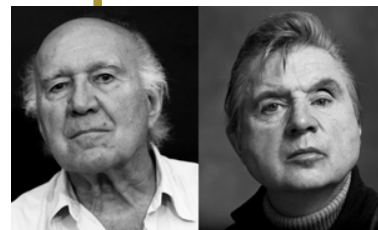


Portrait de l'acteur par l'artiste

Thomas Cheysson & Yves Nilly

Piccoli par Bacon



*D'après les entretiens de
Francis Bacon par David Sylvester,
traduits par Michel Leiris*

L'acteur entre. Michel Piccoli.

Table, lampe de bureau, pupitre, carafe. Il s'installe, prend son temps.

Projection d'images de l'acteur en fond de scène. Il regarde le public, sourire aux lèvres.

Je reprends où ?

Où on en était la dernière fois qu'on s'est vus ?

De toute façon je ne sais plus où on en était. Le temps a passé.

Si, je peux me rappeler de ce qui m'a fait revenir aux couleurs vives : parce que je m'ennuyais sans doute. Dans l'ombre, les formes devenaient moins définies, plus brouillées.

Il est tout simplement plus facile de perdre forme dans l'obscurité, n'est-ce pas ?

L'image projetée au fond devient sombre, puis noire. La lumière s'éteint. Noir.

Cela ne me ferait rien qu'on ne me voie jamais...

L'acteur allume la lampe de bureau, sourit au public.

...qu'on ne voie jamais mon travail.

Bien entendu, il y a tout de même un très, très petit nombre de personnes qui pourraient m'aider de leurs critiques, et cela me ferait un grand plaisir qu'elles aiment un tant soit peu mon travail.

Mais autrement, ça m'est égal.

C'est plus difficile et je suis seul, je m'isole, je travaille seul...

Je pense que ce serait plus excitant d'être l'un parmi plusieurs artistes travaillant ensemble, et de pouvoir échanger... Je pense qu'il serait terriblement agréable d'avoir quelqu'un avec qui parler.

Aujourd'hui, il n'y a absolument personne avec qui parler.

Peut-être suis-je malchanceux et ne connais-je pas ces gens. Ceux que je connais ont toujours des attitudes très différentes des miennes. Mais je pense que deux artistes peuvent positivement s'aider l'un l'autre. Ils peuvent clarifier la

situation l'un pour l'autre. J'ai toujours pensé à l'amitié comme si c'était là que deux personnes s'entre-déchirent vraiment l'une l'autre et peut-être de cette manière apprennent quelque chose l'une de l'autre.

Mais je préfère être seul.

Tout à fait seul. Avec leur souvenir.

Un ou deux. Oui, il y en a quelques-uns, très peu que j'aimerais bien revoir. Voyez-vous, s'ils ont quelque qualité, ils laissent dans ma mémoire des traces, que je n'ai jamais pu ressaisir.

La lumière revient, les images en fond de scène également. Lumière douce, atmosphère apaisante.

Je suis très influencé par les lieux, par l'atmosphère d'une pièce. Et à la minute où j'ai mis le pied ici, j'ai su que je serais capable d'y travailler. Et ç'a été la même chose pour mon appartement à Paris. Ça n'est qu'une grande pièce, mais dès que j'y suis entré, j'ai su que c'était un endroit où je pourrais travailler.

Même si en réalité je ne travaille jamais autant que je l'espérais. Ou que je travaille mieux dans une ville que dans une autre que je connais moins bien. Peut-être simplement parce que la lumière est trop forte.

J'ai pourtant essayé de travailler dans beaucoup d'endroits.

J'ai même essayé à Monte-Carlo.

Il rit.

Ici, j'aime la lumière. Ce n'est pas la même lumière que lorsque je suis entré pour la première fois.

J'ai fait enlever le plafond, la lumière n'est donc plus la même.

Cette lumière n'est pas particulièrement bonne, parce qu'elle est est-ouest. Mais le lieu a une atmosphère qui m'a fait sentir que je pourrais travailler là. Je ne peux pas dire pourquoi. Il y a des lieux où l'on sait qu'on peut travailler et d'autres où l'on sait qu'on ne peut pas. C'est très bizarre : je ne sais pas comment on peut expliquer l'atmosphère des lieux. Je suppose que ça tient à la manière dont un lieu est construit. Ici, il y avait un plafond aussi bas que dans la pièce d'à côté, mais je l'ai fait enlever, et la municipalité m'a autorisé à faire placer cette petite verrière.

