

CINÉMA MARTIAL RAYSSE

Par Anaël Pigeat



kamel mennour™

CINÉMA MARTIAL RAYSSE



CINÉMA MARTIAL RAYSSE

Par Anaël Pigeat



SOMMAIRE

8	<i>Suzanna, Suzanna, 1964</i> <i>À propos de New York en peinturama, 1965</i>
12	<i>Jésus-Cola, 1966</i>
18	<i>Homero Presto, 1967</i>
28	<i>Portrait Electro Machin Chose, 1967</i>
42	<i>Camembert Martial Extra-Doux, 1969</i>
56	<i>Forme en liberté, 1968</i> <i>Oued Lalou, 1971</i> <i>Six Images calmes, 1972</i>
62	<i>Pig Music, 1971</i>
82	<i>Le Grand Départ, 1971</i>
120	<i>Lotel des folles fatmas, 1976</i>
130	<i>Intra Muros, 1977-1980</i>
138	<i>La Petite Danse, 1978-1980</i>
146	<i>Sous un arbre perché, 1981</i>
156	<i>Mon petit cœur, 1995</i>
162	<i>Ex-Voto, 2005</i>
172	<i>Re-Fatmas, 2006-2008</i>

Suzanna, Suzanna
À propos de New York en Peinturama

Arman (?) dans le rôle du vieillard (projeté sur le tableau *Suzanna, Suzanna*), 1964
Super 8, couleur, env. 2 min
© 1964 Martial Raysse

Les monstres du samedi soir (projeté sur le tableau *À propos de New York en peinturama*), 1965
Super 8, couleur, 2 min
© 1965 Martial Raysse



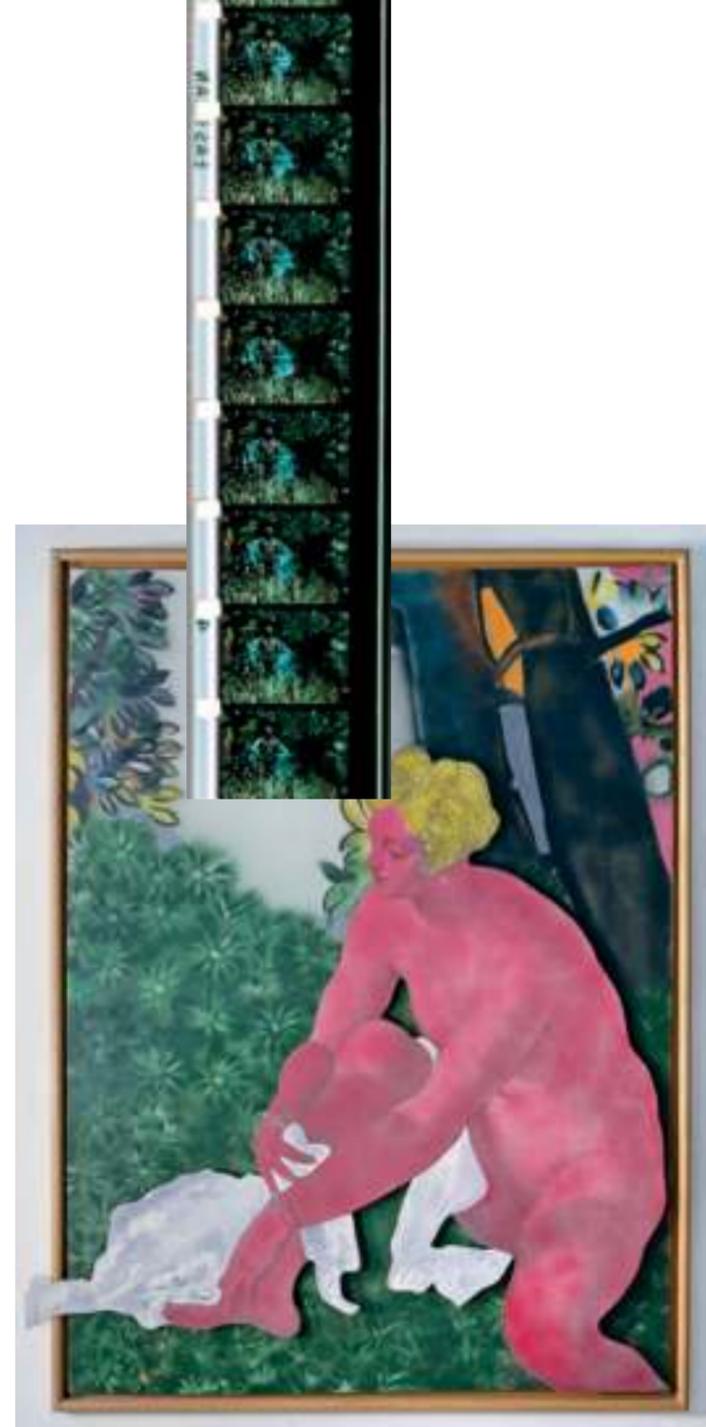
1964. Martial Raysse vit entre la France et les États-Unis où il a exposé à la Dwan Gallery à Los Angeles et à la galerie Alexander Iolas à New York. À Paris, son travail est montré dans l'exposition « Mythologies quotidiennes » de Gérard Gassiot-Talabot, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il utilise déjà le néon dont la lumière vibre sur ses tableaux et dans ses sculptures. Pour la première fois il se sert dans sa peinture de la technique du flocage, système de projection de fibre plastique colorée. De projection à projection il n'y a qu'un pas : ce sont ensuite des films qu'il projette à même les toiles, parties intégrantes de ses compositions. Et d'un geste, il tord le cou à la peinture et au cinéma. « Le projecteur de mes nouvelles œuvres est l'équivalent du cadre dans la peinture ancienne », dit-il dans un entretien inédit avec le critique d'art Otto Hahn quelques années plus tard. « Ce n'est pas le fond mais un moyen. Le rapport entre le projecteur et l'œuvre m'intéresse parce que j'y retrouve la source et le devenir. L'image procède du projecteur et s'en va vers un ailleurs qui est devenir. Dans cette mesure il y a émotion poétique car l'image est censée disparaître dans un lointain futur¹. »

1964, c'est aussi l'époque d'une série de variations sur les maîtres, dans laquelle Martial Raysse reprend des tableaux d'Ingres et de Cranach en les mettant aux couleurs du pop art. *Suzanna*, *Suzanna* est inspiré du célèbre tableau du Tintoret. On y voit Suzanne au bain

dans un décor de pacotille – du même genre que ceux que l'on retrouvera d'ailleurs dans les décors d'autres films comme *Jésus-Cola* ou *Portrait Electro*. Dans le rôle des vieillards, on reconnaît Arman, l'un des nouveaux réalistes et camarade de travail de Martial Raysse pendant ses années niçoises (dans la plupart de ses films, celui-ci a fait jouer tout son entourage, demandant à ses acteurs d'improviser, tout en ayant lui-même une idée précise de ce qu'il voulait obtenir). Sa présence est étonnamment fantomatique, faite de lumière projetée en super 8 sur la toile.

En 1965 est réalisé *À propos de New York en peinturama*. On reconnaît dans ce tableau Martial Raysse et Jean Tinguely en train de pointer du doigt l'extrémité de la toile où défile un film. Comme par hasard, c'est une jeune fille blonde et séduisante qu'ils ont repérée dans la foule probablement. Un nouveau petit fantôme de lumière sur la toile blanche. Au Chelsea Hotel où il était installé à New York, Martial Raysse a filmé son poste de télévision sur lequel passait l'émission *Les monstres du samedi soir*, des formes qui ont attiré son regard mais qu'il a améliorées. C'est la première fois qu'il travaille, par ce moyen très simple, à des effets de brouillage d'images en mouvement, comme il l'aurait fait en peinture. Par la suite, des studios mis à sa disposition lui ont permis de travailler avec des procédés bien plus élaborés – mais il ne les a jamais utilisés autrement qu'en les trafiquant, ce qui d'ailleurs rendait fous les techniciens qui ont travaillé avec lui.

1. Entretien inédit d'Otto Hahn avec Martial Raysse (non daté, vraisemblablement réalisé dans les années 1970).



Suzanna, Suzanna, 1964
Collage, huile sur toile avec projection du film *Arman (?) dans le rôle du vieillard*
192 x 141 x 10 cm
Collection particulière
Courtesy Galerie Natalie Seroussi



À propos de New York en peinturama, 1965
Assemblage, flocage, peinture à la bombe, xérogaphie
et houpette sur toile, et film super 8 *Les monstres du samedi soir*
103 x 167 cm
Collection Natalie et Léon Seroussi



Jésus-Cola



En 1966, Otto Hahn, l'un des proches de Martial Raysse, vient le voir avec une équipe de cameramen pour tourner un entretien à propos de son travail. Mais Martial Raysse préfère à la place se saisir de cette aubaine pour réaliser lui-même un film bien plus fantaisiste, de sa composition. Il n'était alors pas très aisé d'accéder aux nouvelles caméras portables Sony tout juste sorties sur le marché. Martial Raysse les essaye immédiatement, toujours aux aguets devant des perspectives d'expérimentations inédites – et surtout devant la possibilité de les détourner. À plusieurs reprises par la suite, il s'est emparé d'invitations qui lui étaient faites par la télévision pour prendre la place des réalisateurs. Il recherche un cinéma onirique, loin de tout réalisme mais aussi du cinéma underground de Warhol par exemple : « Warhol c'est le Jean Rouch de l'East Village (...) c'est du cinéma-vérité¹. »

Martial Raysse et Otto Hahn appellent alors quelques amis parmi lesquels Louis Cane et Erró, et l'aventure commence. *Jésus-Cola* est un « collage-poubelle ébouriffant des déchets de la publicité et des loisirs ». C'est une satire de la société de consommation, et de la culture vue par André Malraux, à qui un faux critique d'art s'adresse dans un entretien parodique sur le *Petit Livre rouge* de Mao Tsé-Toung. Le ministre retient dans ses bras une réplique en plâtre de la *Victoire de Samothrace* comme si elle allait s'envoler. Une plante verte a l'air d'être en plastique. Elle est méthodiquement découpée, feuille par feuille. On dirait la démonstration d'un bateleur sur un marché, mais on ne sait pas ce qui est à vendre. Comme la peinture n'est jamais loin, Gabrielle d'Estrées pince le sein de sa compagne dans un tableau vivant sur le modèle de la célèbre peinture anonyme de l'école de Fontainebleau, sauf que l'une et l'autre sont habillées et portent des seins en plastique. Un homme grimpe sur une mappemonde géante. Au sommet il mange un cône de glace, l'air ahuri sous d'épaisses lunettes aux montures de plastique noir, une version pop des images de Méliès. De quelle vaine ascension s'agit-il là? Kennedy se promène dans une forêt. Il tient à la main un filet à papillons avec lequel il pense peut-être attraper Mao qui surgit justement d'un buisson à ce moment-là. On les reconnaît l'un et l'autre à leurs masques. Et puis c'est la fête, une fête qui ressemble à la grande installation montrée dans l'exposition « Dylaby » à Amsterdam en 1962 : la *Raysse Beach*. De faux baigneurs s'ébrouent sous des rideaux en fils de plastiques qui évoquent les vagues (psychédéliqués) de la mer. « J'ai la vedette! », crie l'un d'entre eux. Ils ont de jolis maillots de bain, jouent au ballon au son d'une musique entraînante, et portent des bouées gonflables autour du cou.

Et puis l'affaire tourne au vinaigre. Un œuf s'écrase sur un planisphère à la hauteur de l'Amérique centrale. Sur Saint-Domingue? Photo de torture. Un escarpin rouge vernis brûle. On dirait un film de Kenneth Anger – dont le travail a beaucoup marqué Martial Raysse lorsqu'il l'a découvert à New York. Des petits soldats en plastique et un aigle noir menaçant sur un jouet en forme de tipi indien. C'est la guerre. Les couleurs éclatantes virent au noir et blanc le temps d'une fable, cruelle comme les contes pour enfants. C'est l'histoire de Marie et de Cosette (jouée par Alexandra, la fille de Martial Raysse) qui rencontrent un ours qu'il faudra satisfaire. On reconnaît dans le décor un tableau dans la veine de *L'Appel des cimes*, *Tableau horrible*, réalisé l'année qui précède. Et pour finir c'est O.K. Corral dans le bar « Chez Chauvin » – on lit son nom à l'envers dans la vitrine. Un cow-boy arrive, sort son flingue et tout le monde meurt, mais pour de faux bien sûr. Des cosmonautes flottent dans

l'atmosphère. Et Mao nage dans les eaux d'un fleuve, assis comme un bouddha, entre des fils de plastique de toutes les couleurs. « *Ob Jesus-Cola, what got into you?* », dit une petite voix. Jésus-Cola, sauveur du monde, aurait-il failli à sa mission?

Martial Raysse raconte que *Jésus-Cola* aurait été présenté au festival de Knokke-le-Zoute en 1967, la Mecque du cinéma expérimental, en même temps que *Portrait Electro*². Le film aurait été conçu pour être projeté deux fois de suite dans des versions identiques, un aspect de l'œuvre qui s'est perdu avec le temps. C'est ainsi que Martial Raysse a perçu les réactions des spectateurs : « La première projection a bien marché, mais quand ils ont vu que le film recommençait, ils crurent à une erreur de la cabine. Quand ils ont vu que le film repassait exactement pareil, le chahut a commencé. Ça heurtait une convention. Aujourd'hui depuis Warhol, on accepte de regarder des heures se décomposer un poisson. (...) Ce qu'ils ne supportent pas c'est de voir deux fois la même chose. » Que signifie cette répétition? « L'idée de miroir. Les gens croient que les choses changent mais tout reste pareil. » On aurait pu changer le rythme de la seconde projection? « Tout le monde aurait applaudi. La nuance, l'infime variation, c'est le LSD des cinéastes avertis. Mais deux films exactement pareils, c'est l'abomination. On croit qu'on ne peut plus faire scandale, mais il suffit de prendre les gens par où ils ne s'y attendent pas³. »

1. Entretien inédit de Martial Raysse avec Otto Hahn.

2. *Idem*.

3. *Idem*.



Homero Presto

Une nouvelle chance est offerte à Martial Raysse de faire un film en 1967. Galeriste épris de nouveauté, Claude Givaudan lance l'exposition « Films » dans son espace du boulevard Saint-Germain : une quinzaine de films à vendre, réalisés par des artistes parmi lesquels Charles Matton, Pierre Clémenti, Daniel Pommereulle, William Klein, Erró. Dans un entretien pour le magazine *20 Ans*, Givaudan raconte son point de vue visionnaire sur la question du cinéma exposé : « Pour beaucoup de films, une seule vision est insuffisante. Alors que le sens d'un tableau s'arrête à sa forme même et que l'on en voit très vite la signification, le film, lui, est un tableau dans l'espace qui présente la possibilité d'un nombre extraordinaire d'autres tableaux. D'où la nécessité de pouvoir le projeter autant de fois que possible, comme on relit un poème, comme on contemple un objet d'art ou on écoute chez soi un disque. Il faut donc penser aux « films de poche » à visionner chez soi, à sa guise, autant de fois qu'on le désire ». (...) « Actuellement, de tels films coûtent 300, 500, 2000 F. C'est bien sûr encore très cher. Pour vendre ces courts métrages le prix d'un livre, il faut attendre la commercialisation du magnéscope, un appareil que la Columbia CBS mettra en vente l'année prochaine¹. »

Martial Raysse a donc pris possession d'un studio de cinéma pour raconter l'histoire d'Ulysse. « *Homero Presto* c'est l'*Odyssée* en huit minutes ou l'étalage de mon désarroi mental. » Martial Raysse serait-il le nouvel Ulysse ? En tout cas c'est bien lui que l'on reconnaît dans l'installation *Ulysses, why do you come so late poor fool?* de la série *À géométrie variable* (1966). À l'époque, il s'intéresse déjà depuis un moment aux grands mythes classiques, thème qu'il reprendra abondamment en peinture quelques années plus tard. Dans *Homero Presto*, on voit des statues peintes comme elles l'étaient dans l'Antiquité. C'est une histoire compliquée entre un homme et une femme. Martial Raysse raconte s'être inspiré de la scène du *Mépris* de Godard dans laquelle c'est Fritz Lang qui tourne.

Au milieu du studio se trouvait une tasse à café d'une taille démesurée. Avait-elle servi auparavant dans un tournage d'*Alice au pays des merveilles*? Peu importe, ce sera le début du film. Installée dans cette tasse, Pénélope travaille sur son métier à tisser, entourée des prétendants qui lui font la cour en tournant autour d'elle frénétiquement sur des tricycles et des trottinettes. Le film est tourné en 35 mm

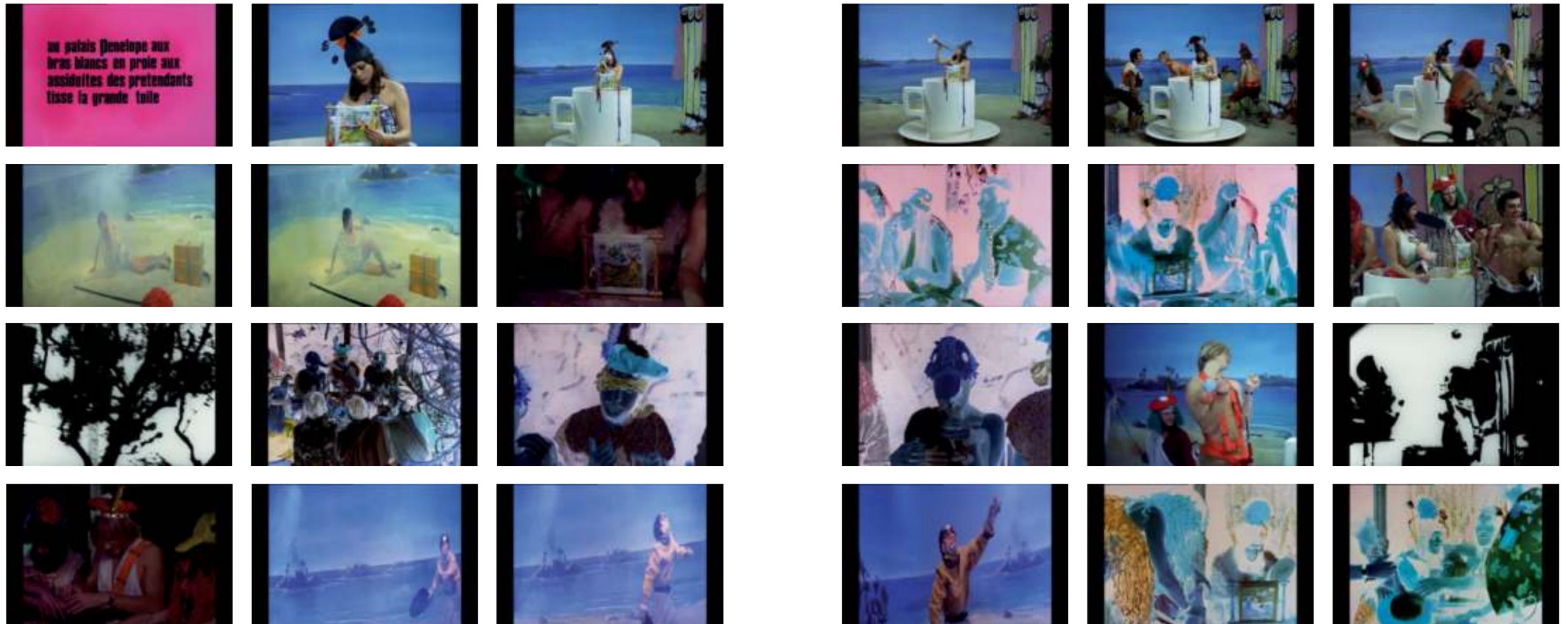
CinemaScope mais l'anamorphoseur a été retiré à certains moments, ce qui allonge bizarrement les silhouettes. La caméra tangué. L'image se réduit au milieu de l'écran. Les couleurs s'inversent puis passent du vert, violet et orange, au noir et blanc. Dans un entretien avec Jean-Paul Cassagnac, Martial Raysse précise : « Ce qui m'intéressait c'était de prendre des personnages tout à fait normaux, dans une situation tout à fait normale et de leur mettre une perruque, de retourner leur veste et d'en faire en quelque sorte des créatures de la mythologie : une transformation complète. Pour cela, la vidéo c'est très intéressant ; par exemple, tu traces au pinceau une vague colonne dorique, sur un fond blanc, tu l'incrustes à ce moment là, tu as l'impression que tu te trouves dans un temple grec. (...) C'est faire tous les mythes humains à partir d'une réalité prosaïque². »

