner une scène où Spacely vomissait dans des toilettes. Il a avalé plusieurs hamburgers chez McDonald's. Nous avons tourné la scène dans les toilettes, mais nous ne l'avons pas montée, car celle où Spacely vomit dans la rue sur son skate était beaucoup plus belle.

THE BOOT FACTORY

Quelques années après la chute du Mur, je suis en Pologne pour un festival de cinéma. Je rencontre ce type qui fabrique des bottes... Il m'est apparu immédiatement comme une sorte de héros. Partant de rien, il avait réussi à construire un atelier où plusieurs travailleurs réunis en une sorte de coopérative fabriquaient des bottes à la main. Ces jeunes ont grandi sous le communisme. A la chute du régime, ils ont dû s'inventer une manière de survivre. Ils ont imaginé ce mode de production original, indépendant, sans aucun savoir d'artisanat, aucune compétence entrepreneuriale. Ils ont compris comment chercher le cuir et les autres matériaux, comment vendre le produit fini. C'est un accomplissement formidable. J'ai vu en eux quelque chose d'un groupe de rock. Au lieu de jouer, ils produisaient des bottes à la main. J'ai décidé de faire un film avec eux, et je les ai filmés pendant un an.

Au début du film, ils ne font presque que marcher. Le lieu de travail est aussi une maison, un squat, un endroit où danser, où se retrouver. Quelqu'un chante, d'autres dansent. Dans ce type d'existence, il n'y a quasiment pas de partage entre la vie active et le plaisir. Pour moi c'est en quelque sorte une vie idéale.

Le film a été tourné en deux parties. La première en noir et blanc, la deuxième en couleur. J'avais acheté

de la pellicule 16 mm, et j'ai soudain décidé de passer à la vidéo. J'ai acheté la caméra la plus cheap que j'ai pu trouver. C'était un peu comme prendre des photos avec un appareil jetable. Un primitivisme technique, à l'image de leur réalité. D'ailleurs, je n'avais pas non plus beaucoup d'argent. La première partie du film est donc en noir et blanc, filmé de cette manière. Elle raconte une sorte de rêve du rock and roll, la vie dans ce rêve. Une utopie rock.

La seconde partie est filmée d'une manière plus traditionnelle. Après l'immersion, le point de vue devient celui d'un observateur, plus détaché. Le récit est moins choral que dans la première partie. On suit la trajectoire de trois d'entre eux. Les deux parties fonctionnent en quelque sorte comme les deux volets de *East Of Paradise*. Une partie documentaire et une de fiction. Ces deux éléments sont à la fois séparés dans la narration (comme s'il y avait une partie plus documentaire et une autre plus subjective) et en même temps mélangés à travers la forme du film.

Il est rare, dans un documentaire, de réussir à créer un rapport émotionnel avec les personnages. Dans ce film j'ai trouvé une solution technique pour transmettre la nervosité des personnages dans la première partie. On ne sait pas si leur entreprise va réussir ou se planter. Un des types, celui qu'on voit au début dans un wagon, traversait le pays en train

pour livrer les bottes. L'idée est d'établir un lien personnel avec tous ceux qui achètent leurs chaussures. Ils ont la chance de pouvoir voyager gratuitement. Sinon cet étrange mode de distribution serait économiquement intenable. Je n'explique pas tous ces détails dans le film. Au montage, qui a duré six mois, j'ai eu l'idée d'enlever une image au début et à la fin de chaque mouvement. Cela crée une nervosité qui se transmet inconsciemment au spectateur.

L'esprit du rock est sexuellement contradictoire. Il y a d'une part un vrai machisme dans l'énergie et la violence de la performance sur scène, mais d'autre part une manière féminine d'afficher ce machisme. Je trouve cela sexuellement intéressant. Un comportement presque animal, celui de mâles essayant d'attirer les femelles. Comme un combat de lions. J'ai une certaine expérience des clubs de rock, et il m'est arrivé plus d'une fois d'observer ce genre de bagarres. J'ai remarqué que cela ne fait pas fuir les femmes. Au contraire, ça les méduse. A mes yeux ce n'est pas de la violence, mais des rites de passage.