Je me sens chez moi dans ce chaos, parce que le chaos me suggère des images. Et, de toute façon, j'adore vivre dans le chaos. S'il fallait que je parte pour aller dans un nouvel endroit, en une semaine l'endroit serait devenu chaos. J'aime

que les objets soient propres, je n'aime pas les assiettes ou les choses crasseuses, sales, mais j'aime une atmosphère chaotique.

La peinture et l'écriture sont des tentatives pour mettre de l'ordre dans le chaos de la vie.

Un jour, j'ai acheté un bel atelier à Roland Gardens, avec la plus parfaite lumière, et je l'avais si bien installé, avec des tapis, des rideaux et tout, que je ne pouvais absolument pas y travailler. Je l'ai donné à un de mes amis. J'avais trop bien fait les choses, je me sentais absolument châtré dans cet endroit. Je l'avais tellement bien arrangé qu'il n'y avait pas place pour le chaos.

Autre chose à propos du chaos : je peux utiliser la poussière. C'est toute une affaire de ramasser la poussière du sol, mais il y en a des quantités ici, comme vous le voyez.

La poussière semble éternelle, la seule chose qui dure toujours, et l'une des choses que j'ai notées et que j'ai été très content de constater. La poussière pure est la couleur idéale pour un costume gris. C'est une sorte de pastel, mais sans doute plus durable que le pastel. Je n'en sais rien, peut-être pas plus durable, je ne connais rien à la durabilité des choses. Mais ça s'est passé comme ça, je me suis dit : « Comment est-ce que je vais rendre le côté légèrement moelleux d'un costume de flanelle ? » Et tout à coup, je me suis dit : « Je vais prendre de la poussière. » Et vous pouvez voir à quel point c'est proche d'un costume de flanelle grise.

Rien que de la poussière du temps, la poussière d'un costume de flanelle grise.

Il sourit. Au fond une image de « La Poussière du temps » d'Angelopoulos. Il secoue la tête, l'air gêné ou navré. Souffle sur l'image comme sur une poussière imaginaire.

J'aime laisser le spectateur libre, libre de dire ce qu'il voit. Les erreurs d'interprétation ne m'irritent pas parce que je comprends que c'est comme ça que vont les choses. Je veux dire par là que les gens peuvent interpréter les choses comme ils le veulent. Moi, je n'interprète pas beaucoup. Je travaille, et ce que je fais, je peux en aimer l'aspect, mais je n'essaie pas d'interpréter. Après tout, je n'essaie pas vraiment de *dire* quelque chose, j'essaie de *faire* quelque chose.

Et quand j'ai commencé, je ne m'imaginais pas que quelqu'un pourrait payer pour voir ce que je faisais. Je le faisais pour m'exciter moi-même, et j'ai toujours pensé qu'il me faudrait trouver une autre manière de gagner ma vie. Si bien que, quoique j'aie eu peu à peu assez de chance et être à même de vivre

de mon travail, j'ai l'impression d'avoir gardé la même indifférence à l'égard de ce que les gens en pensent.

Je travaille pour moi, pour quoi d'autre est-ce que je travaillerais ?

Comment peut-on travailler pour un public ?

Qu'est-ce que vous pensez qu'un public puisse demander ?

Je n'ai personne d'autre à exciter que moi, et c'est pourquoi ça m'étonne toujours qu'il arrive que quelqu'un d'autre aime mon travail. Bien sûr, je crois que j'ai beaucoup de chance de pouvoir gagner ma vie grâce à quelque chose que j'essaie de faire en m'y absorbant vraiment, si c'est ça qui s'appelle chance.