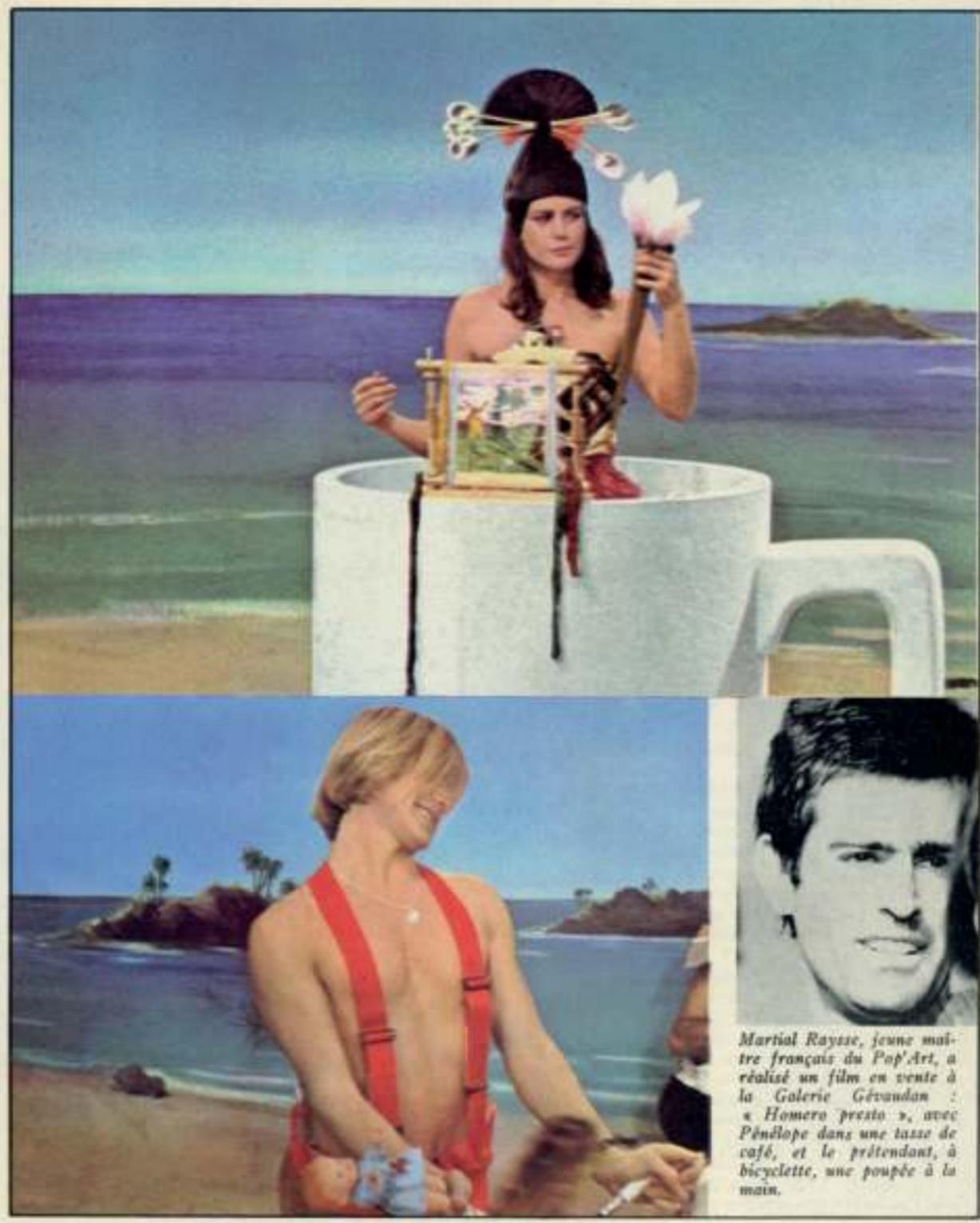
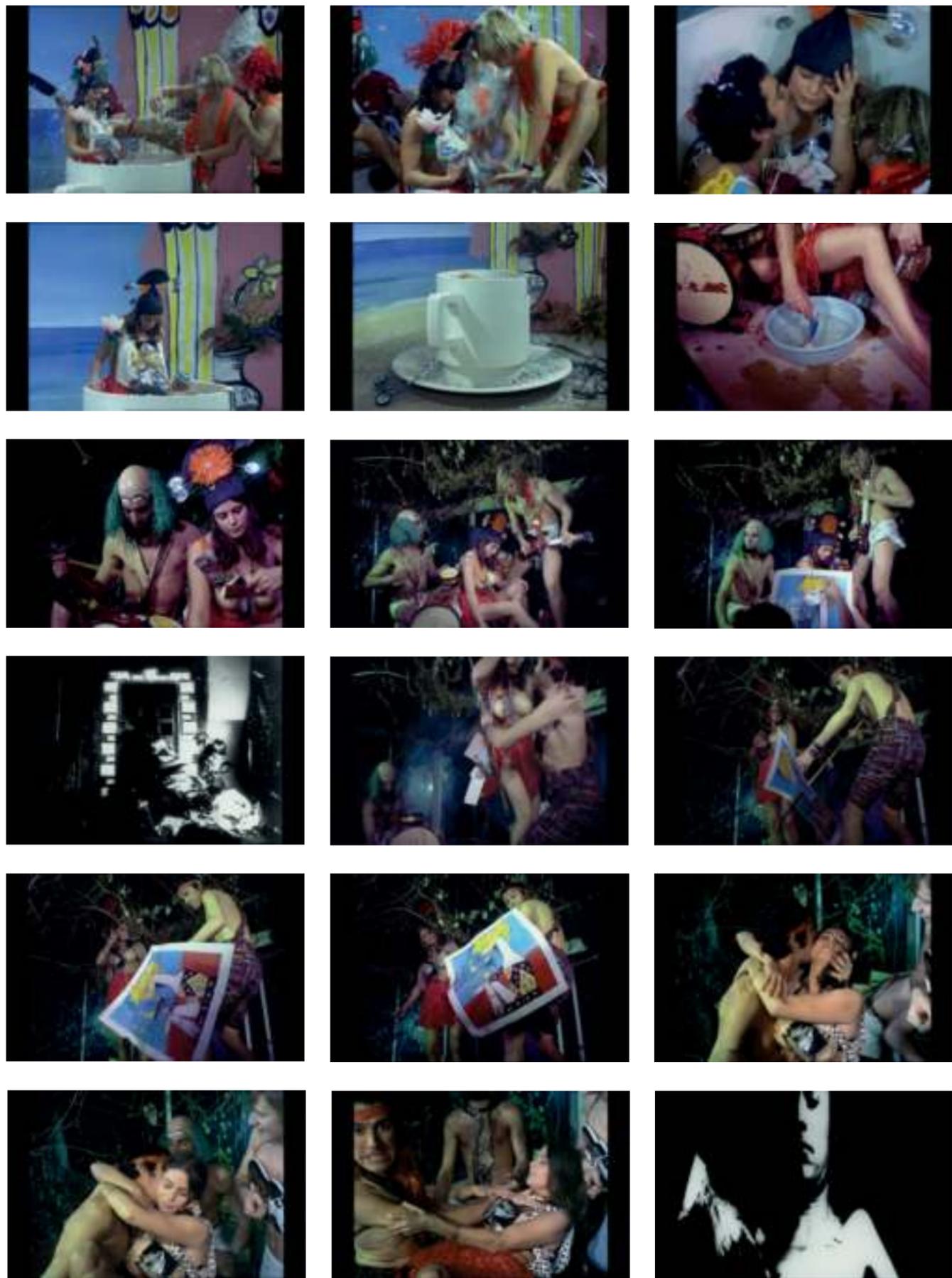
Comme dans *Jésus-Cola*, l'atmosphère est aux cotillons et à l'esprit du carnaval. Chez Martial Raysse, le travestissement est un mot d'ordre. On le retrouve dès ses premiers tableaux, avec des visages de femmes ornés de houppettes de maquillage. Ce ne sont jamais des portraits, mais plutôt des profils types, des images de la femme plutôt que d'une femme. Le maquillage et le déguisement reviennent évidemment d'un film à l'autre, mais aussi dans les tableaux jusqu'à aujourd'hui. Peinture et cinéma se rejoignent : « La peinture est un maquillage ; le cinéma c'est créer des illusions, c'est comme peindre les pieds des sculptures. »³ Il est aussi question de maquillage de photographies, par exemple celle de Che Guevara sur son lit de mort, qui achève le film avec ces mots chuchotés : « Tu as vu le journal ? — Il est mort. — Non, je crois que c'est une photo maquillée. » Et la musique s'arrête. « Pour la lutte, il n'était pas mort », ajoute Martial Raysse.

1. Françoise Vergnaud, « Des films à acheter dans les self-services », *20 Ans*, n° 68, mars 1968, p.38.

2. Jean-Paul Cassagnac, « Fragments d'une conversation avec Martial Raysse », *Vidéo-info*, n° 11, septembre-octobre 1976.

3. Conversation avec Martial Raysse, juillet 2013.





Martial Rayze, jeune maître français du Pop'Art, a réalisé un film en vente à la Galerie Gévandou : « Homero presto », avec Pénélope dans une tasse de café, et le prétendant, à bicyclette, une poupée à la main.

Erro est un peintre de la figuration narrative mais aussi le réalisateur d'un film « grimaces » qui regroupe 180 grimaces d'artistes célèbres. Les reconnaissez-vous ?

« Des films à acheter dans les self-services », Françoise Vergnaud, 20 Ans, n° 68, mars 1968, p. 41.



Photos de repérage : Marsiale Giraudy, André Mourgues, Betty Carroux et Martial



LE RETOUR D'ULYSSE

PREMIERE PARTIE - L'ARRIVEE D'ULYSSE

Liste des séquences principales

- L'horizon vide est étincelant.
- 1 - L'arrivée d'Ulysse
 - 2 - Le voyage d'Ulysse
 - 3 - L'attente de Pénélope
 - 4 - Les prétendants, les faux Ulysse
 - 5 - Ulysse arrive chez lui.
 - 6 - Ulysse retrouve Pénélope
 - 7 - Ulysse sur le sable

Des passants filmés dans la rue seront mélangés aux événements de fiction.

Ils représenteront :

tous les Ulysses possibles : employés rentrant du travail, coureurs, beatniks, etc... tous les hommes sont des Ulysses

toutes les Pénélopes possibles : femmes enceintes, queue chez les commerçants, toutes les femmes sont des Pénélopes

tous les prétendants possibles : chômeurs, danseurs dans des boites de nuit, etc...

(ces scènes seront tournées en 16 m/m noir et blanc, agrandies, et colorées au tirage).

Par parti pris

Notes : 1°) de nombreux commentaires manquent dans le présent scénario. Ils ne seront définis qu'au premier bout à bout.

2°) le tournage du film tiendra beaucoup de l'improvisation. Il ne faut voir dans l'énoncé des séquences suivantes, que des éléments indiquant davantage un esprit qu'une mise en scène.

liste des séquences possibles

- 1 - L'arrivée d'Ulysse
- 2 - Le voyage d'Ulysse
- 3 - L'attente de Téléphos
- 4 - Les prédictions, les faux Ulysse
- 5 - Ulysse arrive chez lui.
- 6 - Ulysse retrouve Téléphos
- 7 - Ulysse sur le sable

Des passages limés dans la rive seront mélangés aux événements de l'action.

Les personnages :

Tous les Ulysse possibles : employés venant du travail, sou- rieurs, banals, etc... tous les hommes sont des Ulysse

Tous les Téléphos possibles : femmes enceintes, dans les commentaires, tous les femmes sont des Téléphos

Tous les prédictions possibles : chômeurs, danses dans des boîtes de nuit, etc...

(ces scènes seront tournées en 16 mm noir et blanc, grandes et colorées au tirage).

Par parti pris

Notes : 1°) de nombreux commentaires manquent dans le présent scénario. Ils ne seront réalisés qu'au premier bout à bout.

2°) le tournage du film s'effectuera beaucoup de l'improvisation. Il ne faut voir dans l'annonce des séquences attendues, que des éléments indiquant davantage un esprit d'une mise en scène.

LE RETOUR D'ULYSSE

SEQUENCE I - L'ARRIVEE D'ULYSSE

ULYSSE ... quelle est cette terre, quel

35c

L'écran vide est étincelant.

On entend une voix d'aéroport réclamant Monsieur Ulysse à la porte d'embarquement numéro x, le départ étant imminent.

Puis la mer. Surgit un homme à ski nautique franchissant un rideau de flammes. La mer en flammes est d'une couleur inhabituelle, la mer est violette, le ciel orange, les flammes sont roses.

L'homme franchit donc le rideau de flammes.

Arrivant sur la plage, il est couvert de bouquets de fleurs, style Hawaï, par de jeunes vietnamiennes. (tout ce début est très lent, sépulcral).

On entend la voix d'un chœur immense...

L'homme se détourne et se trouve face à des choristes d'opéra, plantés dans la mer et spalmodiant le poème de Du Bellay "Heureux qui comme Ulysse..." ceci, tandis que l'on perçoit par dessous un extrait d'Aïda. Dans le lointain, la sonorisation d'un aéroport annonce des départs imminents... "On demande Monsieur Ulysse à la porte d'embarquement n° I6... bis".

Une autre voix, très forte, celle-ci, interpelle l'homme : "Ulysse !" celui-ci se tourne dans la direction de l'appel et se trouve face à une machine parlante : c'est la déesse, guide spirituel d'Ulysse. Cette déesse est représentée par une "structure" de Martial Raysse, moitié peinture, moitié sculpture. La bouche de la déesse est construite de plusieurs néons s'allumant et s'éteignant, successivement. Son visage se découpe sur le ciel.

Portrait Electro Machin Close



C'est encore la télévision qui a permis la réalisation de *Portrait Electro*, pastiche de spot publicitaire qui apparaît aussi sous le titre plus précis de *Portrait Electro Machin Chose*. À l'occasion d'une commande en 1967, le studio de recherche de l'O.R.T.F., à l'époque dirigé par Pierre Schaeffer, est prêté à Martial Raysse, avec quatre caméras vidéo. Le film passera dans l'émission de Daisy de Galard, *Dim Dam Dom*. La légende veut qu'un message ait été passé sur les ondes avant la diffusion de *Portrait Electro*, pour prévenir les téléspectateurs de ne pas s'inquiéter de la qualité de l'image, de ne pas s'aviser de régler leur poste de télévision (ce qui l'aurait déréglé). Le brouilleur c'est l'artiste. Martial Raysse avait d'ailleurs à l'époque la plus haute idée de la télévision : « L'avenir c'est la télévision. Bientôt il y aura des écrans plats qui couvriront tout un mur. L'homme sera en contact permanent avec le monde entier. Alors le cinéma avec les appareils qui datent du Moyen Âge, ça n'existera plus. À la télévision, il y a déjà l'enregistrement magnétique qui permet de contrôler immédiatement l'image. Les peintres peuvent faire là un travail extraordinaire. À la télévision, les images ressemblent encore aux premières photos Kodak. Les peintres libéreront la télévision, un peu comme la Nouvelle Vague a libéré le cinéma. »

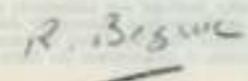
Dans *Portrait Electro*, Zouzou, la *It girl* de Saint-Germain des Prés – comme on le disait à l'époque et le redit aujourd'hui –, est transformée en héroïne de conte. L'intrigue est sommaire, une sorte de promenade d'un petit chaperon rouge dans une forêt. En réalité, l'histoire est plutôt celle du film en train de se faire, un peu comme dans l'installation interactive, et très avant-gardiste, réalisée à la même époque, *Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse* (un spectateur entrant dans la salle d'exposition voyait son image apparaître dans un moniteur vidéo inséré dans l'œuvre). Il y a des arbres et une moto lancée à grande vitesse peints sur des murs de papier. Zouzou cueille des fleurs. Un oiseau bat des ailes ; il meurt et ressuscite. Le décor s'effondre, un peu comme dans le *Blow-Up* d'Antonioni. Le réalisateur entre dans le champ de la caméra pour donner des indications aux acteurs. Finalement, *Portrait Electro* est aussi un portrait de l'artiste en cinéaste. La caméra se rapproche du visage de Zouzou, qui se décompose progressivement. Ces images semblent être un développement en mouvement de la série *À géométrie variable*, dont les éléments peuvent être assemblés dans l'ordre que l'on veut.

Dans *Portrait Electro*, les trucages étaient nombreux. Zouzou devait s'enduire le visage de chocolat, recevoir des glaçons sur la tête. Le montage s'est effectué en même temps que la prise de vues. Martial Raysse était aux commandes des innombrables manettes permettant de compartimenter l'écran, de solariser les images ou d'en inverser les valeurs. Il a raconté à Jean-Pierre Cassagnac : « Je n'avais jamais répété, mais je savais quels effets on pouvait obtenir avec le système vidéo. J'ai eu l'idée d'appliquer au cinéma ce que je savais en peinture sur une décomposition du visage et, en outre, ce qu'on ne pouvait pas faire en peinture, créer une situation et la suivre à travers les caméras, la transformer instantanément. »

Le film a aussi été présenté au festival de cinéma « exprmntl 4 » de Knokke-le-Zoute la même année. Martial Raysse commente ainsi la programmation : « L'avant-garde de Knokke-le-Zoute semble impressionnée par l'underground américain. La plupart sont des suiveurs de Kenneth Anger : la superposition d'images, l'éclatement de la vision, le déluge d'impressions visuelles... Autant d'éléments censés rendre compte de la dispersion moderne comme si nous étions au-dessus de l'Atlantique en parlant du Viêt-nam tout en pensant à une femme qui se trouve à Rome. » À la question de savoir comment son film a été reçu, il répond : « Il a été très bien accueilli. Les gens pensaient que c'était de la peinture et que ça ne les concernait pas mais qu'il fallait admirer. »

1. Entretien inédit d'Otto Hahn avec Martial Raysse.

2. Jean-Paul Cassagnac, « Fragments d'une conversation avec Martial Raysse », *Vidéo-info*, n° 11, septembre-octobre 1976.

N° d'ordre  110, av. du Président Kennedy PARIS-16 ^e C.C. 31 8 348	A) SERVICE (nom et adresse) SERVICE DE LA RECHERCHE Centre Bourdan 5, avenue du Hôteur Poincaré - PARIS 16^e	CET EXEMPLAIRE N° 2 DOIT ÊTRE CONSERVÉ PAR VOUS
LETRE ENGAGEMENT MRS/0/7160 en 2 exempl. au Collaborateur	B) COLLABORATEUR (n° d'immatriculation O.R.T.F.) Nom, prénom, pseudonyme : Monsieur Martial RAYSSÉ Adresse : C/O IOLAS - 196, Bd St-Germain PARIS 7^e	Identification de la dépense _____ _____
C) Au nom et pour le compte de l'O.R.T.F., je vous propose de participer à la production suivante, selon les conditions en vigueur à l'Office pour votre catégorie professionnelle (ainsi que les conditions générales figurant au verso du présent exemplaire) :		
Titre, sous-titre : "PORTRAIT ELECTROMACHINOSE" Réalisateur : _____ Emploi : AUTEUR		
Nombre de lignes : _____ Nombre de scènes : _____ Nombre de services : _____ CACHET NET : MILLE FRANCS Frais : _____ Périodes, lieu de travail : les 3 et 4 juillet 1967 Centre Bourdan	Nombre de journées : _____ <input type="checkbox"/> emploi <input type="checkbox"/> charges sociales <input type="checkbox"/> signes <input type="checkbox"/> adresses <input type="checkbox"/> services _____ journées <input type="checkbox"/> _____ achat <input type="checkbox"/> _____ frais	
Particularités : Conception de décors ayant donné lieu à un tournage d'essai dans le Studio Vidéo avec les trucs électroniques, sur les théories artistiques de Martial RAYSSÉ. Collaboration au montage.		
FORFAIT _____ _____		
Signature pour O.R.T.F.  Nom : R. REZASSE	Date de l'offre d'engagement : Paris le 19 Mars 1968	<input type="checkbox"/> n° de bon <input type="checkbox"/> n° de production <input type="checkbox"/> mois <input type="checkbox"/> n° d'impression <input type="checkbox"/> F. montant
MODE DE PAIEMENT DEMANDÉ à remplir en cas de demande de remboursement - en numéraire (moins de 1.000 F) - par virement postal et sauf Paris) - par virement postal - par virement bancaire	Signature du collaborateur : _____ Fait à _____ Le _____	
Si ces conditions vous agréent, je vous serais obligé de me renvoyer, à l'adresse du Service (indiquée en A ci-dessus), l'exemplaire n° 1 ci-joint, daté et signé par vous, après avoir indiqué le mode de paiement choisi, et rempli ou rayé le questionnaire au verso. Le renvoi par retour du courrier de l'exemplaire ci-joint, ainsi complété, est indispensable au paiement de votre cachet. Le présent exemplaire doit par contre être conservé par vous, après avoir été complété (mode de paiement, date de votre signature).		
Les paiements en numéraire (trachets d'un montant inférieur à 1.000 F) sont effectués à la Maison de l'O.R.T.F., 110, avenue du Président Kennedy, Paris-16 ^e , du lundi au vendredi inclus, de 9 h à 12 h 30 et de 14 h à 17 h. Veuillez passer au bureau d'accueil (pièce 7124) avant d'aller à la Caisse, et apporter le présent exemplaire, ainsi qu'une pièce d'identité avec photographie.		
Mod. L.472 - 10/4/1967		

CHRONIQUES

Si l'on veut tirer toutes les conséquences des transformations actuelles du cinéma, il faut prendre en considération tout ce qui se passe autour de la télévision et de "l'audiovisuel".

Les ensembles images-sons constituent un tout organique, quelles que soient les techniques diverses employées, les modes d'expression mis en œuvre.

C'est pour cela que nous nous intéresserons, sans nous borner à faire de l'information, à des émissions TV - chaque fois que cela sera possible - à toute manifestation sonore et visuelle, aux programmes réalisés à partir de magnétoscope ou à ceux expérimentant des moyens vidéo.

Ce ne sont pas les nouveautés technologiques qui nous sollicitent, mais le prolongement du cinéma vers de nouveaux moyens de diffusion et des modes de vision différents.