ON HITLER'S HIGHWAY

La route a été tracée en 1933 par les Allemands. L'idée des Nazis était de construire un véritable réseau routier qui relierait l'Europe d'un bout à l'autre. Celui qui a dirigé la construction de cette

route a conçu plus tard les camps de concentration. La route était en béton. Les ouvriers étaient des groupes de prisonniers en majorité juifs mais aussi polonais. Des travaux forcés, mais les prisonniers travaillaient pour des entreprises privées allemandes. C'est un système qui a été largement employé par la suite et qui est à la base de l'idée des camps de concentration. Cette route menait métaphoriquement et littéralement à Auschwitz. Au fur et à mesure que les travailleurs mouraient on les jetait sur la chaussée et on les recouvrait de béton. Ce qui lui donne une étrange aura. Ses dimensions ont été calculées pour qu'elle puisse servir de piste d'atterrissage d'avions militaires. Elle avait aussi un usage civil. Elle devait accompagner la motorisation du peuple allemand, via le projet Volkswagen. C'est donc la première autoroute au monde. La première à prévoir dès sa conception des restaurants et des pompes à essence. Mon idée était donc de réaliser un film sur cette route, qui a survécu à la période soviétique et qui est encore utilisée aujourd'hui. D'une certaine manière elle résume ce qu'était la Pologne pour les Nazis : une autoroute vers l'Est, vers la Russie.

Je suis resté la plupart du temps sur l'autoroute. Mais pour avoir une vision plus large je l'ai aussi quittée. C'est ainsi que j'ai trouvé ce village de gitans. J'y ai rencontré un type, une véritable mine d'histoires et d'anecdotes à propos de l'autoroute. Dans un pays comme la Pologne, très intolérant envers les minori-

tés et en particulier les gitans, je trouvais beau qu'un gitan raconte aux Polonais leur propre histoire. Auschwitz n'est pas loin de cette autoroute. Pendant le tournage il est arrivé quelque chose d'inimaginable. Le gitan m'a emmené en voyage dans la région. J'ai appris qu'allait se tenir le premier grand rassemblement de gitans survivants d'Auschwitz. Je n'avais jamais mis les pieds à Auschwitz. J'y suis allé, et j'ai filmé des scènes incroyables. Les gitans avançaient vers moi. L'un d'entre eux s'est arrêté et a commencé à rouler sa manche jusqu'à faire apparaître le numéro de prisonnier. C'est ce que j'aime dans ce film : on n'apprend pas nécessairement l'histoire de l'autoroute du début à la fin, mais on entend beaucoup d'histoires survenues autour de cette autoroute.

L'invention de la DV a inauguré une nouvelle façon de filmer. En faisant ce film, je voulais découvrir comment faire disparaître la caméra. Je m'en servais pour approcher les gens sans les intimider. J'ai ce fantasme d'une caméra greffée à l'intérieur de l'oeil. Ainsi toute distance avec le sujet filmé disparaîtrait. Ma recherche consistait à comprendre comment la construction de l'autoroute avait affecté l'histoire polonaise et continuait de l'affecter. L'Europe de l'Est ne s'est toujours pas complètement remise de la Deuxième Guerre mondiale. Il reste beaucoup de haine de soi. Ce n'est pas quelque chose que l'on peut chercher frontalement. On peut

seulement se retrouver dans des situations qui font apparaître cette haine. L'autoroute était donc un prétexte pour s'approcher de cette idée-là. Utiliser cette petite caméra DV faisait partie de l'aventure. Le risque était d'avoir parfois une image et un cadre imparfaits, tremblants. Mais cela faisait partie de l'enjeu, du processus de découverte.

La séquence à Auschwitz se termine par un discours du gitan tatoué, rescapé des camps, qui continue off sur le début de la séquence suivante. J'étais dans la voiture, à l'entrée du village, la caméra saute. C'est assez chaotique. Mais le texte est tellement fort qu'il fait tenir ce passage.

Dans le village gitan, je rencontre une femme à qui je demande de me parler de ses difficultés. Elle commence par refuser, j'insiste, puis elle accepte de parler mais tout bas, de peur que ses voisins l'entendent. Quand je filme ce type d'entretien, je suis embarrassé. C'est être devant une femme qui s'ouvre à une confession intime les yeux dans les yeux. C'est émotionnellement très difficile à tenir. La caméra vient au secours – le fait de regarder dans le viseur, de faire des gestes techniques, de contrôler la lumière. Tout cela aide, mais il ne faut pas en abuser. Je pourrais me cacher derrière un pied et une grande caméra. Au contraire, je reste près d'elle, avec la petite DV dans les mains. Je prends le risque de cette proximité.

C'est étrange de rencontrer une personne, de la filmer et de partir. Ce qu'elle me donne est évident, il

en reste un trace matérielle. En revanche, qu'est-ce que je lui apporte ? Je me pose souvent cette question.