VIDEO



Martial RAYSSÉ - PORTRAIT ELECTROMACHINOSE



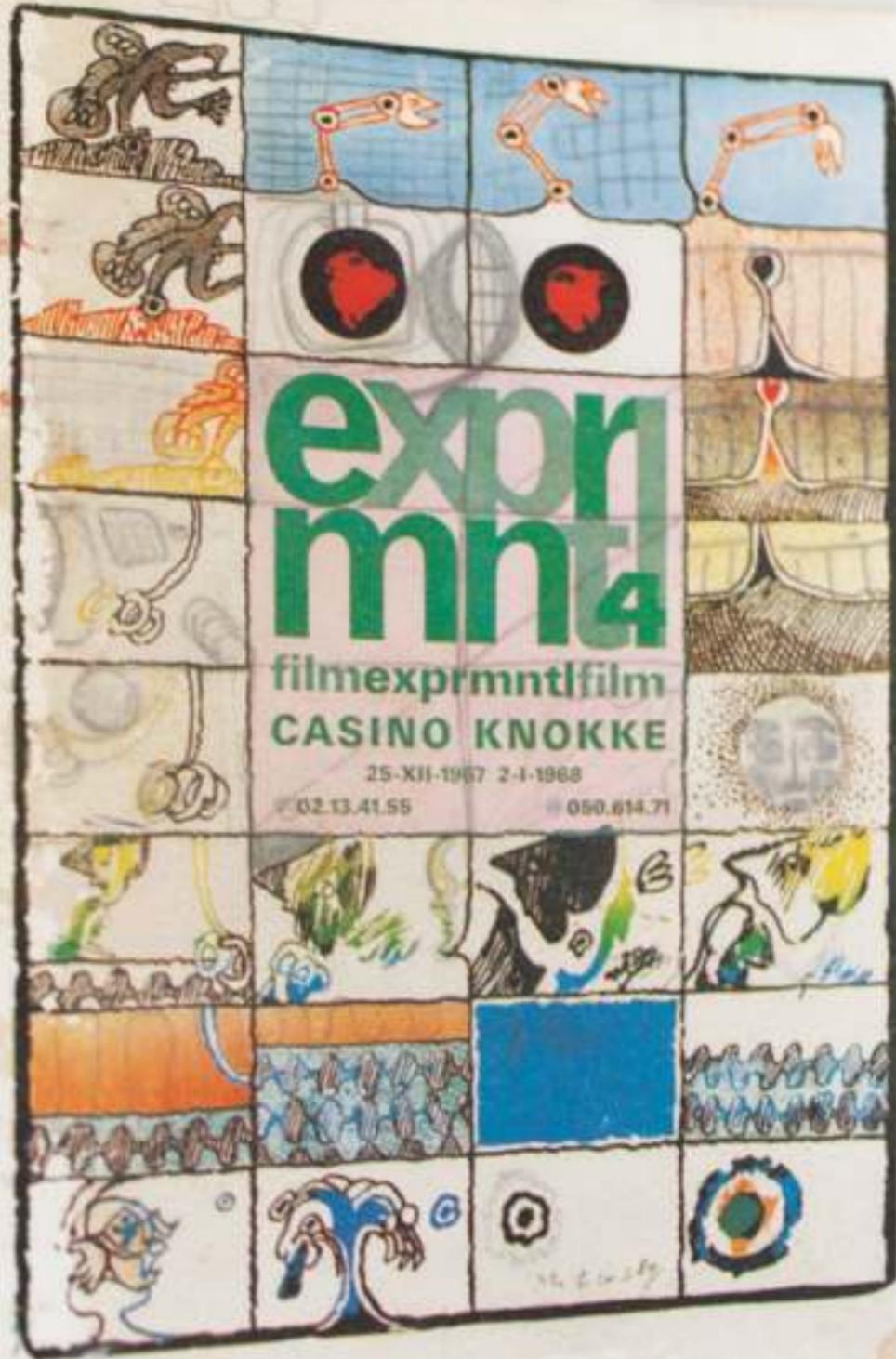
Identité, maintenant vous êtes un Martial Rayssé, 1967 Matière plastique, monteur de télévision, fonctionne avec une caméra VITICON 200, 625 lignes vidéo avec un élément inversant l'écran de l'image dans l'écran de 200 x 150 x 50 cm Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

"Chroniques vidéo", Mise au point, n° 1, septembre 1971, p. 43.

Contrat avec l'O.R.T.F.

HORREUR

et les moules frites !



55

Pic-nic (Good morning)

dans un lit

1967 / Suisse

Georg Radanowicz, Zurich, Münstergasse 25, Suisse

Réalisation, scénario, prise de vues, montage : Georg Radanowicz.
Musique : divers / Interprètes : Friederich Kuhn, Nicolas Bregenzer16 mm / Son magnétique sur film / Ecran normal / 87 m / 8'
24 im/sec. / Noir et blanc / Vues réelles

Un pic-nic dans le lit de campagne se développe dans la direction d'une orgie gastronomique. Une sorte de happening en 24 images par seconde. Le film est expérimental par l'interprétation du peintre Kuhn, par le menu extravagant, par le mouvement intérieur et extérieur.

Georg Radanowicz né le 21 avril 1939. Après baccalauréat en 1958, Ecole des Beaux-Arts de Zurich classe de photographie. 1961 : études d'architecture à l'école polytechnique de Zurich, diplôme en 1966. Films / 1959 : Film didactique pour l'exposition Der Film au musée des Beaux-Arts de Zurich, 35 mm, court métrage. 1960 : Collaboration avec Ferry Radax pour le film Um Zwanzig, 16 mm, long métrage. 1967 : Film de rivaux Mottensack avec Klaus Zaugg. Film-gastronomique Pic-nic, 16 mm, court métrage.

56

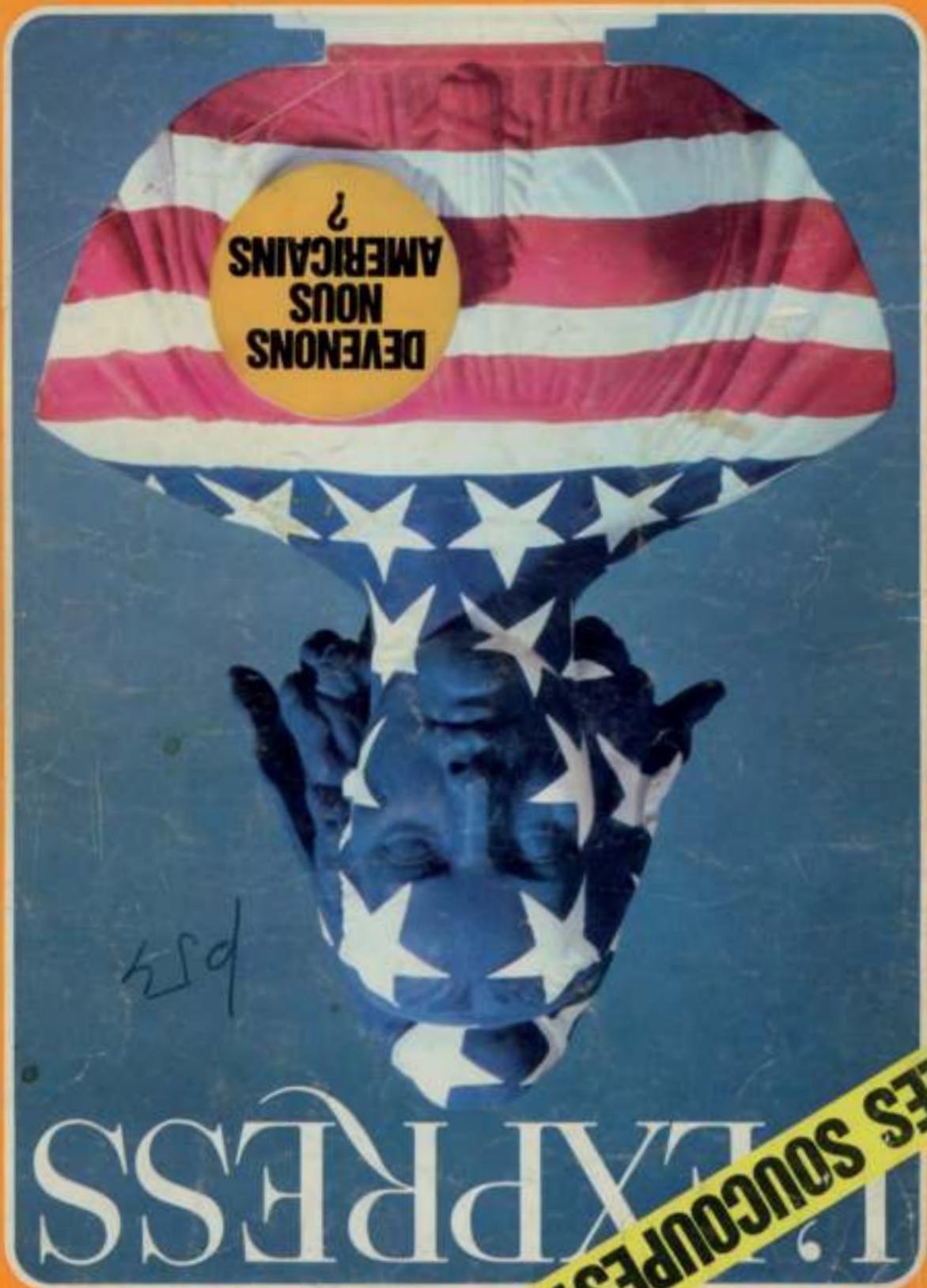
Portrait électro-machin-chose

1967 / France

Service de la recherche ORTF, 15, avenue du Recteur Poincaré,
Paris 16^e, FranceProduction : Service de la recherche de l'ORTF / Réalisation,
scénario, adaptation : Martial Raysse / Prise de vues : Michel
Davaud / Interprète : Zouzou16 mm / Son magnétique séparé / Ecran normal / 101 m / 9'
Commentaire : français / Noir et blanc / Vues réelles

Portrait d'une jeune fille par un peintre au pupitre d'une video.
Emploi du trucage électronique par un peintre.





SPECTACLES

TELEVISION

Martial Rayse fait des bavures

En même temps que le lancement de la chaîne couleur, la télévision s'ouvre aux artistes dont elle espère idées nouvelles et transformation de l'image. Pour sa première aventure, elle a fait appel au peintre Martial Rayse. L'équipe de Zoom était là pour assister à l'expérience. Le reportage passera, à la rentrée, dans une grande émission consacrée à l'avant-garde sous toutes ses formes.

La plupart des réalisateurs utilisent la caméra de télévision pour faire des films qui pourraient aussi bien passer dans les salles de cinéma. Le petit écran offre, pourtant, un champ bien plus étendu de possibilités. Pierre Schaeffer, qui dirige le service de la Recherche de l'O. R. T. F., a donc décidé de mettre un studio, aux équipements les plus modernes, à la disposition de ceux qui ont quelque chose à dire sur le plan technique. Gérard Patric, un chercheur de 35 ans, en a la responsabilité. La saison prochaine, une émission de deux heures, pour le moment intitulée « Studio expérimental », lui sera, chaque mois, réservée.

Electro-machin-chose. Pour inaugurer la série, Martial Rayse a réalisé « Portrait electro-machin-chose ». Zouzou, chanteuse-mannequin de 23 ans, en était la vedette et la victime : pour les effets spéciaux, elle devait s'emplier la bouche de chocolat et recevoir des cubes de glace sur la tête. Malgré l'averse, elle resta imperturbable.

Le film, pastiche d'une émission publicitaire, n'était que le prétexte. La véritable aventure se déroulait ailleurs, dans la cabine technique, avec la manipulation des innombrables manettes. La gamme des effets obtenus vise à heurter les habitudes visuelles : superpositions, transparences...

L'écran compartimenté montre un visage en même temps de face et de

profil ou, simultanément, une femme surmontée d'un gros plan de sa bouche et d'un autre de sa jambe. Les procédés de solarisation permettent d'accuser les ombres, de jouer avec la gamme des gris, d'inverser les valeurs : les parties claires deviennent noires, tandis que les ombres apparaissent blanches. Martial Rayse, qui prétend que la supériorité des artistes consiste à faire mal ce que les techniciens font « sans bavures », veut profiter des erreurs de la machine : fausse pigmentation, image brouillée... L'utilisation de ces « erreurs » permet de parcourir les étapes qui vont de la beauté naturelle aux artifices les plus élaborés.

Grâce au procédé de vidéo, le film, au lieu de pellicule, est immédiatement enregistré sur bande magnétique. Le montage s'effectue donc en même temps que la prise de vues.

La télévision expérimentale s'ouvre sur des domaines inconnus. Très peu d'artistes, sans doute, sauront l'utiliser. Mais c'est dans cette voie que la télévision risque de trouver une partie de son originalité.

OTTO HAHN ■

CINEMA

L'apôtre du doublage

Grâce à une invention française, il est désormais possible, à partir de la même copie, de projeter un film soit en version originale sous-titrée, soit en version doublée. Selon les spectateurs auxquels il est destiné.

Mais un Américain, Peter Riethof, n'accepte pas ce cessez-le-feu entre partisans de l'une et l'autre version. Depuis dix ans, de son bureau de Paris, il lutte pour faire admettre outre-Atlantique des films européens doublés en américain.

Il a fini par y réussir. « Car, dit-il, le doublage, c'est l'avenir. C'est un art et non une trahison. Et puis, argument financier de poids, un film doublé touche un public beaucoup plus large. »

Au début, Peter Riethof a prêché dans le désert. Bien que la version doublée d'« Anna », avec Silvana Mangano, ait rapporté 1 million de dollars, en 1950, aux Etats-Unis.

Aujourd'hui, les pays européens exportent en Amérique du Nord, en Amérique latine et dans les pays de langue anglaise, une centaine de films par an. Pour sa part, la France y vend 70 % de sa production cinématographique annuelle.

« Tout plaît, explique Peter Riethof. Surtout les films à vedettes populaires et les films d'action comme « Fantomas ».

L'accent de Brooklyn. Actuellement, il double « Les Pianos mécaniques », « Les Cousins », « Climats », « Le Grand Restaurant » et « Tirez sur le pianiste ».

« Avec un état-major de huit écrivains, soixante-quinze acteurs américains et, dans trois studios, nous re- créons tout, le scénario, les dialogues et les situations. Ce n'est pas seulement une question d'accent. Il faut récrire selon la façon de penser, l'humour, les mœurs du pays dans lequel le film sera projeté.

Ainsi, pour Brigitte Bardot, nous utilisons une voix différente quand elle joue les écervelées, comme dans « La Parisienne » (2 millions de dollars de recettes en version doublée aux Etats-Unis), ou les filles perdues, comme dans « En cas de malheur ».

Quant à Jean Gabin, il parle toujours, pour les Américains, avec l'accent de Brooklyn.

Sur sa lancée, Peter Riethof, qui a obtenu plusieurs fois l'Oscar du doublage, a mis au point un procédé plus pratique. Il effectue le doublage pendant le tournage même, avec les acteurs, originaux parfois, et souvent avec ses propres doublages. Le système se révèle efficace dans les coproductions à distribution internationale.

Les producteurs sont alors assurés d'une diffusion mondiale. « La Route de Corinthe », de Claude Chabrol, va bénéficier de ce nouveau traitement.

MICHELE MOTTE ■

ZOUZOU ET MARTIAL RAYSE A L'O.R.T.F.

La bouche pleine de chocolat et des cubes de glace sur la tête.



Camembert Martial Extra-Doux



Camembert

Martial Extra-Doux, est encore l'histoire d'un détournement. C'est cette fois la télévision allemande Z.D.F. qui est venue voir Martial Raysse pour lui demander de tourner un film documentaire sur son travail. L'affaire s'est à nouveau transformée en un film de Martial Raysse, réalisé dans le studio de l'O.R.T.F., loué cette fois par la télévision allemande. Et pour avoir un peu plus d'argent pour son film, il a réalisé une commande de décors pour l'opéra d'Henri Pousseur à la Scala de Milan, *Votre Faust*. Il avait déjà travaillé pour les ballets de Roland Petit à Paris en 1966, *l'Éloge de la folie* et *Paradis perdu*. Le cinéma de Martial Raysse est bien sûr très loin de la danse ou du théâtre, mais ces spectacles témoignent cependant de la familiarité qu'il a toujours eue avec la scène.



«Et voilà c'est la vie parisienne! Et voilà le bonheur est là!»

Ainsi commence *Camembert Martial Extra-Doux* sur un air d'opérette d'Offenbach. «Acidulé, précipité, chanté, arc-en-cielisé, c'est une chanson ringarde illustrée par des folies visuelles.» Des paysans attablés regardent la télévision en dégustant des tranches de camembert aux vertus psychotropes. On dirait qu'ils ont pris du LSD. Est-ce un film de Martial Raysse qui passe à l'écran? En tout cas c'est l'une de ses actrices, Jackie Raynal, qui était à l'époque la monteuse d'Éric Rohmer, et qui faisait partie du collectif de cinéastes Zanzibar, avec Philippe Garrel, Patrick Deval ou encore Serge Bard (grâce au soutien de Sylvina

Boissonnas, ils devaient partir pour Zanzibar mais s'arrêtèrent au nord de l'Afrique). Comme échappée de l'écran, Jackie Raynal apparaît ensuite en maillot de bain, un petit chameau tatoué sur une joue, et les cheveux ornés de lauriers, en train de danser au pied d'une montagne dont des skieurs bien équipés dévalent les pentes à toute vitesse. «J'avais semé l'amour, j'ai récolté vos haines», chante une voix féminine. L'image passe parfois en négatif. Et l'on revient aux paysans dans leur cuisine qui s'embrassent sous des reflets psychédélics.

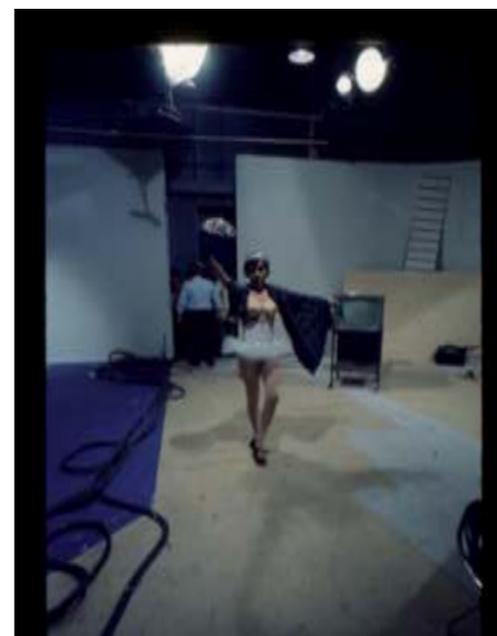
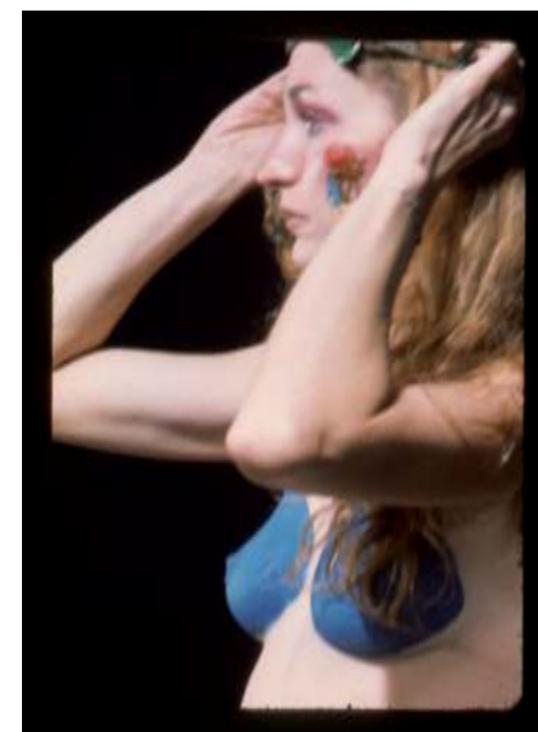
«Ce que je voudrais faire – je ne l'ai pas encore fait – ce serait un film normal, et puis tout à coup, hop, on se retrouverait dans un documentaire sur le Tyrol ou les Alpes bavaroises. (...) Les différences de tons ça me ravit!», explique Martial Raysse. Justement, dans *Camembert Martial Extra-Doux*, les scènes se succèdent comme autant de visions ou d'intermèdes. Des personnages costumés apparaissent : un homme de Cro-magnon, un petit chaperon rouge, un homme aux cheveux verts. On les avait déjà aperçus dans *Jésus-Cola* et dans *Homero Presto*. Normal, ce sont les mêmes costumes qui ont sûrement resservi. Il fallait faire avec les moyens du bord. Une procession se met en marche. C'est un motif qui deviendra récurrent à la fois dans les films et les tableaux de Martial Raysse. C'est la sarabande des vivants, ou bien celle des morts que conduit la figure d'Arlequin dans la *commedia dell'arte*. Et puis Mao Tsé-Toung arrive pour trinquer avec les paysans qui sont dans un état second. Une statue de la Liberté en caoutchouc surgit. «L'homme est un loup pour l'homme», clame-t-elle. «Et je suis fière d'incarner pour l'homme les vertus de liberté et d'indépendance.» En fond sonore une petite voix chante un morceau des Who : «We're not gonna take it!» (on va pas nous la faire!).

Le travail de l'image que Martial Raysse avait initié dans ses films précédents est ici encore plus abouti, et annonce son long métrage, *Le Grand Départ*, réalisé trois ans plus tard. Toujours aux manettes du studio, il passe du positif au négatif, brouille les images et utilise le matériel vidéo comme un peintre ses pincesaux. Seul à bord, il s'est libéré de la lourdeur du cinéma et de la pellicule, de la dépendance envers les techniciens. C'est ce qui lui permettra, de nombreuses années plus tard, d'utiliser très spontanément les toutes nouvelles caméras miniatures. Le film a été préparé en quatre jours et réalisé en quatre heures.

Camembert Martial Extra-Doux est l'image d'une décomposition. Mais ce sujet était déjà à l'œuvre dans les premières toiles de Martial Raysse : les visages de femmes étaient ornés de mouches, et les étalages de Prisunic étaient comme pétrifiés dans le temps. Ce film est le signe anticipé d'une ère nouvelle, celle d'un certain retrait par rapport à la scène artistique. Ce camembert hallucinogène évoque en effet les petites boîtes de champignons que Martial Raysse commence à fabriquer quelques années plus tard pour la série *Coco Mato* (1972), avec la simplicité du papier mâché et d'une boîte de couleurs.



*Une vue des copains
Si st'éroués*



Photos de plateau, studio de l'O.R.T.F., Paris.









Forme en Liberté'
Oued Lalou
Six Images Calmes

C'est à partir de 1968 que la *Forme en liberté* commence à se dessiner dans l'œuvre de Martial Raysse, fruit d'une déconstruction progressive d'un visage de femme. Cette forme s'est tant et si bien simplifiée qu'elle est devenue un simple rai de lumière projeté sur un mur ou au plafond, image même du cinéma. C'est une œuvre utopique, une sorte d'image de la perfection totalement dépouillée : «Je n'emploie pas de diapositive, comme on serait tenté de le croire. Je projette un vide. Je suis obligé de découper une plaque d'aluminium et de l'évider. La lumière du projecteur passe par le vide et j'interpose sur son chemin une gélatine de couleur. (...) Les dessins très grands et pas très réussis, une fois réduits et imprimés, deviennent des petites merveilles. (...) Mon problème est de dessiner une forme parfaite sans la moindre barbille d'aluminium parce que agrandie 500 ou 2000 fois la moindre imperfection apparaîtrait monumentale. (...) J'exécute les pièces moi-même, une par une¹.»

Cette *Forme en liberté* correspond aussi à l'avenir que Martial Raysse imaginait alors pour le cinéma, avec des images qui sortiraient de l'écran, que l'on pourrait regarder aussi bien depuis son fauteuil que couché dans l'herbe en regardant les nuages. «Je veux habituer le public à lever la tête au ciel. Les gens sont conditionnés. Ils entrent dans une exposition, ils regardent les murs, depuis l'Anti-forme ils regardent même par terre, mais personne ne lève la tête. Lever la tête est un moyen de se déconditionner de ses problèmes afin d'atteindre un sentiment de liberté. J'ai déjà dit que l'œuvre d'art était un modèle de liberté. Si on possède chez soi une *Forme en liberté*, on ne peut plus posséder de meubles, de tapis, de bibelots, il faut que cela soit vide, clair, propre, simple. C'est un dépouillement complet. Et je voudrais donner aux gens l'envie de se dépouiller de leur personnalité, de se libérer de leurs problèmes².» Ces idées ont conduit Martial Raysse à la création de l'environnement *Oued Lalou*, du nom d'un petit village du Maroc où il a séjourné quelque temps. C'est une tente en plastique gonflable, sous laquelle un palmier est planté. Au plafond sont projetées les formes lumineuses des *Six Images calmes*. «C'était une illustration de la forme en liberté, XYZ. Une application de l'idée que cette forme peut s'inscrire sur tout.»

C'est ainsi que Martial Raysse a cheminé vers la seule série de photographies que l'on connaisse de lui, les *Six Images calmes* qui sont aussi un rébus : une forme en liberté, une étoile, une croix, un X, un Y et un Z. «Je cherchais un paroxysme de visage simplifié. Il y a eu cette forme, puis la croix pour dire la mort et la terre. Puis les étoiles du ciel car on pouvait l'envoyer partout. X c'est le mystère de l'humain. Y et Z c'est la liberté.» Le Z, Martial Raysse l'a inventé sur une plage à Formentera où il se trouvait car sa compagne de l'époque travaillait au tournage du film *More* de Barbet Schroeder. Il a réalisé plusieurs versions des *Six Images calmes*, avec des bandes de Polaroid (qui ressemblent de loin à des négatifs de film), avec des photographies de petites constructions de plumes et de sable, avec des photographies de néons, ou bien encore avec des poudres colorées et des boucles de coton teintées coincées dans des boîtes en métal... assez proches également des boîtes de champignons qu'il réalise à partir de l'année suivante.



1. Entretien inédit d'Otto Hahn avec Martial Raysse.
2. *Idem*.

Mix images calmes on se calme !



← *Six Images calmes*, 1972
6 sérigraphies sur papier cartonné dans un portfolio à 80 exemplaires 60 x 75 cm chaque
Courtesy Galerie Sammy Kinge, Paris



Oued Lalou,
Modern Art Museum, Munich,
1971.

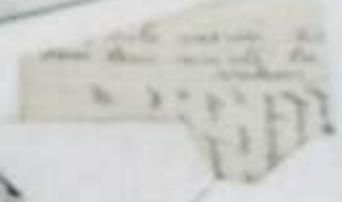


Une Forme en liberté,
galerie Alexandre Iolas, Paris,
septembre-octobre 1969.



Vintage-style envelope with a scalloped edge and faint text, possibly a return address or postmark.

A blue pen lying on the white surface.



STELLAR
STELLAR

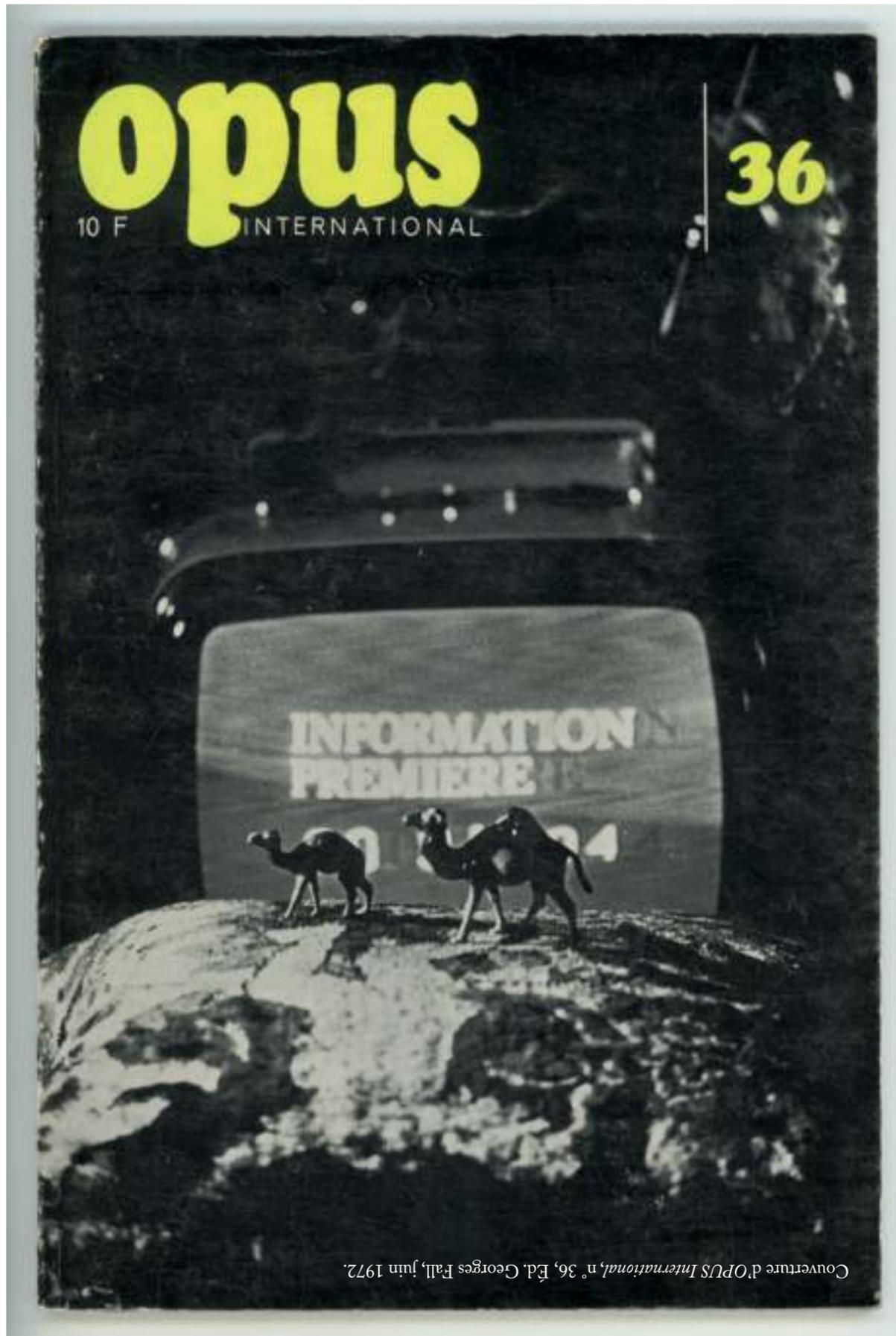


Hand with pink nail polish and a blue ring.

Hand with colorful nail polish (green, orange, blue, red) and a blue beaded bracelet.

Hand holding a black marker.

Pig Music



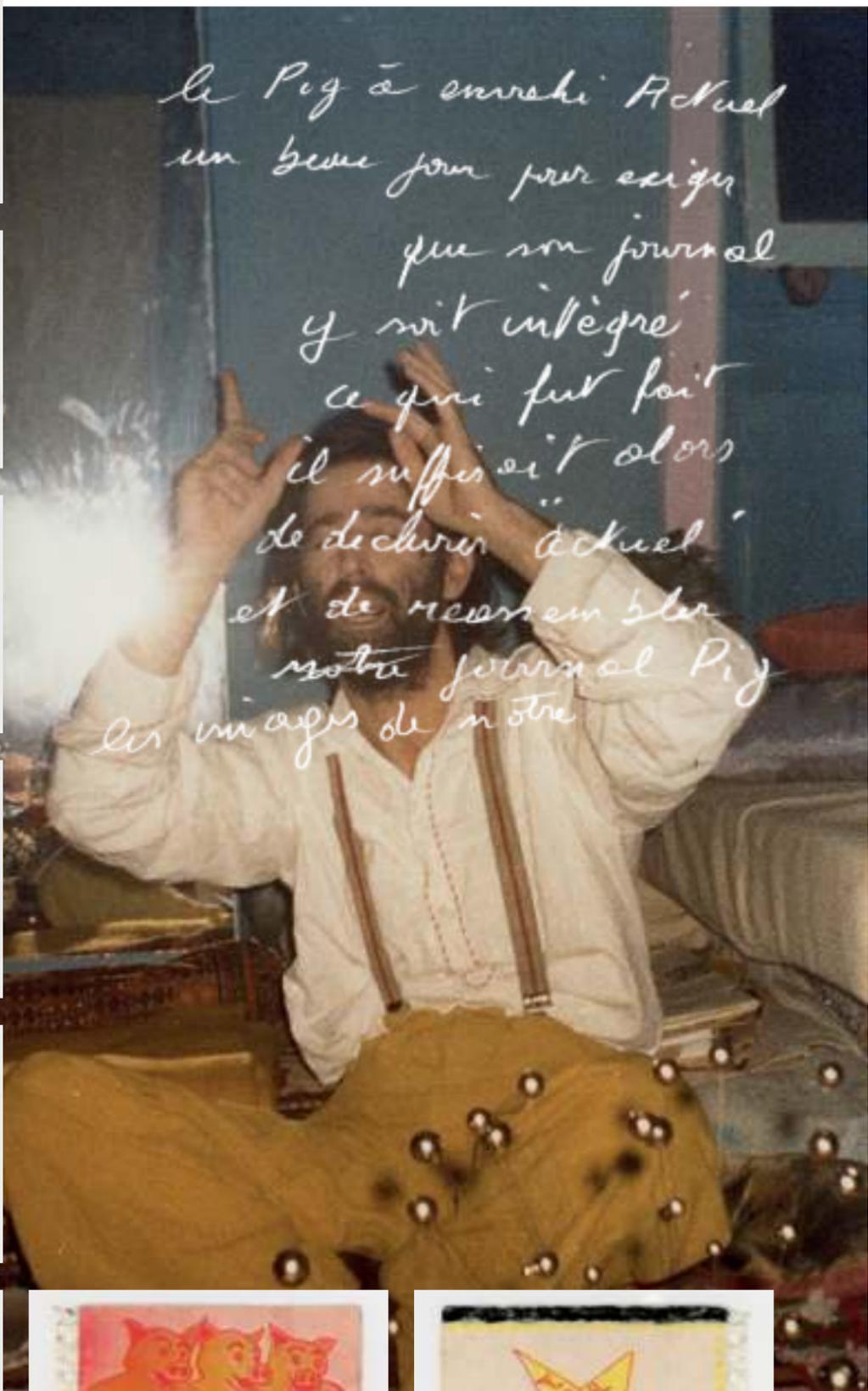
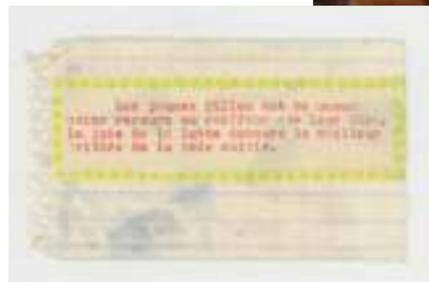
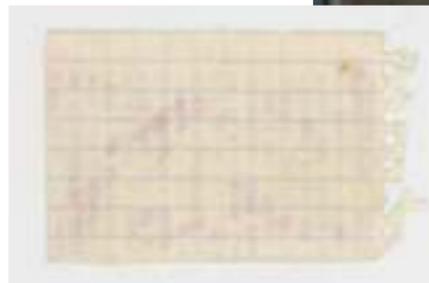
Pig *Music* est un portrait du Pig, la communauté qui était installée chez Martial Raysse rue du Regard. De cette époque, on connaît des albums réalisés à plusieurs mains. La communauté avait même réalisé un journal en miniature, qui avait été publié dans *Actuel*, à la suite d'une invasion des bureaux du magazine par les membres du Pig. Dans l'un de ces albums, on peut lire : «Je crois que le cinéma est en train de faillir à sa vocation qui est celle de proposer la lecture barométrique d'une époque.»

Pig Music est une réponse à cette faillite, un poème en images. «C'est la musique de la famille Pig. Le rythme conduit tout.» Le soir où le film a été tourné, les membres du Pig, assis en tailleur, chantent au rythme d'instruments aux sonorités tribales. La caméra passe de mains en mains, tremble et vacille. On devine des visages aux contours flous, dans des effets de noir et de blanc : Gilles Raysse, le frère de l'artiste, puis sa compagne Charlotte et bien d'autres encore. Ils jouaient aussi à un jeu avec des figurines qui avançaient sur une étendue de sable contenue sur un grand plateau. L'image est souvent complètement abstraite. Le Pig chante des glossolalies à gorge déployée. Parler en langues, tel est le sujet de ce film aux accents énigmatiques.

Dans les *Lettres françaises*, Gérard Langlois décrit ainsi le paysage de cet appartement : «C'était un décor extraordinaire fait de coussins multicolores aux motifs pop, de murs peints de diverses couleurs, d'images des plus baroques, d'épais feuillages. Bref, cet appartement, en pleine lumière, donne envie de vivre. Il y avait dans le coin comme un petit bassin en plastique rempli d'eau et entouré d'un palmier (aux dimensions de l'appartement) et de divers arbustes et fleurs (...)» Dans *Le Nouvel Observateur*, Mariella Righini, commente également les lieux, et l'évolution qui se dessine dans le parcours artistique de Martial Raysse : «Aujourd'hui muré dans un palais mauresque surgi de trois chambres de bonne, murs bleus et plafonds roses constellés de quarts de lune en néon et d'étoiles fluorescentes, plusieurs couches discordantes de tapis marocains, amas de matelas, jetées de coussins, fausse vignes et vrais palmiers décorés de boules de Noël, champ labouré planté de cartes-chromos, bassin pour poupée nue, bouquets, hiboux, chameaux, plumes, Raysse est loin du musée-clinique pour tableaux saignés à blanc.»

Au cinéma, Martial Raysse n'a pas seulement été réalisateur. À la même époque, il a aussi été l'acteur principal d'un film de Jean-Pierre Prévost, *Jupiter*. Dans un journal du Pig, on pouvait lire des propos de lui qui étaient ainsi rapportés en toute cohérence avec les idées qu'il a mises en œuvre dans ses propres films : «Le film *Jupiter* que j'ai réalisé avec Mireille Bouille est un appel pressant au bonheur, non pas au bonheur béat des imbéciles heureux, non pas le bonheur lié à un réformisme politique qui consisterait à enfermer l'homme dans un autre âge aussi peu doré que celui qui sévit actuellement, mais un bonheur sans contraintes qui, pour utopique qu'il soit, n'en reste pas moins la seule aspiration fondamentale que nous souhaitons imaginer.»





le Pig à envahi Actual
 un beau jour pour esquisser
 que son journal
 y soit intégré
 ce qui fut fait
 il suffisait alors
 de déchirer Actual
 et de recoller dans
 notre journal Pig
 les images de notre



LA REGLE DE CE JEU EST FORT SIMPLE;D'AILLEURS LES JEU LES PLUS SIMPLES SONT TOUJOURS LES PLUS COMPLIQUES ET NEANMOINS LES PLUS AMUSANTS PARCE QUE LA SUBTILITE C'EST JUSTEMENT D'ETRE SIMPLE...COMME BONJOUR OU COMME UN ENFANT ET POURTANT,QUOI DE PLUS COMPLEXE QU'UN SIMPLE ENFANT.UN ENFANT SIMPLE COMPRENDRA AISEMENT LA REGLE DE CE JEU;CE JEU DONT JE LAISSERAI A D'AUTRES LE SOIN DE RETRACER L'HISTOIRE,QUE D'AILLEURS TOUT LE MONDE CONNAIT.CE JEU EST VIEUX COMME LE MONDE ET MEME DANS LES TEMPS LES PLUS RECULES ON TROUVE,EN CHERCHANT BIEN,DES TRACES EVIDENTES,PAR AILLEURS INDECHIFFRABLES,MAIS SUFFISAMMENT NETTES POUR NE LAISSER AUCUN DOUTE:NOS PERES Y JOUAIENT DEJA!!!!!! TOUS VOUS DIRONT COMBIEN IL EST CLAIR QUE CE JEU FUT A TOUTES LES EPOQUES AUSSI POPULAIRE QUE LA VOIX DU PEUPLE LUI-MEME ET C'EST D'AILLEURS RECONFORTANT DE PENSER QUE TANT D'AUTRES AVANT NOUS.....AUTRE PARTICULARITE QUE L'ON SE DOIT DE SIGNALER POUR EN MIEUX HUMER LA SAVEUR : CE JEU S'EST TOUJOUR JOUE SUR UNE GUITARE,RENVERSEE EVIDEMMENT COMME UNE CREME;ET LE MENEUR DE JEU,CELI QUI DISTRIBUE SE DOIT DE FRAPPER LA GUITARE DU POIGNET EN DISTRIBUANT DEVANT CHAQUE JOUEUR. LA FORME DE LA GUITARE DECIDE DU NOMBRE DE JOUEURS *.QUAND LA GUITARE APRES LA DISTRIBUTION,EST BIEN DESSINEE,C'EST QUE LE NOMBRE DE JOUEURS EST BON;SINON N'INSISTE PAS ET TROUVEZ UN AUTRE JEU... A PROPOS ON APPELLE TOUJOURS CE JEU

PIG

ET C'EST SUFFISAMMENT CLAIR POUR TOUT LE MONDE.D'AILLEURS CE JEU EST CONNU DEPUIS L'ANTIQUITE.N'OUBLIEZ JAMAIS QUE C'EST UN JEU DE CARTES ET QU'IL PEUT SE JOUER AVEC UN JEU DE CARTES NORMALE * .S'IL EN RESTE ENCORE,ET QU'IL CONSISTE,FAUT-IL LE RAPPELER A NOUVEAU ? DANS LA DISTRIBUTION A CHAQUE JOUEUR DE QUATRE CARTES EN PRENANT SOIN DE CE QUE TOUTES LES CARTES SOIENT DISTRIBUEES ET QUE,MAIS VOUS M'AVEZ DEJA VU VE NIR;IL S'AGIT ESSENTIELLEMENT,D'ABORD DE BIEN BATTRE LES CARTES.IL NE FAUT SURTOUT PAS OUBLIER QUE CHAQUE CARTES DOIT Y FIGURER EN QUATRE EXEMPLAIRES (QUATRE ROIS,QUATRE HUIITS,QUATRE AS,ETC...)VOUS AVEZ DISTRIBUE LES CARTES SUR LA GUITARE,NE JAMAIS OMETTRE LA GUITARE;C'EST LA TRADITION;ET IL EST HORS DE QUESTION DE ... ENFIN LE JEU CONSISTE A FORMER DES CARRES * DE FIGURES IDENTIQUES.ET C'EST LE PLUS RAPIDE QUI GAGNERA,CAR,CHACUN DOIT ECHANGER AVEC SES PARTENAIRES,L'UNE DES CARTES DONT IL VEUT SE DEBARASSER JUSQU'A OBTENIR LE CARRE VOULU(N'IMPORTE LEQUEL QUATRE AS,QUATRE VALETS,...)TOUTES LES CARTES ONT LA MEME VALEUR.POUR L'ECHANGE DES CARTES LA GUITARE EST INDISPENSABLE COMME VOUS AVEZ PU VOUS EN RENDRE COMPTE. ET DES QU'IL A UN CARRE IL DOIT AVEC L'INDEX DE LA MAIN DROITE TENDU VERTICALEMENT ET BIEN FERME POSER DELICATEMENT CET INDEX SUR LA JOUE DROITE ET CONTRE LE BORD DROIT DU NEZ LE TOUT BIEN DISTINCTEMENT POUR QUE LE MANEGE SOIT VISIBLE PAR TOUS LES ADVERSAIRES SINON LA PARTIE SERA REJOUEE ET LE TRICHEUR AURA UN GAGE.EVIDEMMENT C'EST LE DERNIER JOUEUR A METRE SON INDEX SUR SON NEZ QUI PERD C'EST DONC UN JEU DE VITESSE,VOUS L'AVEZ DEVINE.CHAQUE JOUEUR AYANT PERDU A LA PREMIERE FOIS UN "P" ;LA DEUXIEME FOIS UN "I" ;LA TROISIEME FOIS UN "G" DONC IL EST " PIG " ET EST ELIMINE DU JEU.QUAND IL NE RESTE PLUS QUE DEUX ADVERSAIRES LA PARTIE DEVIENT UN DUEL ET A CE MOMENT LE JOUEUR QUI MET SON INDEX SUR SON NEZ SANS AVOIR UN CARRE S'EST "SUICIDE" ET DEVIENT "PIG".SI VOUS N'AVEZ PAS BIEN SAISI.ECRIVEZ NOUS ON VOUS ENVERRA UN DESSIN.....







une édition du Pig

RIVERSIDE
D tout seul
ANKAMMUN



The Book of the Old Space Brother
via Patrice Cayes

The Book
of the Old Space Brothers
About to draw line:
The book of the Old Space
Brothers

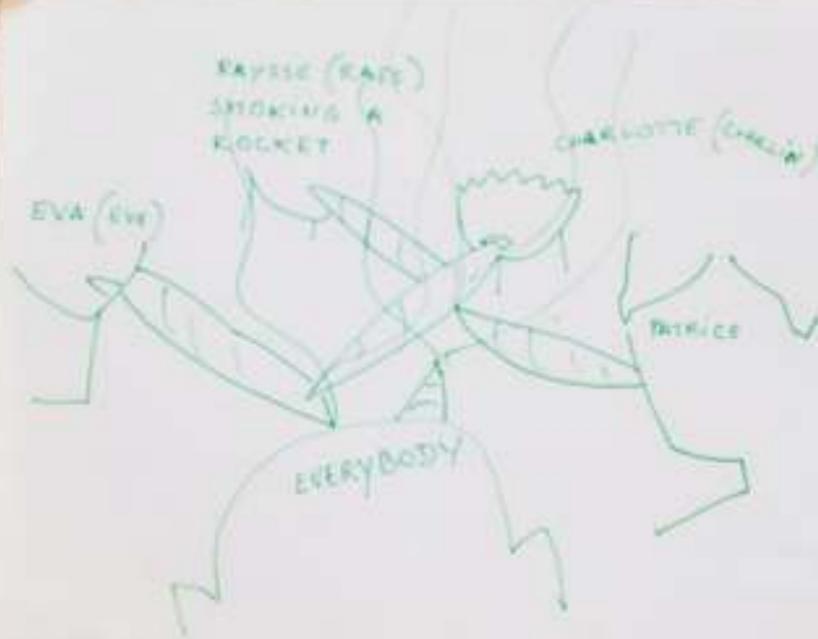
Spiral Bound
**Sketch
Book** 51
10 x 7

Containing 30 sheets of 60% Cartridge Paper

Made by
Daler Rowney Co Ltd
Wexham Dorset England

Daler

approx.
sizen.
7 x 5
10 x 7
11 x 9
14 x 10
20 x 10





MARTIAL RAYSSÉ
1 Rue du Regard
PARIS 6^e



Le Grand Départ

Le Grand Départ, 1971

16 mm, couleur, 71 min

Avec Anne Wiazemsky, Lucienne Hamon et Sterling Hayden
et la participation de Gilles Raysse, Erró, la Comtesse,
Miquette Giraudy, Otto Hahn, Alexandra Raysse et la famille du Pig