Personne ne veut souffrir. On veut la vie la plus douce possible. Cette douceur finit par tout lisser, et il ne reste à la fin presque plus de vie. Parce que la souffrance est une expérience unique et irremplaçable de compréhension du monde. Ma mère dit « toute la souffrance que j'ai vécue, je ne la jetterais pas. » Si elle devait l'éprouver une nouvelle fois, elle le ferait. C'est un propos profond. Je ne peux que la croire. La souffrance a fait d'elle l'être extraordinaire qu'elle est.

Il est intéressant de faire le lien entre les propos de ma mère et le témoignage de cette femme gitane dans *On Hitler's Highway*. A un moment elle dit que ce ne serait peut-être pas une mauvaise chose si Hitler revenait pour détruire toute la Pologne. Cela témoigne de son incroyable souffrance du temps présent.

*

Propos recueillis au ciné 104 à Pantin en juin 2009 par Eugenio Renzi lors d'un atelier mis en place par l'ACRIF. Mis en forme par Cyril Neyrat et E.R.

FILMOGRAPHIE SELECTIVE

D.O.A. : A right of passage (1980 – 90')

À l'hiver 1978, les Sex Pistols entreprennent leur première et unique tournée américaine. A quelques jours du premier spectacle, sans autorisation, Kowalski décide de suivre le groupe. Autour des Sex Pistols, le film est un portrait et une mise en contexte de la scène punk, entre captation de spectacles et entrevues.

Born To Lose (the last rock'n'roll movie) (2001 – 104')

Témoignage sur la vie déjantée de Johnny Thunders, guitariste légendaire des New York Dolls.

Hey Is Dee Dee Home (2003 – 63')

C'est en 1974 à New York que se forme l'un des groupes mythique de la scène punk-rock, les Ramones. Dans *Hey Is Dee Dee Home*, Lech Kowalski réalise une interview de Dee Dee Ramone qui composa les plus grands morceaux des Ramones. Filmé en plan fixes, assis seul au milieu des ténèbres, la vulnérabilité de cette figure légendaire du rock est encore accentuée par un éclairage qui creuse les traits de son visage. Son torse et ses bras nus, couverts de tatouages rappellent un portrait de Francis Bacon.

The Boot Factory (2000 – 88')

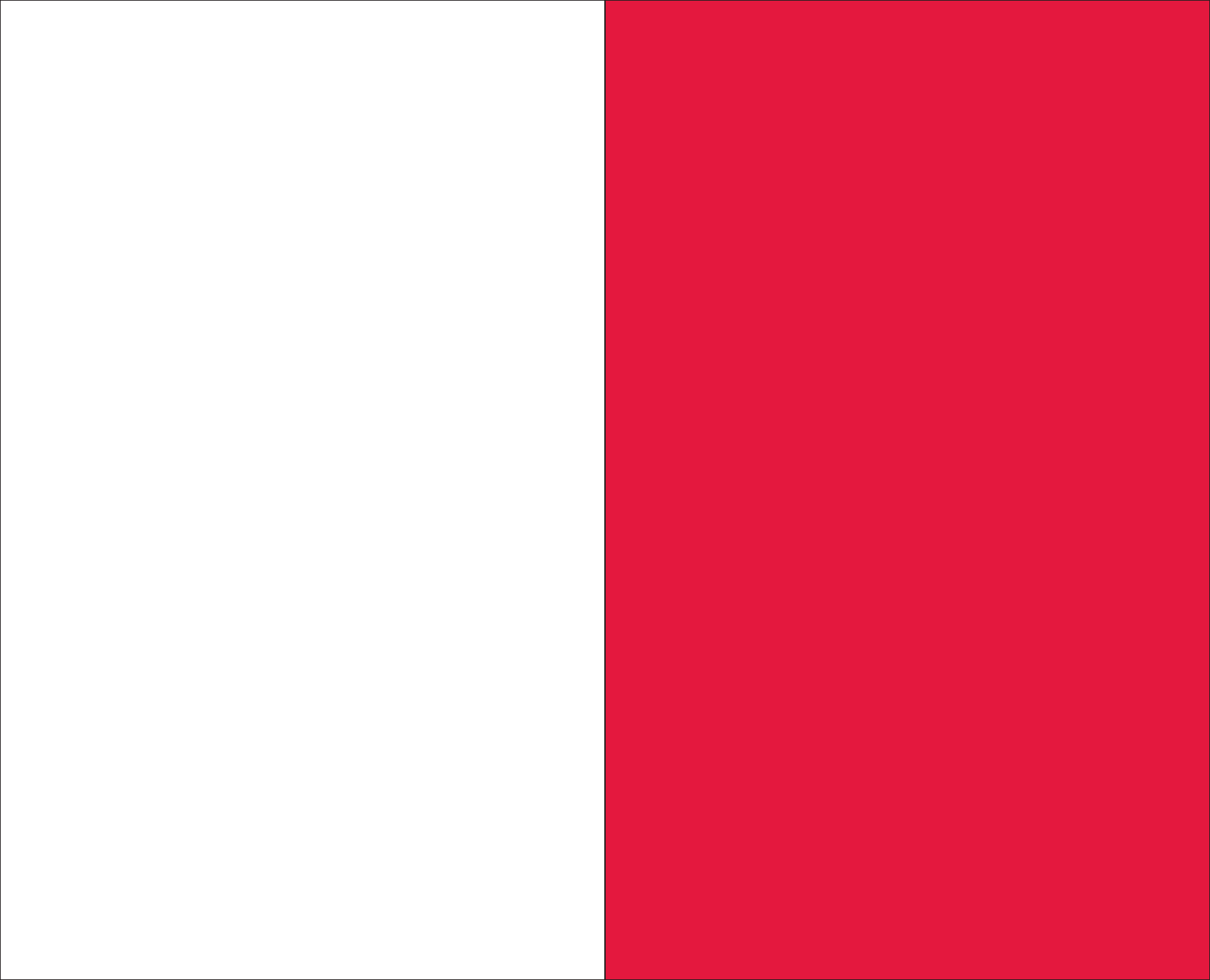
Trois jeunes punks de Cracovie créent leur propre fabrique de chausures. Comment ces artisans plutôt destroy gèrent-ils leur travail, leur vie et le succès grandissant ? Un beau portrait de Lech Kowalski, arrosé à la bière et filmé au charbon.