Directeur de la photo : Jean-Jacques Flori

Assistant opérateur : Ortrude Roch

Ingénieur du son : Jean-Pierre Rhu

Script : Janine Euvrard

Conseiller technique : Jean-Louis Bertuccelli

Premier assistant : Bernard Cone

Deuxième assistant : Christine Liebinska

Régisseur : Jean-Claude Walesi

Montage : Monique Giraudy et Marine Kalfon

Musique : Gong

Production : Sunchild Productions

© 1971 Martial Raysse



Via Peking l'office
du Grand Départ

SUNCHILD

présente

LE GRAND DEPART

Un film
écrit et réalisé par

Martial Rayse

Relations avec la presse

SUNCHILD
26, avenue Pierre 1er de Serbie
Paris 16ème - Tél. 727.12.70

Ventes Mondiales :

ORLY Films
Alain Vannier
26, av. Pierre 1er de Serbie
Paris 16°
Tél. 727.17.75

Distribution :

NEF - Diffusion
5, Av. Vélasquez
Paris - 8°

Tél. 522.88.50

Tourné à « Raysseland », *Le Grand Départ* a été, selon Martial Raysse, « une improvisation bien tempérée car il y avait un scénario très écrit ». « Évidemment quand mon équipe de zoulous a mis du LSD dans mon potage, c'est devenu plus délicat¹. » Dans sa direction d'acteurs, Martial Raysse joue avec des hasards contrôlés : « Je fais des pièges pour le hasard, mais je ne lui fais aucune espèce de confiance. Je prépare un piège, j'arrange tout pour une scène, où je mets le maximum de possibilités. Par rapport à la peinture, ce qu'il y a

d'intéressant pour moi dans le cinéma c'est que ce n'est plus une aventure individuelle. C'est créer cet événement, et tout à coup le hasard amène le côté vivant, mais il faut que le hasard vienne en dernier recours et je l'élimine presque complètement, le plus possible dans mes calculs et volontairement parce qu'après je joue avec². »

Le Grand Départ est pour Martial Raysse le film d'une rupture, le signe de son retrait du monde de l'art. Ainsi commence le communiqué qui était distribué à la presse, tapé à la machine à l'encre noire sur de grandes feuilles de papier : « L'histoire du chat Caïn, qui abandonne une vie d'expédients pour se joindre à une communauté vivant au Paradis, sert de lien conducteur au travers de la véritable histoire, laquelle est une fable grotesque et tragique comme la vie. Au Paradis, Caïn rencontre Monsieur Nature, à la fois Dieu, Moïse et un quelconque gourou pour communauté pseudo-mystique actuelle. Monsieur Nature décide le grand départ. Le grand départ s'organise, comme à tous les niveaux de notre société, de la manière la plus empirique. En effet, nous l'avons vu, pour la formation d'un gouvernement, il n'y a pas de sélection à partir de critères objectifs, ce sont les éléments les plus immédiats qui tiennent lieu de raison. Le radeau de l'espoir, à la fois radeau et bientôt nef céleste voguant vers les espaces sidéraux (une apparence voisine des dessins d'anticipation à propos des voyages célestes), voit s'embarquer à bord les membres reconnus d'une communauté, puis bientôt, malgré les tentatives de clarification de Monsieur Nature, toutes sortes de gens auxquels se

mêlent, en essayant de passer inaperçus, les grands mythes politiques et culturels de notre monde, de Batman à Mao Tsé-Toung. (...) Cet amalgame hétéroclite, que rien n'unit en fait, sinon le désir de partir, va se désagréger au premier incident venu, lequel ne tardera pas. »

À la fin du film, on se rend compte que toute l'histoire n'était qu'un mauvais rêve d'Innocence, la jeune fille que l'on a vue devenir l'amie de Caïn, le chat initié, un peu voleur et un peu menteur. Elle se réveille avant de reprendre sa flûte et de marcher vers les dunes du désert. Cette dimension onirique est à l'image de la contre-culture dont Martial Raysse s'est inspiré pour réaliser le film : les bandes dessinées de Robert Crumb qui mettaient

en scène Fritz The Cat (lui-même inspiré du *Chat botté*) et Mr Natural, des dessins d'anticipation, la musique soft-rock du groupe Gong de Daavid Allen. Une large partie du *Grand Départ* est en négatif couleur, ce qui produit une explosion psychédélique, « un monument graphique aux couleurs d'Oz, aux vert pomme chimiques, délire technique à l'image du récit, celui de l'exode des freaks baroques qui prennent la route sur un radeau halluciné ».

Cette esthétique est aussi truffée de références à la peinture classique. Une scène évoque *L'Angélu* de Millet à travers un tableau vivant : deux paysans recueillis au bord d'une route. Une étrange citation est faite des *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix. On voit d'abord quelques points colorés qui composent une illustration imprimée dans un livre. Puis c'est un narguilé qui apparaît, et l'on reconnaît progressivement le décor du tableau. L'atmosphère orientalisante était déjà présente dans la scène de préparation de la mariée, Monna Lisa, pour ses noces avec Mao Tsé-Toung, un rituel dont Martial Raysse souligne volontiers la beauté. Dans un esprit bien plus violent, on reconnaît aussi un peu plus tard des citations de *La Liberté guidant le peuple* et du *Radeau de la Méduse* de Géricault, dont le motif se confond avec les images du radeau de l'espoir en pleine déliquescence à la fin du film.

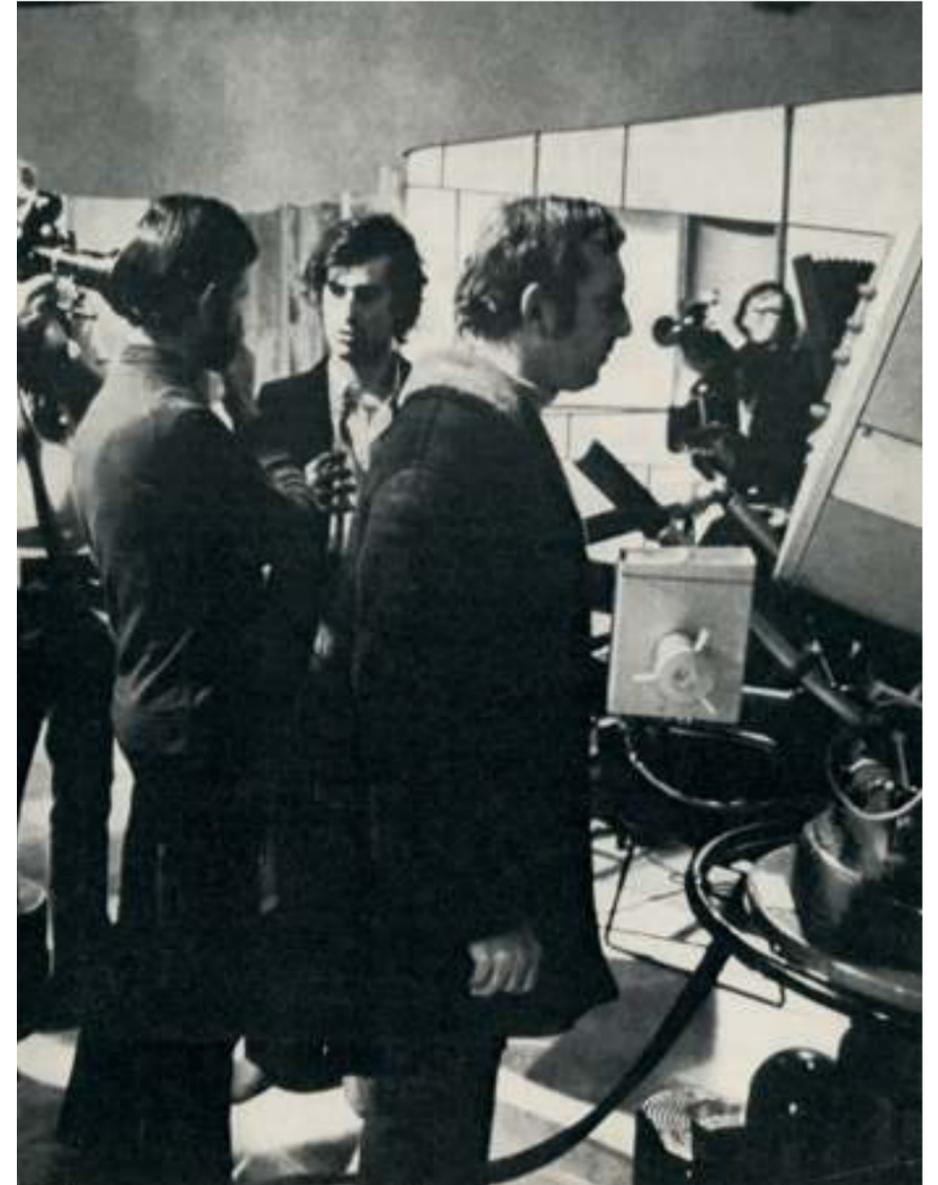
À la différence de tous les autres films, *Le Grand Départ* a été produit par une société de production, Sunchild. Il est sorti en salles à partir du 25 octobre 1972, au « Très Saint-Séverin » dit encore le communiqué de presse – et il est resté dix semaines à l'affiche. Des acteurs professionnels ont été recrutés parmi lesquels l'Américain Sterling Hayden dans le rôle de Monsieur Nature. Lucienne Hamon, dans le rôle de Madame Nature, se souvient avoir été recrutée notamment parce qu'elle savait l'anglais, et pourrait ainsi facilement parler avec Sterling Hayden. Il y avait aussi Anne Wiazemsky qui jouait Monna Lisa, et que l'on avait vue, peu de temps auparavant, tourner dans les films de Robert Bresson et de Jean-Luc Godard. Un château avait été loué non loin de Paris, à Verderonne. Une partie du film devait aussi être tournée en studio mais le budget a été considérablement réduit. Récemment encore, Martial Raysse a éprouvé l'envie de transformer la fin du film, mais devant l'insistance de quelques fatmas, il n'a finalement pas mis ce projet à exécution.

1. Livret du DVD MK2.

2. Jean-Paul Cassagnac, « Fragments d'une conversation avec Martial Raysse », *Vidéo-info*, n° 11, septembre-octobre 1976.



les frères Rayne





MARTIAL RAYASSE

images de tournage
façon potage

Гагеринне



*L'équipage
Sur le radeau*



CINEMA
CARLOS III



LE GRAND DÉPART
avec
MARTIAL RAJDIC
et
St. Sander



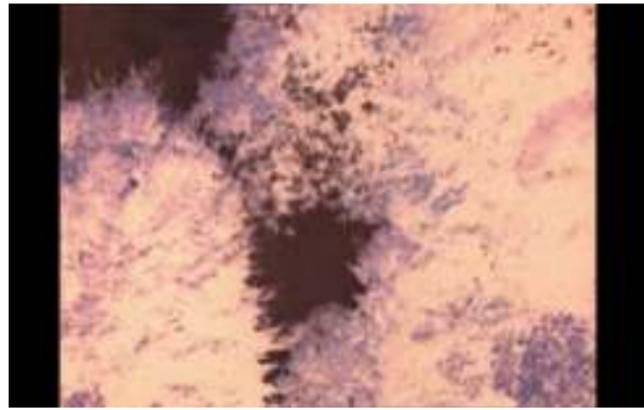
merci Anne
on pense à toi Sterling

TEA



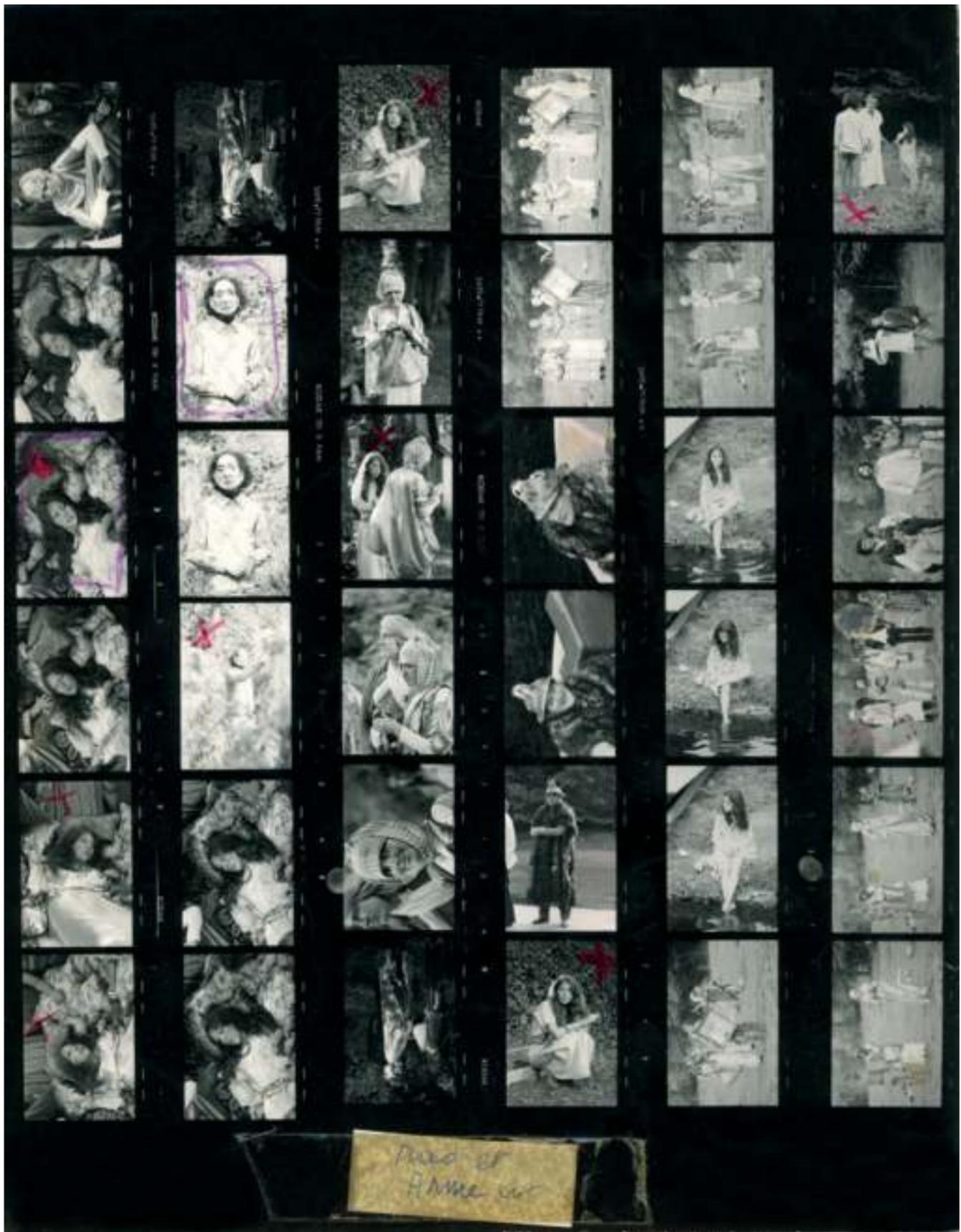
*plateau
Quelques beautés*











CINEMA



Robert CHAZAL

« Le grand départ » ... sur le bateau ivre

Film français de Martial Raysse, avec Sterling Hayden, Anne Wiazemsky, Gilles Raysse, Lucienne Hamon, Alexandre Raysse.

(SAINT-SEVERIN.)

C'EST un film extraordinaire, au sens le plus fort du terme. Mais, pour bien montrer qu'il nous concerne tous, il commence de la façon la plus banale qui soit. Un couple de Français moyens est en train de dîner en regardant la télévision. Dans les deux cas, l'indigestion le guette.

Arrive leur fils qui n'a fait ni de bœuf miroton, ni d'images accommodées à toutes les sauces. Il saute sur sa bicyclette, moyen d'évasion non polluant, et travestit en chat file à toutes pédales vers l'aventure et se livre à pas mal de facéties obsessionnelles.

Puis il rencontre Monsieur Nature, qui prépare le grand départ vers un paradis hypothétique, sur un radeau qui sera d'abord un

bateau ivre avant de ressembler au radeau de la Méduse.

A bord prennent place des gens heureux de fuir, des gens terrorisés. Et des personnalités symboliques comme Batman, la Joconde, Mao Tsé-toung.

Des paysages fantomatiques

Ces voyageurs se cramponnent au radeau devenu missile interplanétaire, traversant des espaces fantastiques ou des tableaux célèbres comme « La Liberté », de Delacroix ou le « Bain turc », d'Ingres. Cette utilisation contestataire de tableaux trop connus étant annoncée au début avec la profanation, par le chat cycliste, de « L'Angéus », de Millet.

Ce délire du récit est souligné par le traitement que le peintre-cinéaste Martial Raysse a fait subir à la pellicule. Le film est pro-

jeté en négatif couleurs, ce qui donne aux personnages et aux paysages une allure fantomatique, mais ce sont des fantômes de bonne santé. Les verts criards le disputent aux rouges assassins, aux jaunes triomphants et à toutes les nuances d'un arc-en-ciel d'apocalypse. Le spectateur bousculé, affolé, en prend plein les yeux et plein les oreilles.

On sort abasourdi, perplexes mais passionné aussi par cette porte ouverte sur un monde onirique, par un peintre anti-conformiste. Avec d'autres il pense que le cinéma devrait permettre de découvrir de nouvelles possibilités aux images qui ont maintenant « autre chose à faire que de reproduire platement une réalité plate ». Bien sûr, il s'agit d'un essai réservé à un public curieux d'expériences. Mais son influence sera trop importante pour qu'on le passe sous silence. Il faut au contraire attendre la suite et voir vers quoi, finalement, nous entrainera ce grand départ.

Robert Chazal, « Le grand départ »... sur le bateau ivre », France-Soir, 21 novembre 1972.

Les « Enfants sauvages » du cinématographe

PAR GERARD LANGLOIS

VII. - En perspective (suite)

Il est bien de redéfinir la fonction du cinéma, de lui donner une autre idéologie. Mais il faut aussi tenir compte du monde où nous vivons, c'est-à-dire le monde scientifique. Redéfinir le cinéma, c'est principalement redéfinir l'image, c'est-à-dire la faire différemment, électroniquement. Ayant travaillé dans les formes, les peintres cinéastes modernes sont peut-être plus aptes à engager le cinéma dans la voie des formes à « caractères idéologiques ». Cet article prouve, à l'occasion, la nécessité d'accorder une plus grande place au cinéma « magnétique », car il est certain, et je ne m'en fais que l'écho, que le monde de demain est le monde du magnétoscope.

Martial Raysse

COMME il existe des poètes-cinéastes, des romanciers-cinéastes, des musiciens-cinéastes, encore que ces définitions, comme toute définition ou généralisation soient critiquables, il existe des peintres-cinéastes. Avant de donner une rapide biographie, j'aimerais insister sur le décor que j'ai trouvé en allant rendre visite à Martial Raysse. Un décor extraordinaire fait de coussins multicolores aux motifs pop, de murs peints de diverses couleurs, d'images des plus baroques, d'épais feuillages. Bref, cet appartement, en pleine lumière, donne envie de vivre. Il y avait dans le coin, comme un petit bassin en plastique rempli d'eau et entouré d'un palmier (aux dimensions de l'appartement) et de divers arbustes et fleurs, que j'aurais eu joie de décrire plus longuement si j'avais eu la place.

Martial Raysse est né à Nice. Il a gardé l'accent. Il est d'abord peintre depuis l'âge de quinze ans, puis aussi cinéaste, il donnerait si j'ose dire dans le magnétoscope, l'image pop et l'humour : *Jésus Cola* (1966), *Portrait électro machin* chose pour la recherche (1967), *Homéro Presto* (1967), *Camembert extra-doux* (1969) pour la TV allemande. Il vient d'achever un long métrage *Le Grand Départ* avec Sterling Hayden et Anne Wiazemski. Il est aussi poète et écrit des analyses de sa peinture, qui est déjà une réflexion sur la peinture. Il est enfin professeur aux Arts décoratifs sur la demande des élèves (cas rare).

— Si j'ai plusieurs activités, c'est pour la raison très simple que la spécialité n'est pas une fin en soi. Je l'ai cru à une période de ma vie. Nous avons des problèmes avec la vie et la peinture est un moyen, parmi d'autres, de les solutionner. C'est pour cela que je prétends ne pas faire de cinéma. Je suis aussi content lorsqu'on me dit que ma peinture n'en est pas. Pour moi, le cinéma a toujours été faux. Je suis contre le réa-

lisme qui perpétue les attitudes conservatrices. Il nous faut rejoindre les groupes opprimés car nous le sommes nous-mêmes et non pas avoir des attitudes de condescendance. Ce qui m'intéresse donc, c'est de transformer la vie, y compris au niveau didactique du spectacle. Je trouve formidable le système Vidéo, qui permet, par une manipulation de quelques boutons, de donner une lecture immédiate de quelque chose transformé, on a une veste grise, puis on la dit violette ou verte. Etant donné que le film était une reproduction, il m'intéressait de pousser les choses au maximum dans la plus grande fausseté, par rapport à ce qui était établi (image, personnages, etc.). Mais l'important n'est pas dans les moyens de fabrication, il est dans l'idée. De plus, la manière la plus importante d'être soi-même est de parler uniquement lorsqu'on a quelque chose à dire, ne jamais se répéter, d'où certains moments de silence dans ma carrière. Mais disons que dès qu'on a une idée neuve, les techniques nouvelles s'inscrivent.

Au niveau des techniques, mon problème est de faire comprendre aux techniciens professionnels qu'ils peuvent utiliser leurs machines différemment, alors que moi il ne s'agit que d'une idée prospective sur l'avenir, je n'en connais pas parfaitement toutes les solutions.

J'ai eu la chance de pouvoir passer un an, en asile psychiatrique, et d'échapper ainsi à la guerre d'Algérie. Si bien que j'ai préservé mon esprit et j'ai pu faire de la peinture, alors, que j'en suis certain, des milliers de gens qui sont revenus d'Algérie, au bout de trois ans, n'ont pu faire la poésie ou la peinture qu'ils auraient dû faire, car ils étaient brisés. Ce n'est qu'en 1970 qu'une génération a pu prendre la relève.

De plus je suis parti de suite aux U.S.A. et j'ai vu ce qu'était le modernisme et combien la France était un

village anachronique, mais en même temps où conduisait ce modernisme, à savoir la « merde » dans laquelle nous vivons en ce moment. C'est pour cela que je peux dire que je ne suis pas né en 1936, mais plutôt né il y a quelques années.

La France est pleine de jeunes types qui ont des idées, mais une bande de vieux imbéciles contrôlent tout. Leur seul désir est de faire du cinéma américain à la mode française, comme « Lui » imite « Playboy ». Le phénomène nouvelle vague a été intéressant dans la mesure où il avait été amené à remettre en question un certain aspect de la société française, mais c'est un cinéma qui est resté au stade français, alors qu'il faut se mettre au stade mondial. Quant au niveau de l'image (Godard compris, mais pour lui, exception sur le discours) on en est resté à Matisse, au mieux. Il faut d'abord transformer l'image, quitter cette sacro-sainte image Kodak et ses règles d'harmonie. Cette transformation débouchera automatiquement sur une autre transformation, c'est en quelque sorte une école de liberté.

Le « Grand Départ », à la différence des courts métrages qui sont comme des bouées à la mer, est un dialogue avec le spectateur. Etant de plus en plus convaincu que les idées personnelles sont les idées de tous. Mais il faut qu'elles soient claires. Donc, il y a un discours, qui, comme tout discours dialectique, évolue dans un espace donné. Une fable aussi, car j'aime le côté fabulique. Un homme déguisé en chat quitte sa famille et va au paradis. Là, il y a un guru, appelé M. Nature mais qui est un escroc. Il décide le grand départ sur le radeau de l'espoir. Mais dès que le radeau a atteint les planètes, il se désagrège dans le meurtre et dans l'horreur. Il est devenu le théâtre des angoisses humaines, parce qu'au fond rien ne liait ces gens, si ce n'est l'envie de partir. Mais on s'apercevra que cette histoire était imaginée par une petite fille. Le dernier plan la montrera parlant vers les dunes du désert, car je suis, de plus en plus convaincu, qu'il faut revenir au désert, en ce sens qu'il faut à nouveau réfléchir sur les doctrines.

Gerard Langlois, « Les « Enfants sauvages » du cinématographe », Les Lettres Françaises, 31 mars 1972.

Le radeau ivre

Quand une star de la peinture devient cinéaste souterrain

« Le cinéma a toujours été aux mains des romanciers. Tous plus intéressés par l'histoire et le dialogue que par l'image. »

Dans la fable grotesque et tragique filmée par Martial Raysse, l'ex-enfant prodige de la peinture, impossible de débusquer la trace d'un récit. « Le Grand Départ » (1), voyage cosmique à bord d'un radeau halluciné, exode de freaks baroques sur une nef céleste vers les espaces sidéraux, délices sur tapis volant puis cauchemars sur bateau ivre qui se désagrège comme un cachet effervescent, est une ambiance, pas un roman. C'est l'accompagnement audiovisuel d'une « autre vie » ou, plutôt, d'une vie autre. Du cinéma-papier peint.

Ce n'est pas un film de peintre, malgré les verts acides et les mauves chimiques. Malgré le délire technique : les négatifs couleur et les hauts contrastes qui éliminent les gris, gomment les zones intermédiaires, effacent les détails pour ne restituer que les blancs-blancs et les noirs-noirs. « Le Grand Départ » n'est pas la chose plastique devenue chose filmée. « Je n'ai jamais fait de peinture », affirme Martial Raysse. *J'ai toujours travaillé sur des images. A les transformer, à en tirer un nouveau langage.*

Visuel autant qu'auditif, ce n'est pas non plus un film de musicien. Bien que sa construction et son rythme soient collés à la musique. Bien que le montage soit l'œuvre du Gong, l'un des meilleurs groupes pop franco-britanniques.

Son et image, étroitement imbriqués, ne sont pas une fin en soi. Un exercice stérile qui hute sur un écran. Ils ouvrent une fenêtre sur l'underground. Tous les thèmes obsessionnels s'y rencontrent. Celui du « voyage », par exemple : toute une génération est montée — monte toujours — sur le tapis. Tous les mythes de la contre-culture s'y mélangent : de Batman à Mao, du Chat de Crumb à Monsieur Nature.

Images trafiquées et sons distordus ne sont là que pour dépasser la réalité. Libre au spectateur d'y projeter tout ce qu'il veut. De laisser son imagination galoper derrière le radeau. Inutile de rationaliser, de chercher des clefs, des symboles, des panneaux signalisateurs de la pensée. « Je m'adresse à tous les individus qui n'ont pas de blocages culturels », précise Raysse. *Entre moi et eux, il n'y a pas la culture des autres.*

Ceux qui l'ont connu il y a une dizaine d'années ne reconnaîtraient pas aujourd'hui

(1) À partir du 25 octobre au Saint-Séverin.

l'artiste à succès des années 1960, la superstar de l'École de Nice, l'« Eliacin du nouveau réalisme », l'avant-garde propre et nette de la « Nouvelle Société », l'affiche prestigieuse de l'art pompidolien. Costumes spectaculaires et filles splendides, il était, à vingt-cinq ans, de toutes les grandes expositions mondiales, de toutes les rétrospectives internationales. Les critiques dans sa poche et les conservateurs de musée à ses pieds. Epris de modernisme : « Je suis le peintre qui utilise les techniques modernes pour exprimer le monde moderne », et de technologie : « Nous voulons un monde neuf et pur, de plein-pied avec les découvertes technologiques les plus récentes », il s'était fait, un peu malgré lui, l'apologiste de la société de consommation : « Les Prizunic sont les musées de l'art moderne. »

Loin du musée-clinique

Il évoluait dans un espace fluorescent épuré de miasmes, un univers d'idoles froides sous cellophane, un folklore urbain de néon et de plastique. « Je désire que mes œuvres portent en elles la sereine évidence d'un réfrigérateur de série, neuves, aseptisées, inaltérées, hygiène de la vision. »

Aujourd'hui, muré dans un palais mauresque sargi de trois chambres de bonne, murs bleus et plafond rose constellé de quarts de lune en néon et d'étoiles fluorescentes, plusieurs couches discordantes de tapis marocains, amas de matelas, jetées de coussins, fausses vignes et vrais palmiers décorés de boules de Noël, champ labouré planté de cartes-chromos, bassin pour poupée nue, bouquets, hiboux, chameaux, plumes, Raysse est loin du musée-clinique pour tableaux saignés à blanc.

Modeste, anonyme, retiré, il a laissé la grosse tête sur les barricades de Mai 68. Il a suspendu toute « production ». Il a cessé d'« honorer » les contrats avec les galeries. Il a fermé sa porte au nez des conservateurs de musée. Il a rompu avec les milieux artistiques. Avec quelques autres, il a rêvé sur la formule de Marcuse : « La plus belle œuvre d'art sera la société révolutionnaire. » Pour lui, l'art est devenu art de vivre, de convivre, art de fêter, de raisonner sur l'existence de tous les jours.

Peintre connu, il est devenu cinéaste sans moyens. Dans sa demi-douzaine de courts métrages (« Jésus-Cola », 1966, collage-poubelle ébouriffant, « Camembert extra-doux », goût acide, 1969), dans le



415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Mariella Righini, « Le radeau ivre », Le Nouvel Observateur, n° 415, 23-29 octobre 1972.



MARTIAL RAYESSE

« Chaque fois que j'ai tendu un bras, on a voulu m'amputer de trois doigts »

Grand Départ », dans « l'Hôtel des folles faïmas » en cours de tournage, il prend des émotions au piège. « L'important, c'est d'atteindre la poésie, ces instants où l'on se sent vraiment vivre. Je les capte et je les enregistre directement. Je crée du rêve et j'en donne en même temps le compte rendu. » La fête, la poésie, la vie : une invention perpétuelle à la portée de tous. C'est ça l'idée de son long métrage. Il n'y a pas d'autre paradis. Le tapis planant n'aboutit nulle part. Inutile de chercher ailleurs ce qu'on peut réaliser ici, et maintenant. « La lutte entre les morts-vivants et ceux qui vivent est dépassée. La bourgeoisie et son charme discret, c'est une autre tribu, un autre monde. Nous en sommes déjà loin. Plutôt que de s'acharner sur les fossyeurs, il faut commencer à vivre. »

Cela fait quatre ans que Martial Raysse a coupé avec les collectionneurs-spécu-

teurs-fossyeurs. Artiste « objectisé », il a senti que c'était ça la vraie mort. « Chaque fois que j'ai tendu un bras, on a voulu m'amputer de trois doigts. » Il a compris : « Je souhaite que les autres viennent sur notre terrain. Qu'ils passent un bon moment avec nous, et nous avec eux. Et si ça les fait rigoler, tant mieux. »

En attendant, c'est lui qui a dû, une fois de plus, poser un pied sur le terrain piégé. Son radeau à la dérive, il a dû l'enfermer dans le carcan du cinéma commercial. Guichet, billets, ouvreuse, fauteuil, rideau : autant de non-sens pour quelqu'un qui a envie de se laisser emporter par « le Grand Voyage ».

« En plein air et en plein jour, couchés sur l'herbe, c'est comme ça qu'il aurait fallu voir le film. Le rêve : le projeter sur les nuages. »

MARIELLA RIGHINI



Oui sans réserves au grand départ

PAR ALAIN JOUFFROY

Des individus exceptionnels : ces deux termes ont beau ne pas être très marxistes, lesdits individus n'en existent pas moins. Par exemple : Ildore Ducasse en était un. Mais aussi Che Guevara. Je sais : la plupart des gens de gauche n'ai-

ment pas employer ces mots-là. Ça leur fait honte. Ils aimeraient bien passer dans le gris, comme la lumière anonyme des masses populaires. Je n'ai jamais cessé, quant à moi, de rencontrer des individus exceptionnels, et de le dire. Contrairement à ce que l'on croit, ils ne sont pas tous célèbres. Non, et parmi les gens célèbres, il y en a qui ne sont pas exceptionnels du tout : Hitler, par exemple, qui ressemblait à n'importe quel caporal, n'importe quel flic allemand d'après-18. Ou bien la grande majorité des peintres, critiques, intellectuels, artistes du monde entier, qui instaurent par leur sérieux, leur acharnement à poursuivre des carrières stupides et sans surprise une médiocrité universelle à peu près insondable. Et quand je compare Hitler à la majorité des artistes, je sais ce que je dis : la plupart sont des revanchards, quand ils ne sont pas patriotes, en tout cas mégalo-manes et roquets donneurs de leçons.

Malgré les médiocres, les innombrables sans-grâce de la peinture, de la littérature et du cinéma, il y a aussi des individus exceptionnels. On les appelait autrefois des génies. Ils faisaient pleurer les jeunes filles. Aujourd'hui, on les appelle des gens bizarres, des fous, des utopistes ou des « poètes » entre guillemets et même sans guillemets. On ne sait jamais par quel bout les prendre. Ils ne se laissent généralement bernier par personne. Je pense à Beckett, par exemple. A Michaux. Je pense aussi à des gens comme Martial Raysse, qui avaient tout pour plaire : le physique, la jeunesse légèrement arrogante et complètement moderniste, le succès précoce et la mode qu'ils lançaient. Eh bien non : des gens comme ça ne sont pas forcément perdus. Martial Raysse ne s'est pas laissé empaqueter, ficeler, réduire à un produit de propagande pour le prestige de l'expansion française. Il a pris, autant que faire se peut, ses distances. Il s'est créé un petit univers d'amis et d'amies. Et au lieu de produire et de reproduire, il en a fait le moins possible. Cela ne l'a pas empêché

Martial Raysse - Y. 1972 - Galerie Nolis



de rêver et de vivre son rêve. Bien au contraire. Avec intelligence, il est sorti de son propre musée-prison, et il est allé battre la campagne. Le cinéma l'a aidé à s'inventer de nouveaux jeux, et il s'y est mis avec une telle liberté qu'il y a tout chamboulé. Jamais on n'a vu ça : non pas un cinéma de peintre, mais une peinture de cinéaste où, pour la première fois, la couleur réinventée nous fait redécouvrir le monde. On en a le cerveau illuminé pour quelques années.

Aujourd'hui, les expositions officielles ont l'air de faire le plein des talents, et de récupérer tous les génies révolutionnaires. Eh bien non, il y a chaque fois un énorme trou, une absence dont personne n'ose parler fort, et cette absence a nom Martial Raysse. Le grand départ est le film de cette absence sociale, le film de cette fuite hors d'un monde qui s'écroule, et qui compte sur les artistes pour maquiller ses ruines, les transformer en son et lumière permanents. A l'exposition Pompidou, pas de Martial Raysse. Au Festival d'automne, pas de Martial Raysse. En dehors de tous ceux que ces gens-là manquent par ignorance, il y a ceux qu'ils ratent par leur prétention à régenter l'intelligence, le goût et l'imagination. Qu'est-ce, en effet, le Grand départ, sinon la réinvention, aujourd'hui, et sur tous les plans, de l'Embarquement pour Cythère, de Watteau, un Embarquement pour Cythère qui aurait passé par le Radeau de la Méduse pour rejoindre l'idée centrale de notre époque, l'idée sans laquelle notre époque n'est qu'un cul-de-sac, c'est-à-dire le changement de la vie ? Or, ce grand départ-là ne peut se penser — se concevoir et se réaliser — sans être entrepris dans la vie même, avec ses amis, les vrais : ceux avec qui on a quelque chose en commun, ceux qui veulent l'impossible. Car pour le vivre, il faut avoir surmonté en soi le divorce du rêve et de réalité, de Novalis et de Fourier, de Marx et de Gérard de Nerval, de Lénine et de Khlebnikov. Il faut avoir refusé les antinomies individu/collectivité, individualisme/révolution.

Il faut, également, avoir refusé l'autocastigation trop fréquente des militants et du militantisme, et ne craindre aucun tabou, fût-il « révolutionnaire » et politique.

Ainsi Martial montre-t-il l'immontable, l'impossible ou l'inadmissible : le mariage de Mona Lisa avec Mao Tsé-tung. De l'autre côté d'un tel miroir qu'Alice s'aperçoit, mais trop tard, qu'elle n'a fait qu'un rêve au fond d'une flaque d'eau. La beauté, c'est que Martial ait pris sa propre fille Alexandra pour Alice, et son frère Gilles pour meneur de jeu. La beauté, c'est ce cadeau qu'il fait ainsi à sa fille, comme une lettre à Ecusette de Noireuil lui souhaitant d'être follement aimée. La beauté, c'est que le négatif couleur et les hauts contrastes font ainsi percevoir le monde où nous vivons comme un paradis possible, où la poésie peut triompher, dans la gaieté, de tous les obstacles. La beauté, c'est qu'on en ait plein les yeux, que les nuages de la neige soient devenus des arbres, et qu'une petite fille nue devenue bleue entraînée par un chat ivre de plaisir nous fasse comprendre qu'aucune révolution n'est digne de désir si elle n'a le rêve pour antichambre, et même pour chambre. La beauté, c'est que la liberté d'un individu profite ainsi à tout le monde, et communique le besoin de liberté à tout le monde. Il y a des œuvres qui ne disent jamais autre chose qu'EN AVANT : l'exuvre de Martial Raysse, on ne le savait pas assez depuis le temps assez ancien où Restany le comparait à Matisse, fait partie de celles-là : comme la peinture de Delacroix, comme les Femmes d'Alger dans le prisme de La Liberté sur les barricades. A travers le signe commun du narghileh.

J'ai dit un jour, en 69 je crois, que le magnétoscope allait changer la peau du monde : eh bien ça y est. Mais il fallait attendre pour ça le système vidéo couleur, et qu'il tombe entre les mains de Martial : tous les autres en étaient encore à faire des mauvais reportages T.V., alors qu'il fallait profiter pour tourner définitivement le dos à 70 ans de réalisme cinématographique. Bien entendu, le réalisme ressuscité de tous les assassinats dont il a déjà été victime. Mais aujourd'hui, les poètes ne sont plus les seuls à savoir qu'il est mortel, et pas seulement comme l'est un poison. D'un seul coup, Martial a démontré qu'on pouvait, en 72, sans dépenser des milliards, changer le langage, changer le cinéma, changer d'air et de regard sur le monde. D'un seul coup, il nous a fait entrer sur le territoire du rêve, et comme on n'y était jamais entré : Fromanger dit depuis Méliès, je dis sans dépenser des milliards, changer le langage, changer le cinéma, changer d'air et de regard sur le monde. D'un seul coup, il nous a fait entrer sur le territoire du rêve, et comme on n'y était jamais entré : Fromanger dit depuis Méliès, je dis sans dépenser des milliards, changer le langage, changer le cinéma, changer d'air et de regard sur le monde. D'un seul coup, il nous a fait entrer sur le territoire du rêve, et comme on n'y était jamais entré : Fromanger dit depuis Méliès, je dis sans dépenser des milliards, changer le langage, changer le cinéma, changer d'air et de regard sur le monde.

Non, Martial n'est pas suicidaire, ni autocastigateur. Avec ses amis de la République populaire (que j'appelle du pire, et qu'il appelait du pig), il fait des objets, des mandalas : l'inspiration de l'un corrige celle de l'autre. Personne n'y est lésé par personne, même si ces objets, ces images-objets qu'on voit actuellement chez Schubert à Milan, sont signés Martial Raysse. Il signe de son nom tout ce qu'il aime. Les autres peuvent en faire autant. La preuve ? J'aime Le Grand départ, et le signe. Je le soussigne, j'y soussigne à tout, comme l'avais soussigné à Pierrot-le-Fou et à La Chinoise. On la retrouve, Anne-la-Chinoise, dans la fête permanente du Grand départ : c'est elle qui épouse Mao Tsé-tung. C'est elle qu'on pare de toutes les beautés de la peinture, du Titien à Martial Raysse en passant par Manet, Gauguin, Odilon Redon, Gustave Moreau, Klimt et Matisse. Le réalisme-socialiste en style d'affiches en prend un bon coup. Et la morale politique en forme de slogans, idem.

Le Grand départ est le signe que quelque chose est en train de changer. Et pas seulement la peau du monde. Son esprit politique.

Combat, jeudi 16 novembre 1972

SPECTACLES

LE FILM DU JOUR
par Henry CHAPIER

« LE GRAND
DEPART »

de Martial RAYSSÉ

● Du baroque en liberté

Film français avec Anne Wiazemski
ou Studio Saint-Séverin

Il n'y a rien de plus bête que de reprocher à un cinéaste son talent dans une discipline, et d'aller chercher ailleurs les sources d'une inspiration originale, qui

se passe de références. On ne manquera donc pas de rappeler à Martial Rayssé une célébrité de peintre qu'il refuse, son œuvre ne cessant d'échapper au « système », aux galeries, à la récupération « culturaliste » ou mondaine. Martial Rayssé n'a pas le fétichisme de ses toiles parce que son expression est d'abord dans la révolte, le défi, l'anti-peinture. Pour se débarrasser des difficultés de l'analyse, on a préféré appeler tout cela du « pop art » français.

En sera-t-il de même pour « Le grand départ », son premier long-métrage, dont ni l'écriture ni le propos ne ressemblent à quoi que ce soit d'autre dans notre jeune cinéma ?

NOUVELLE TRAVERSEE DE LA MER ROUGE

L'inspiration de Martial Rayssé est celle de toute une génération consciente d'étouffer dans le quotidien, et rêvant d'une autre planète. Pour ne pas donner à son film les dimensions trop anecdotique d'un périple « hippie », Martial Rayssé prend le chemin de l'inconscient collectif, et agite des thèmes qui sont enfouis dans notre mémoire depuis les temps les plus reculés.

« Le grand départ », c'est la nouvelle traversée de la Mer Rouge, par les Hébreux un peu égarés que nous sommes, Martial Rayssé imagine ce voyage à l'échelle cosmique, et nous montre ses personnages flottant sur

un radeau céleste, pris entre les nuages et les grand vents.

Le prophète, évoquant la silhouette et le ton de Moïse, parlant anglais à une foule qui le suit avec peine n'est-ce pas un symbole de la difficulté de perception de message philosophique aujourd'hui ?

Il y a dans ce film échevelé, généreux, foisonnant de couleurs et de sons, une tentative intéressante de langage cinématographique nouveau : l'abandon de la narration anecdotique au profit d'une épopée, dont le cours est marqué par des explosion d'images, une accélération du montage, un emballement de la bande sonore.

On reprochera sans doute à Martial Rayssé de se prendre pour l'Abel Gance du cinéma « pop », et surtout d'avoir entièrement tourné son film en négatif couleur dans la mesure où ce procédé maintenu pendant une aussi longue durée confine à la facilité.

Mais « Le grand départ » est le contraire d'une œuvre académique et sage. Rayssé veut en exploiter sciemment le parti-pris, et se soucie fort peu de considérations commerciales à la mode. Malgré la naïveté du propos, et l'artifice voulu de l'écriture « Le Grand départ » témoigne d'un renouveau rigoureux de l'inspiration, chez un artiste résolu à ne pas utiliser le moyen d'expression du cinéma, pour ne faire qu'un simple spectacle.

A voir avec intérêt, et sans se priver d'instinct polémique.

Le Figaro, Mercredi 22 novembre

26 LA SCENE ET

LES FILMS PAR LOUIS CHAUVET

LE GRAND DÉPART

UN jeune homme déguisé en chat rompt avec la banalité quotidienne et, tournant le dos à sa famille, gagne une sorte de paradis terrestre où règne un certain M. Nature. Il arrive juste à temps pour s'associer au grand départ organisé par celui-ci.

Les élus et nombre d'indésirables s'installent sur un radeau qui prend la forme d'un tapis volant. L'aventure commence, mais hélas ! le film est déjà pratiquement terminé.

Je veux dire que durant trois bons quarts d'heure il ne va rien se passer. Nous sommes les témoins d'un songe brumeux et d'un spectacle impossible à déchiffrer.

Il me semble indispensable de préciser qu'aussitôt après avoir quitté les siens, l'homme à figure de chat entre dans un univers où les images prennent l'aspect du négatif couleurs. C'est ainsi que l'auteur, Martial Rayssé, peintre connu, voit la contre-réalité. Seigneur ! que l'anticonformisme, en tant que système, devient naïf, monotone et fatigant !