On Hitler's Highway (2002 – 81')

Le long d'une autoroute construite par Hitler, en Pologne, des habitants pratiquent l'art de la survie. Où l'Est rencontre l'Ouest, où l'histoire est menacée d'effacement et où l'avenir se dessine au rouleau compresseur. Que se passe-t-il le long de cette route construite par Hitler pour envahir ses voisins ?

East Of Paradise (2005 – 110')

Dans la première partie d'*East Of Paradise* il laisse la parole à Maria Werla Kowalski, sa mère, qui évoque ses années de guerre. Avec une précision inédite et un sens naturel de la langue, elle conte sa déportation de Cracovie aux goulags soviétiques, survenue au début de la Seconde Guerre Mondiale. Madame Kowalski est convaincue que quiconque n'a pas vécu semblable drame, n'est pas à même de pleinement appréhender cette sombre période de l'histoire. Comme défié par la profondeur et la portée de l'horreur et de la tragédie vécues par sa mère, Kowalski plonge ensuite dans son propre passé mouvementé. Réutilisant des images d'œuvres antérieures (Gringo, Walter and Cutie, D.O.A.) dont la qualité contraste fortement avec celle, très nette, des images de sa mère, il montre les ghettos sociaux du porno et de la drogue. Les images de Lech renvoient à une existence marginale librement choisie, alors que le récit de sa mère est un hommage au désir de survie humain. Ce que raconte Lech n'est comparable au récit oppressant de sa mère que dans une mesure toute modeste. Toutefois, c'est précisément ce fossé infranchissable qui transforme la juxtaposition de deux mondes foncièrement différents en un double portrait aussi controversé qu'intriguant.



Cet ouvrage propose au lecteur un long entretien avec Lech Kowalski. Le texte joint dans la continuité deux conversations enregistrées séparément. Des propos tenus en public, à l'occasion d'une rencontre avec les programmeurs de salle organisée par l'ACRIF, Lech Kowalski a présenté sa trilogie polonaise (*On Hitler's Highway*, *The Boot Factory*, *East Of Paradise*) avant d'en débattre avec la salle. Pour préparer cet ouvrage, nous avons ensuite rencontré Kowalski à une terrasse de café, pour évoquer ses débuts new-yorkais et ses trois films sur le punk : *DOA*, *Born To Lose* (*the last rock'n'roll movie*) et *Hey is Dee Dee Home*.

Ne peut être vendu



Nathalie Wolff 06 23 68 82 63 – wolffna@wanadoo.fr