Vous savez ce qu'est le négatif d'une photographie. Les blancs y sont noirs, les noirs y sont blancs. Pour la couleur, même inexactitude. Impossible d'y reconnaître objets ou personnages.

On a beau invoquer Rimbaud, on a beau

nous dire que « le radeau de l'espoir — sorte de radeau ivre en somme — devient le point de concours (sic) de tous les cauchemars trainant dans la mémoire et l'imagination des hommes », ce qu'on arrive à voir est, hélas ! beaucoup plus limité. Acteurs et figurants s'agitent en pure perte sur l'étroite surface d'un tapis, lèvent ou baissent les bras, miment une scène de folklore africain, soutenus par une musique où s'entremêlent hululements, gémissements, grincements de porte et autres joyeusetés de la musique concrète. S'il s'agissait d'un court métrage on trouverait peut-être cela très intéressant, mais au bout d'un quart d'heure on perd patience.

A la fin, le radeau « va se dissoudre dans le tumulte et l'horreur comme un cachet effervescent ». Il y a tout de même une justice...

A l'origine de l'œuvre est la pensée que « le but de l'art est de changer la vie ». L'auteur semble prendre ici le négatif pour le positif. C'est plutôt la vie qui change l'art. Produisant les modes... Lesquelles apparaissent et disparaissent dans un monde qui, lui, continue d'exister. Qu'on le veuille ou non.

Louis Chauvet.

● Studio Saint-Séverin.

Louis Chauvet, « Le Grand Départ », Le Figaro, 22 novembre 1972.

Henry Chapier, « Le Grand Départ » de Martial Rayssé, Combat, 16 novembre 1972.

ENCUENTROS

1972 PAMPLONA

26 VI

MARTIAL RAYSSE
OBRAS
AL AIRE LIBRE
CINE

3 VII CIUDAD
CINE
CARLOS III



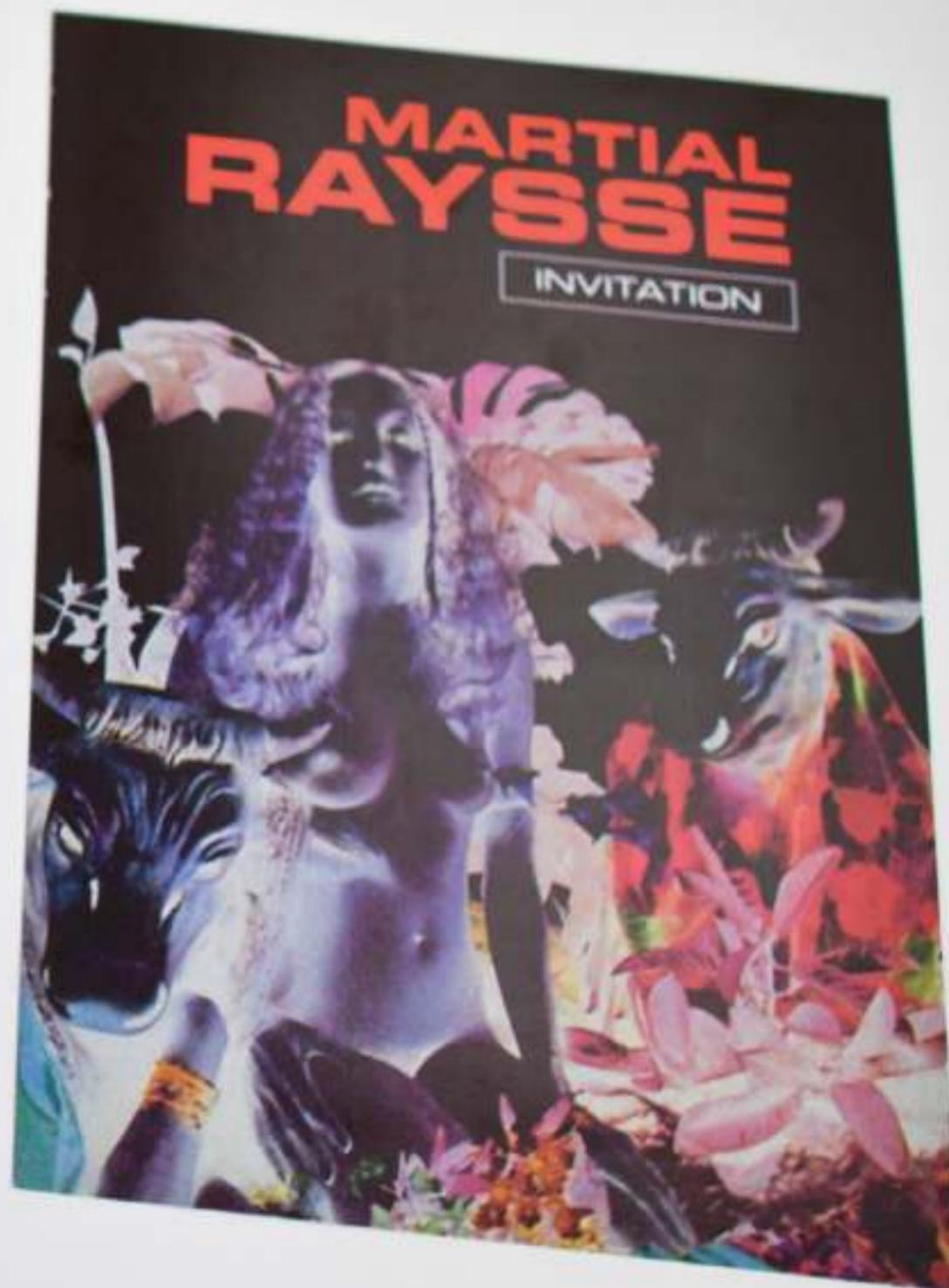
MARTIAL RAYSSE
OEUVRÉS
EN PLEIN AIR
FILMS

VILLE
CINEMA
CARLOS-III

26 VI

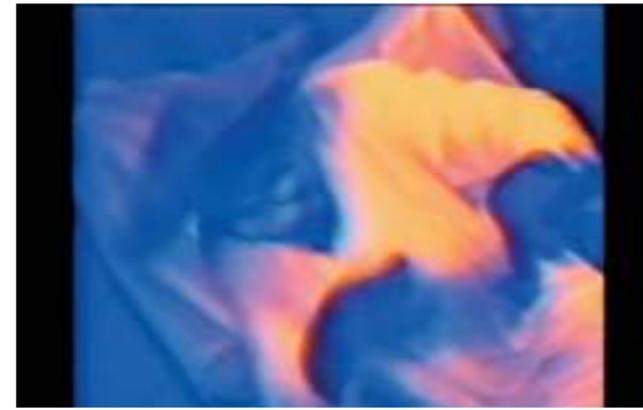
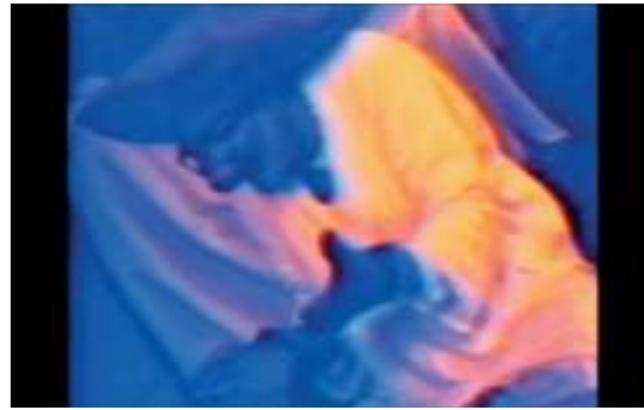
RENCONTRES 1972 PAMPLONA

**MARTIAL RAYSSÉ:
JE PRENDS
DES ÉMOTIONS AU PIÈGE**



*Lancement DVD MK2
super!*

Lotel des Folles Fatmas



« Je soussigné Martial Raysse, sain de corps et sain d'esprit, déclare que c'est à *Lotel des folles fatmas* que j'eus la chance de rencontrer le célèbre Velasquez Barca, Kazos y tutti. Ils m'ont remis ces images en guise de souvenir. Soyez à nouveau remerciés, et que soient remerciés P. Cazes, J.P. Cassagnac, J.J. Flori et A. Jacquier dont les soins attentifs ont permis à ces documents de voir à nouveau le jour », est-il écrit à l'écran au début de *Lotel des folles fatmas*. C'est peut-être du Maroc, où il allait chercher des caméras de contrebande dans la zone franche de Ceuta près de Tanger, que Martial Raysse a rapporté ce film. Sauf qu'ici, de fatmas, il n'y a pas. C'est un conte oriental, tourné avec les moyens les plus simples, dans l'appartement de la rue du Regard. Le film a été oublié, et puis ressuscité. Martial Raysse s'était découragé du cinéma devant la lourdeur des moyens à rassembler. Puis après une sorte de longue traversée d'un désert marocain, il a recommencé à montrer son travail.

Lotel des folles fatmas, c'est « le souvenir de Sinbad le marin qui tenait le café des gens du grand monde, trois planches sur une plage déserte dans un bout du monde¹. » C'est surtout le souvenir d'un café pour hippies que Martial Raysse avait fréquenté du côté de Tétouan. Deux hommes, Martial Raysse et Patrice Cazes, sont dans une auberge. Ils se plaignent de l'état du monde. À vrai dire, un peu comme dans *Pig Music*, on ne comprend presque pas ce qu'ils racontent, les mots qui sortent de leur bouche sont plutôt des gémissements que des paroles. Même l'image est à peine lisible. Deux silhouettes bleues et rouges s'agitent – la vidéo a été tournée en noir et blanc puis colorisée. Ils portent de grands chapeaux et des moustaches postiches, comme des brigands. Et pourtant ce sont d'anciens dirigeants.

Des images de carnaval apparaissent à l'écran, et puis celle d'un homme à cheval, qui évoquent les scènes de processions si fréquentes dans les autres films de Martial Raysse, et que l'on retrouvera également dans ses tableaux ultérieurs comme par exemple le *Carnaval à Périgueux* (1992). Le cinéma a véritablement pour lui la fonction d'un journal de travail, comme une manière de faire des tentatives et des expériences à réutiliser plus tard dans d'autres œuvres. C'est le Martial Raysse conteur qui se révèle ici, celui des *Mille et Une Nuits* qui réapparaîtra souvent par la suite. « Très jeune à Nice j'ai compris qu'à la fin du carnaval, les gens ne faisaient que changer de masque. »

1. Livret DVD MK2.





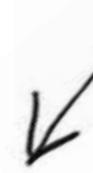
Michel Bulteau, *La fête en bas*, avec trois griffoneries de Martial Rayssé, Ed. Young Dog Press, 1997.

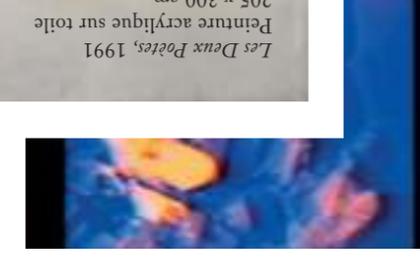
L'épouvantail



↗
Charlotte Jonner

Patrice Cayes
le type!





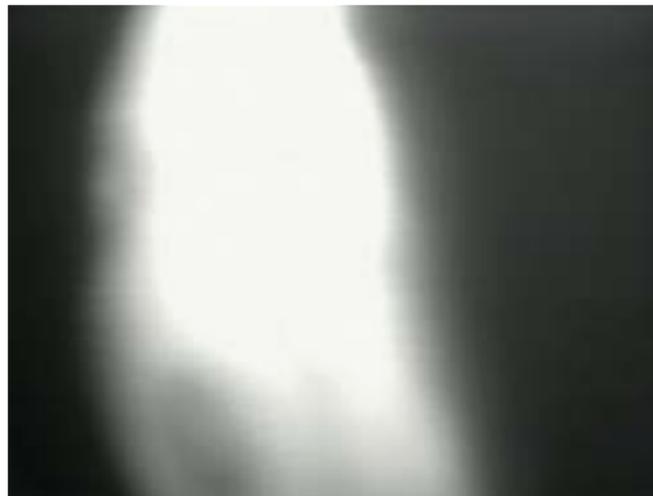
Les Deux Potes, 1991
Peinture acrylique sur toile
205 x 300 cm
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Intra Muros

Un homme se retrouve seul au lendemain de «la troisième catastrophe nucléaire». À cause de la pollution, il n'ose pas sortir. Dans ce film, il n'y a plus de musique, seulement le bruit du souffle de l'homme qui parle : «C'est décourageant. Jusqu'à la septième alerte ça allait bien mais quand les bombes sont tombées tout a changé. Là où tu marchais debout il faut marcher couché. Là où tu étais couché il faut rester assis.» En un sens, c'est aussi comme au carnaval puisque tout est inversé, mais sans la fête et sans l'allégresse ni la vigueur de la sarabande.

Tout est dévasté. Il ne reconnaît plus rien, car rien n'existe plus autour de lui. Il enregistre un message pour les générations futures. «Pendant de long moments on a l'impression qu'il ne se passe rien. Il faut que je trouve ces animaux. Les poules sont devenues méchantes.» C'est la Genèse qui aurait mal tourné. *Intra Muros* rappelle un passage de *Jésus-Cola* où des cosmonautes semblent tout surpris de flotter dans l'atmosphère, mais ceux-là, qui se moquaient un peu de la conquête spatiale, étaient bien plus joyeux. Des trente glorieuses aux années quatre-vingt, on est arrivé sur la planète Mars. «Mars ou ici, témoignage de l'étrangeté d'être au monde¹.»

«Il n'y a pas d'influence d'*Hiroshima mon amour* mais éventuellement un cousinage», dit Martial Raysse. *Intra Muros*



est le seul film complètement abstrait qu'il ait réalisé, enfin presque complètement, car on voit tout de même la forme d'un chameau, on aimerait reconnaître celle d'une poule mais en vain. «Pour moi le formalisme n'existe pas. Seul le sujet compte. Il conduit toutes les actions et entraîne avec lui tous les éléments particuliers².» C'est aussi le film d'après la drogue, d'après Mai 68, un film de crise existentielle, décomposition encore plus avancée que dans les films précédents.

À la question de savoir ce que lui apportent ses films, Martial Raysse reconnaît la dimension très intime de ces travaux, comme une sorte de monologue intérieur : «Cela me défoule de 250 tableaux. Je peux résoudre une année de travail. Quand on fait un tableau, on élimine, on passe son temps à éliminer des actes, des émotions. On arrive à un schéma de la pensée essentielle. Le cinéma m'a permis de monter des centaines de stades. C'est un compte rendu sismologique de toutes les images qui passent dans ma tête³.»

1. Livret DVD MK2.

2. Livret DVD MK2.

3. Entretien inédit d'Otto Hahn avec Martial Raysse.

1 éléments du tournage





2 Strano di piu



La Petite Danse



les hauts de sur-levent

La *Petite Danse* c'est Martial Raysse en Arlequin, coiffé d'un chapeau et portant une collerette. Il fait danser deux chats, Pierrot et Blanchard, sur le perron de sa maison d'Ussy-sur-Marne, aux côtés de l'un de ses fils enfant. Ces deux chats pourraient être l'Auguste et le clown blanc. Pour un moment au moins, Arlequin semble avoir fait cesser la danse des morts qu'il mène d'habitude, pour laisser place à des instants de sérénité et de bonheur retrouvé. L'atmosphère est proche de la série de peintures, *La Petite Maison*, que Martial Raysse réalise à la même époque.

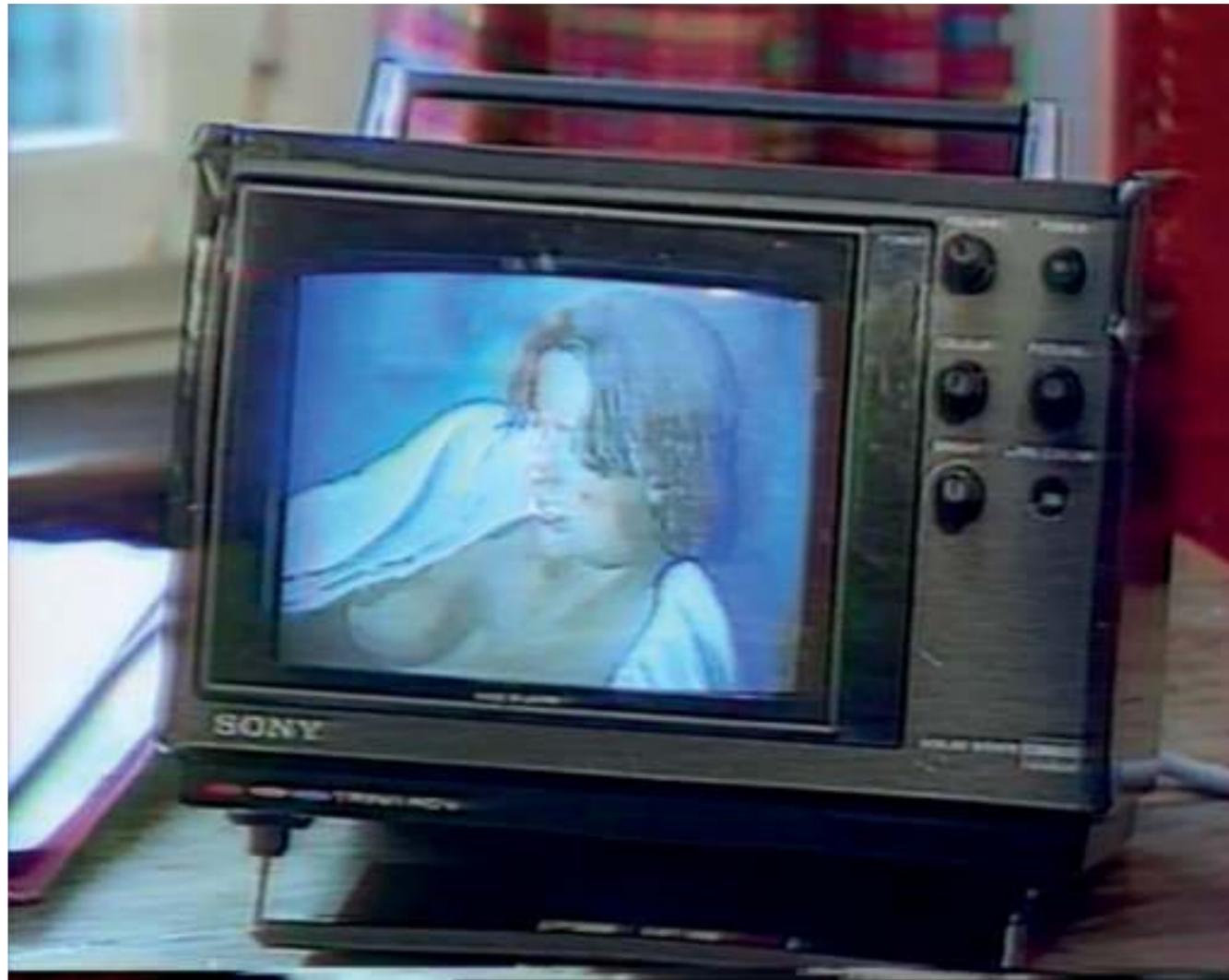
Mais en présence d'Arlequin le calme n'est jamais total. D'ailleurs cette figure de la *commedia dell'arte* sied bien à l'artiste dont on découvre ici un nouvel autoportrait, dans toute sa complexité et son ambiguïté, son côté solaire et sa violence aussi parfois. S'agit-il là d'une initiation? C'est du moins une image de l'artiste en initié. Martial Raysse le raconte lui-même : « La danse est un rite de passage. Le chat au solstice d'été. Le chat lutte avec les dragons de ténèbres. L'ennemi du soleil¹. »

1. Livret DVD MK2.





Sous un arbre perché



Encore un détournement! *Sous un arbre perché* devait être un portrait documentaire de Martial Raysse commandé par la Cellule d'animation culturelle du ministère des Relations extérieures. Mais Martial Raysse en a fait son propre ouvrage, un autoportrait du peintre en cinéaste : «Martial Raysse par Essyar Laitram», lit-on d'ailleurs au générique dans un réjouissant anagramme.

Le cinéaste se fait à nouveau conteur. Avec deux camarades, il a suivi une jeune fille dans un musée à Amsterdam pour la peindre. La scène se passe au retour, dans l'atelier. Elle se maquille. C'est une variation sur le motif du peintre et de son modèle. Il lui fait réciter la fable *Le Corbeau et le renard*. Elle commence puis il l'interrompt, la corrige. Elle reprend. «À six heures vous aurez le produit, sans mentir, mais on a des problèmes très compliqués avec le fromage», crie Martial Raysse au téléphone avec des lunettes noires. Un fromage? Un camembert? Hallucinogène? C'est encore le monde à l'envers, d'être «sous un arbre perché»!

Sous un arbre perché est aussi une promenade archéologique dans l'œuvre de Martial Raysse. «On raconte l'histoire étrange de ce derviche qui commence à entendre parler les fourmis», dit-il. La caméra montre un petit moniteur vidéo, sur lequel défilent des images de peintures et de sculptures : *Le Sage à la rose*, *l'Augure*, *Diane 80*, *Le Minotaure*, *Moïra*. Pourquoi ce cadre? Elles sont nombreuses les images de moniteurs vidéo dans les œuvres de Martial Raysse, et depuis le début de années 1970. Peinture et cinéma semblent se fondre l'un dans l'autre. *Moïra* est un tableau qui reprend justement la figure de la mort telle qu'elle apparaît pendant le naufrage du radeau de l'espoir à la fin du *Grand Départ*. Après ces images de peinture, passent à l'écran des extraits des films : *Jésus-Cola*, *Homero Presto*, *Camembert Martial Extra-Doux* et *Le Grand Départ*. On reconnaît les tableaux vivants qui représentent Gabrielle d'Estrées peinte par un anonyme de l'école de Fontainebleau et *L'Angélus* de Millet. Ces images de films sont en plein écran : seraient-ils, eux, devenus peintures?

Sous un arbre perché est une histoire d'illumination, de création et de folie. À la fin du film, Martial Raysse raconte encore : «L'histoire de la connaissance est une chose très étrange car si tu t'arrêtes de monter sur l'échelle, sous tes pieds les barreaux commencent à descendre, et c'est une descente qui n'a pas de fin. Au moment où Ti va mourir, il dit aux moines qui l'entourent : «J'ai obtenu le ... de Tien-Long mon maître à l'aide d'un seul doigt, et je l'ai épuisé inlassablement toute ma vie.» Cela dit, il montre la mort.»







Mon petit cœur



Mon *petit cœur* est un nouvel autoportrait.

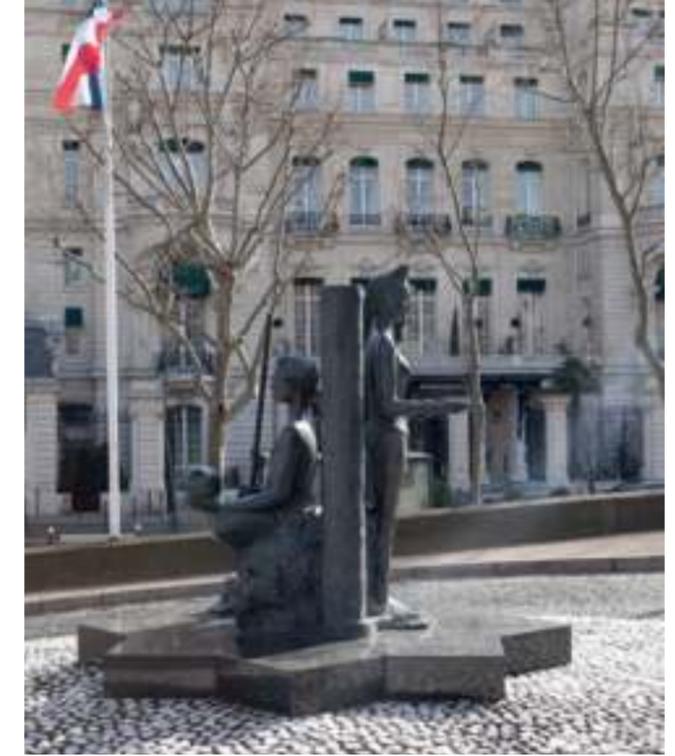
Le film s'ouvre sur une peinture de l'atelier en grisaille. Le peintre est assis sur un fauteuil près d'une fenêtre par laquelle la caméra s'échappe vers le monde extérieur en couleurs. La fenêtre se transforme en un écran – de cinéma? Puis une femme apparaît entre des branches de palmier. En fait ce n'est pas tout à fait une femme, c'est d'abord une sculpture, le modèle en plâtre

peint de *Sol et Colombe* (1988) qui a été installé à Paris devant le Conseil économique, social et environnemental. Puis cette sculpture devient peinture. Et l'on découvre les lèvres couleur cerise de la femme que l'on voit dans *Montbazillacois*. Les acteurs de ce film sont les œuvres. C'est la sarabande du cinéma, de la sculpture et de la peinture.

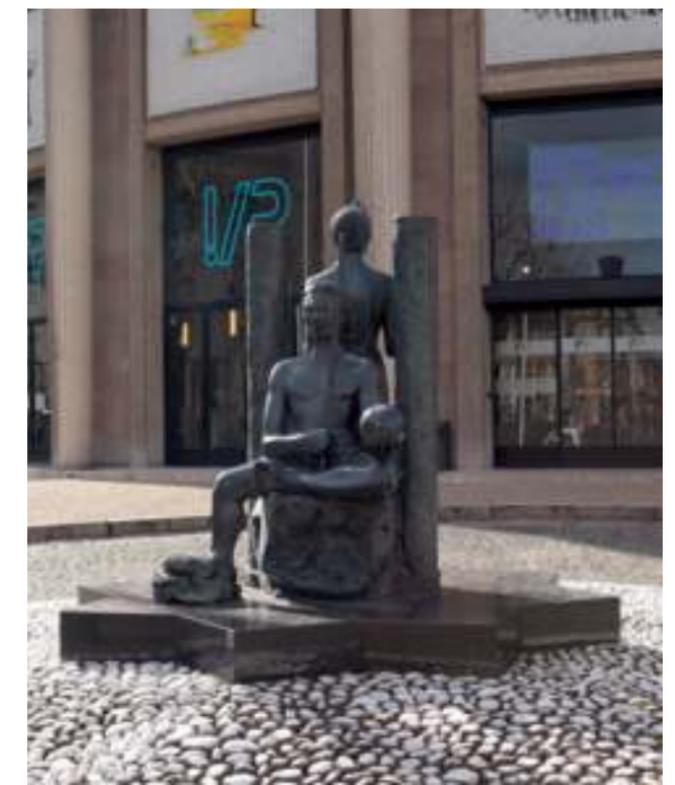
À des extraits de musique religieuse, se mêle une voix d'homme qui chantonne une chanson populaire : « J'ai du bon nougat dans ma bonbonnière, j'ai du bon nougat, tu n'en n'auras pas! J'ai un bon repas dans ma petite tanière, j'ai un bon repas, tu n'en n'auras pas! J'ai un perroquet, tout là-bas sur la clairière, tu le verras pas! » Une voix fluette de femme lui répond : « Ah Léon si tu crois que j't'aime, mon p'tit cœur n'est pas fait pour toi. Il est fait pour celui que j'aime et non pas pour celui que j'aime pas! » Ils chantent en canon. On a l'impression que les deux voix se pourchassent. C'est « une sorte d'écho où la conjugaison réciproque des possibles se trouve ¹. »

Tel est le commentaire que Martial Raysse donne de ce film réalisé en 1995 dans sa maison du sud-ouest de la France : « Souligner le miracle de la vie. Discerner dans l'existence les petits instants privilégiés et tâcher de garder le gage de leur extrême simplicité. » Comme *La Petite Danse*, *Mon petit cœur* est un nouveau haïku au cinéma. C'est (toujours et encore) l'histoire des rapports tumultueux entre les hommes et les femmes. Le film a d'ailleurs été présenté en 1996 dans l'exposition « Féminin - Masculin, le sexe de l'art » au Centre Pompidou.

1. Livret DVD MK2.



Sol et Colombe, 1988
Bronze de patine noire
et granit noir
180 cm de haut
Palais d'Iéna, architecte
Auguste Perret, UFRSE, SAIF
Commande publique
Conseil économique, social et
environnemental, Paris





Ex-Voto



Les ex-voto dans les églises représentent des bras, des jambes, parfois des voitures à cheval accidentées ou des navires naufragés. Chez Martial Raysse, un ex-voto est un hymne à la beauté : «Il y a un tel désespoir des fins ultimes que le

miracle d'exister dans ces manifestations subjugue l'esprit¹.» Ce film répond à une commande de Brigitte Cornand qui faisait une émission sur la beauté pour Canal +. Un vieil homme, un des nombreux avatars de Martial Raysse, marche le long d'une maison de pierres. «C'est l'homme de cendres qui vit entre les piliers du temps.» Et ce film est le portrait des choses qu'il aime dans l'univers qui l'entoure : des œuvres d'abord, détails de peintures, petites sculptures posées dans le creux d'une pierre. Des objets quotidiens ponctuent également ce spectacle : des oignons, une bouteille, des bottes, un seau d'eau. Autrefois, Martial Raysse utilisait le cinéma pour tester ses outils. Dans *Ex-Voto*, il révèle son travail de peintre, au son de quelques notes de piano.

Il y a des images de vie, un chat les yeux mi-clos, une femme qui traverse l'écran, une procession – une fois de plus. Mais ces signes de vie sont indissociables d'images de mort, un coq que l'on égorge, un animal écorché. Au milieu d'un champ, un homme grimpe à une échelle qui n'est appuyée à rien. C'est l'échelle de Jacob, celle des anges déchus dont Martial Raysse parle en voix off, celle de la connaissance qu'il évoquait dans *Sous un arbre perché*, et dont les barreaux descendent si on cesse de monter.

On connaissait le peintre, le cinéaste. Martial Raysse est aussi l'auteur de nombreux sonnets, et du script de ce film : «Il y avait ce vieux-là qui parlait de la beauté.

Il disait la beauté est partout même dans le crime. Voilà pour les assassins et les horreurs. Il disait, la très grande beauté démoniaque est semblable à celle des anges déchus.

Si on vous pique la jambe, vous savez bien que c'est la jambe. Aussi, à l'exception des esprits forts, personne ne se trompe sur la beauté. Mais c'est un instant de miracle la beauté. On peut demander au Prince de Xu. Il disait :

«Il y a une tendresse particulière à regarder avec attention les choses de près, celles qui vous entourent. Cette beauté offerte à tous ne rivalise pas. Elle tire son principe du miracle de l'existence même, de cette suite de petits gestes quotidiens, liés les uns aux autres, et qui fait la merveille des jours suivis». Voilà pour le cœur quotidien. Quant à la beauté délectable. Elle tient de l'âme et ne se montre point. Elle est proche des larmes. Ariane ma sœur, de quel mot blessée vous mourûtes encore et vous fûtes laissée.

Le Prince de Xu se rendit à bordure Ouest pour voir le cerisier en fleurs. C'est alors qu'on lui apprit la terrible nouvelle. La beauté, mais c'est un cadeau de la mort.»

1. Livret DVD MK2.







pour le Tourage 15

Re-Fatmas



Dans son livre *La tête en bas*
(Éd. Young Dog Press, 1997),
le poète Michel Bulteau, auteur du

Manifeste électrique (1971), se remémore de vieux souvenirs, peut-être un peu améliorés eux aussi, de ses jeunes années avec Martial Raysse : « Nous étions à Meknès.

Je crois qu'au sortir du marché aux poudres, nous nous arrêtâmes, à la fois réjouis et écoeurés devant les quartiers de viande. Nous étions à l'époque plus ou moins végétariens. Dans un café – je jurerais de son nom : Aux gens du grand monde – sous un ventilateur, les scènes bleues du marché repassaient sous nos yeux. » Était-ce l'époque de *Lotel des folles fatmas*? C'était un temps indéterminé qui pourrait aussi bien être celui de celui de *Re-Fatmas*.

Et comme les fatmas de Lotel – qui n'y apparaissaient pas – avaient envie de faire du cinéma, est venue à Martial Raysse l'idée d'un nouveau film qui serait à la fois semblable et complètement différent. Dans ce remake, les rôles des deux hommes sont joués par Martial Raysse et Michel Bulteau. Ils ont autrefois commandé au monde, et sont à présent reclus dans la cave d'une auberge où des jeunes filles viennent les distraire, ou bien les torturer, pendant que dehors, la révolte gronde. « Il y a dans ce film le côté bordélique qui me plaisait dans *Jésus-Cola* », raconte Martial Raysse. L'une des fatmas se maquille, mais ce n'est pas pour eux, c'est pour son copain. Une autre leur fait des prises de karaté, tandis qu'une autre leur récite du théâtre et leur parle d'Hadès, ou qu'une autre encore danse devant eux. Un peu comme les vieillards de *Suzanna, Suzanna*, ces jeunes filles ressemblent à des ombres, dans un noir et blanc très contrasté. « Et si c'étaient les Parques et le royaume des morts? », demande Martial Raysse. Les deux hommes ne cessent de se plaindre. Va-t-on leur tirer dessus? « C'est l'heure de la photo pour le peuple! » s'exclame une des fatmas. Ce sera bientôt la révolution.

C'est à la même époque que Martial Raysse a réalisé, pour le nouveau cinéma MK2 Quai de Loire, un décor de néon, *Sinéma*, la tête d'une jeune fille dont la chevelure s'anime progressivement. Mais, alors que dans sa jeunesse, l'usage du néon l'avait progressivement conduit vers celui du cinéma, c'est ici le cinéma qui le fait venir à une nouvelle forme de dessin. Tout récemment, Martial Raysse a également créé un très grand décor en néon, pour un autre cinéma MK2 installé dans la Bibliothèque François-Mitterrand. *Relebainturc* est un double tableau lumineux qui reprend *Le Bain turc* d'Ingres, déjà repris en 1965 dans *Made in Japan, Tableau turc et invraisemblable*, en d'autres termes, une sorte de remake au carré et dédoublé. En sept minutes exactement – est-ce un hasard? – toutes les femmes s'éclairent les unes après les autres, parfois deux par deux, formant des figures, comme si l'œuvre était élaborée sous nos yeux. C'est la prolongation monumentale d'une série de petits tableaux de la série *Re mon cher maître*, des odalisques ingresques miniatures que l'on avait pu voir dans l'exposition « Ingres et les modernes » à Montauban en 2010.

De la peinture au cinéma et du cinéma à la peinture.

En ce moment, inspiré par son expérience avec les révolutionnaires de Saint-Domingue dans les années 1970, et profitant des possibilités offertes par les nouvelles caméras miniatures, Martial Raysse travaille à un nouveau long métrage, *Le Sortilège des carnassiers*.





Commandement Général
Sous section Contrôle Total
Document: 122 X2/8

Voici un bout à bout des caméras de sécurité, afin de vous donner un aperçu de la situation au bloc 4





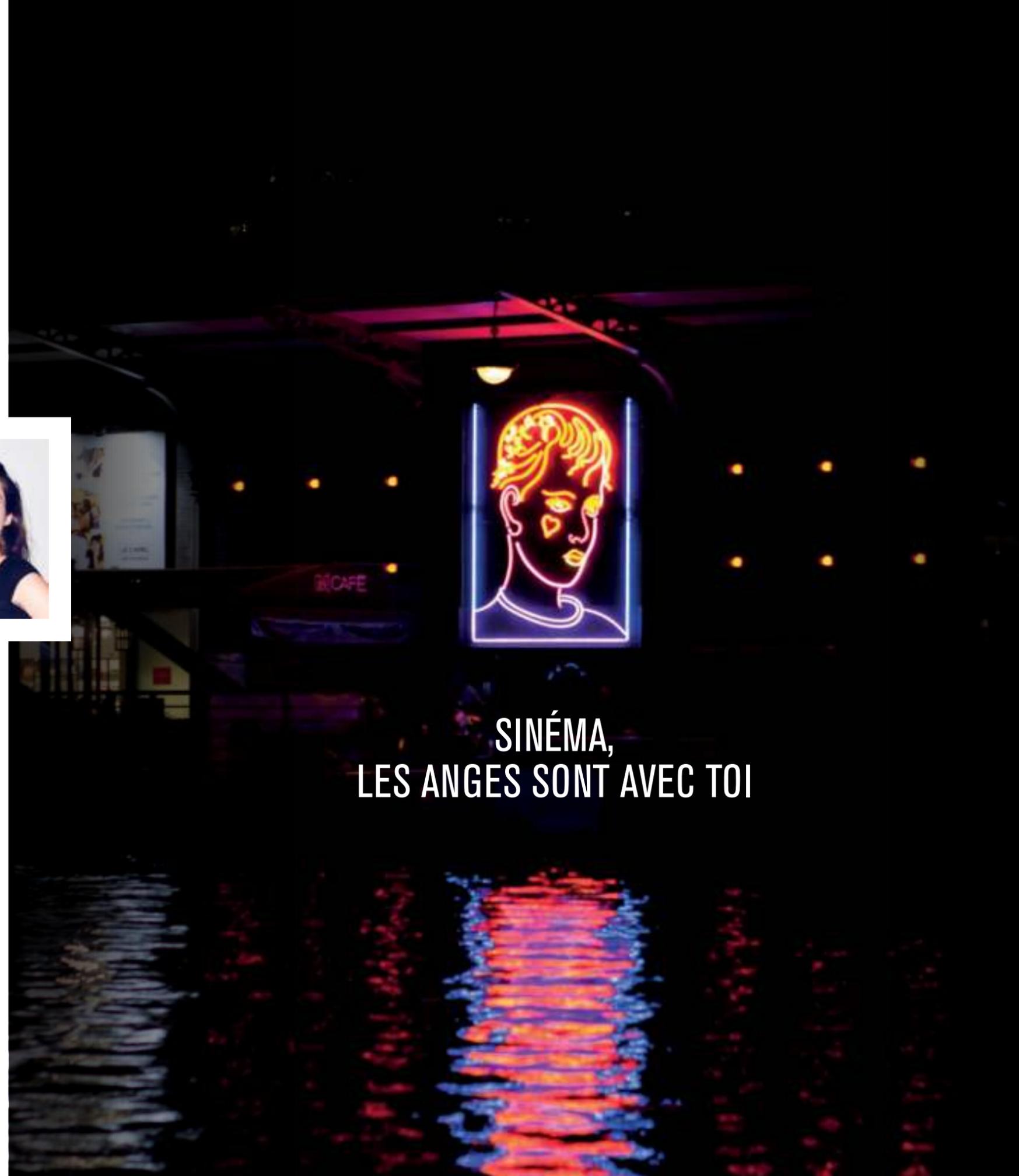

 Relebainture
 MK2 Bibliothèque FM

Relebainture, 2013
 Diptyque, Neons multicolores
 286 x 1120 cm / 286 x 530 cm (chaque panneau)
 MK2 Bibliothèque Entrée BnF, Paris



les festmas

Sinéma, les anges sont avec toi, 2005
Neons multicolores
400 x 300 cm chaque panneau
MK2 Quai de Loire, Paris



SINÉMA,
LES ANGES SONT AVEC TOI



FILMOGRAPHIE

• ***Arman (?) dans le rôle du vieillard***

Projeté sur le tableau *Suzanna, Suzanna*, 1964

Super 8, couleur, env. 2 min

© 1964 Martial Raysse

• ***Les monstres du samedi soir***

Projeté sur le tableau *À propos de New York en peinturama*, 1965

Super 8, couleur, 2 min

© 1965 Martial Raysse

• ***Jésus-Cola***, 1966

35 mm, couleur, 10 min 33 s

Production : Marlux

© 1966 Martial Raysse

• ***Homero Presto***, 1967

35 mm, CinemaScope, couleur, 9 min 17 s

Production : Sybilla x Films

© 1967 Martial Raysse

• ***Portrait Electro Machin Chose***, 1967

Tourné en vidéo, copié en 16 mm, noir et blanc, 9 min

Production : Service de la Recherche de l'O.R.T.F.

© 1967 INA

© 1967 Martial Raysse

• ***Camembert Martial Extra-Doux***, 1969

16 mm, couleur, 13 min 30 s

Production : Z.D.F.

© 1969 Martial Raysse

• ***En Prime Pig Music***, 1971

Vidéo 3/4 de pouce, noir et blanc et couleur, 6 min 8 s

© 1971 Martial Raysse

• ***Le Grand Départ***, 1971

16 mm, couleur, 71 min

Production : Sunchild Productions

© 1971 Martial Raysse

• ***Lotel des folles fatmas***, 1976

Vidéo 3/4 de pouce, colorisation fixée sur une vidéo noir

et blanc, 13 min 35 s

© 1976 Martial Raysse

• ***Intra Muros***, 1977-1980

Vidéo 3/4 de pouce, noir et blanc et couleur, 4 min

© 1980 Martial Raysse

• ***La Petite Danse***, 1978-1980

Vidéo 3/4 de pouce, noir et blanc, 1 min 2 s

© 1978 Martial Raysse

• ***Sous un arbre perché***, 1981

Vidéo 3/4 de pouce, couleur, 14 min

Production : Cellule d'animation culturelle du ministère des

Relations extérieures / Conseil Audiovisuel Mondial pour

l'Édition et la Recherche sur l'Art (C.A.M.E.R.A.)/

S.E.R.D.D.A.V. – C.N.R.S. audiovisuel, pour l'émission

Les Peintres cinéastes

© 1981 Martial Raysse

• ***Mon petit cœur***, 1995

Vidéo, couleur, 40 s

© 1995 Martial Raysse

• ***Ex-Voto***, 2005

Vidéo, couleur, 3 min 11 s

© 2005 Martial Raysse

• ***Re-Fatmas***, 2006-2008

Vidéo, couleur, 22 min 35 s

© 2008 Martial Raysse

Remerciements à Nadine d'Archemont, Jean-Louis Bertuccelli, Michel Bulteau, Louis Cane, Patrice Cazes, Albane Champey, Domitille Chaudieu, Brigitte Cornand, Marie-Laure De Decker, Gilles Dufour, Erró, Marsiale Giraudy, Émilie Girault, Charlotte Gonner, Clarisse et Nicole Hahn, Claire et Michèle Hubert, Marin Karmitz, Luise Kaunert, Rotraut Klein, Marie et Valérie Lalanne, André Mourgues, Jackie Raynal, Alexandra Raysse, Angéline Raysse, Gilles Raysse, Ulrik Raysse, Caroline Schultz, Anne Wiazemsky, et aussi Marie-Sophie Eiché, Pierre-Maël Dalle, Sun Jae Ham, Fabrice Seixas, Jeanne Barral, Caroline Edde, Christophe Pany, Solange Soubras et toute l'équipe de la galerie kamel mennour.

© 2014 ADAGP Martial Raysse.

© 2014 kamel mennour, Paris.

© 2014 Anaël Pigeat pour ses textes.

© 2014 Archives Martial Raysse, Marie-Laure de Decker, Galerie Natalie Seroussi, Collection Centre Pompidou, dist. RMN-GP / Georges Méguerditchian et Philippe Migeat, Jackie Raynal, Collection Nathalie et Léon Seroussi / Adam Reich, Marc Ribis - Paris, Fabrice Seixas, Caroline Schultz pour les photographies.

© 2014 Droits réservés : Françoise Vergnaud / *20 Ans* / mars 1968; Michel Bulteau / *La tête en bas* / 1997; Michel Motte / *L'Express* / 24.07.1967; Louis Chauvet / *Le Figaro* / 22.11.1972; Henry Chapier / *Combat* / 16.11.1972; Robert Chazal / *France-Soir* / 21.11.1972; Gérard Langlois / *Les Lettres françaises* / 31.03.1972; *Mise au point* / septembre 1971; Mariella Righini / *Le Nouvel Observateur* / 23.10.1972; Alain Jouffroy / *OPUS International* / décembre 1972.

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la galerie kamel mennour.

Édition

kamel mennour “

47, rue Saint-André des Arts

6, rue du Pont de Lodi

Paris 75006 France

+33 1 56 24 03 63

galerie@kamelmennour.com

kamelmennour.com

Coordination générale

Marie-Sophie Eiché

Coordination éditoriale

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin & Anaël Pigeat

Assistées de Pierre-Maël Dalle & Sun Jae Ham

Graphisme

Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars

(MOSHI MOSHI Studio)

Couverture : Cyclus offset - Blanc - 350 g/m², 100% recyclé

Intérieur : Cyclus offset - Blanc - 140 g/m², 100% recyclé

Relecture

Michel Pencerac’h

Production

Seven7 - Liège

info@seven7.be

Impression

SNEL - Liège

www.snel.be

Distributeur

les presses du réel

www.lespressesdureel.com

ISBN : 978-2-914171-53-3

Prix : 35 €



9 782914 171533



ISBN : 978-2-914171-53-3

Prix : 35 €