La chance... La chance est une drôle de chose : elle marche par longues passes et parfois on entre dans une longue passe de très bonne chance. Quand je n'arrivais jamais à gagner de l'argent avec mon travail, je pouvais parfois dans les casinos faire de l'argent qui changeait ma vie pour un certain temps, et je pouvais vivre là-dessus, et vivre d'une manière dont je n'aurais jamais été capable si cet argent m'était venu de mon travail. Mais maintenant il me semble être sorti de cette passe. Je me rappelle : alors qu'une fois je faisais un long séjour à Monte-Carlo, le casino devint pour moi une grande obsession et j'y passai des jours entiers, et là vous pouviez entrer à dix heures du matin et n'étiez pas obligé de sortir jusqu'à environ quatre heures le lendemain matin. Et à cette époque, il y a pas mal d'années, j'avais très peu d'argent, et j'ai eu quelquefois des gains très heureux. Je croyais toujours entendre le croupier appeler le numéro gagnant à la roulette avant que la bille tombe dans la case, et j'allais de table en table. Et je me rappelle qu'un après-midi j'y suis allé et, alors que je jouais à trois tables différentes, j'ai entendu ces échos. Et je jouais plutôt de petites mises, mais à la fin de cet après-midi la chance avait été très grandement de mon côté et je finis avec environ seize mille francs, ce qui était alors pour moi beaucoup d'argent. Eh bien, j'ai tout de suite pris une villa, et je l'ai approvisionnée avec tout ce que j'ai pu acheter de boissons et de nourriture. Mais cette chance n'a pas duré très longtemps, car une dizaine de jours après je pouvais à peine payer mon billet de retour. Mais ce furent dix jours merveilleux.

On dit souvent que les gens jouent pour perdre, mais moi je sens que je veux gagner, et je sens exactement la même chose quand je travaille. Je sens que je veux gagner, même si je perds toujours.

Ma chance au jeu m'a complètement quitté — pour le moment.

Je ne parle pas de la chance dans le travail.

L'accident — ce que j'appellerais la chance, en est un des aspects les plus importants et les plus fertiles, parce que, si quelque chose marche pour moi, je sens que ce n'est rien que j'aie fait moi-même, mais quelque chose que le hasard a été à même de me donner.

Je sens que tout ce qu'il m'est arrivé d'aimer un tant soit peu était le résultat d'un accident.

Ou parce que j'étais soûl.

Si jamais quelque chose marche pour moi, cela marche à partir du moment où consciemment je ne sais pas ce que je suis en train de faire.

Il boit, sourit.

En réalité je n'ai pas fait beaucoup de choses après avoir beaucoup bu, mais j'en ai fait une ou deux. J'ai fait la *Crucifixion* en 1962, pendant une période d'ivresse d'environ une quinzaine. Quelquefois cela vous délivre, mais je pense également que cela oblitère sur d'autres terrains. Cela vous laisse plus libre, mais d'un autre côté cela oblitère votre jugement sur ce que finalement vous tenez. Je ne crois pas, en vérité, que la boisson et les drogues m'aident. Elles aident peut-être d'autres gens, mais moi elles ne m'aident pas vraiment.

Je veux la clarté, je veux une représentation très ordonnée, mais je veux qu'elle se produise par chance. Mais je suis suffisamment puritain pour ne pas vouloir faire venir la chance trop facilement.

J'aimerais que les choses viennent facilement, mais on ne peut pas commander la chance. Voilà ce qu'il en est.

À un certain moment, j'ai espéré — ce qui n'avait aucune signification psychologique particulière — faire un jour la meilleure représentation du cri humain.

L'acteur crie. Hurlé. La bouche grande ouverte.

Au fond, les images de la nurse hurlante dans le Cuirassé Potemkine.

Je n'en ai pas été capable, et c'est bien mieux chez Eisenstein, et voilà ! C'est un film qui m'a fait une profonde impression — je veux dire, le film entier aussi bien que la séquence de l'escalier d'Odessa et que cette image.

En peinture, je crois que probablement le meilleur cri a été fait par Poussin dans *Le Massacre des Innocents*.

Une autre chose qui m'a fait réfléchir au cri humain, c'est un livre que j'avais acheté dans une librairie de Paris lorsque j'étais très jeune, un livre d'occasion

où il y avait de belles planches coloriées à la main relatives aux maladies de la bouche, de belles planches montrant la bouche ouverte et l'examen de l'intérieur de la bouche ; et elles me fascinaient, et j'en étais obsédé. Et alors j'ai vu — ou peut-être même le connaissais-je déjà — le film du *Potemkine*, et j'ai tenté de me servir du cliché du *Potemkine* comme d'une base qui me permettrait d'utiliser aussi ces merveilleuses illustrations de la bouche humaine. Mais cela n'a jamais marché.

La plupart des bouches ouvertes sont des cris, mais pas toutes. Vous savez combien la bouche change de forme.

J'ai toujours été très ému par les mouvements de la bouche et par la forme de la bouche et des dents. Les gens disent qu'elles ont toutes sortes d'implications sexuelles, et j'étais toujours très obsédé par l'apparence même de la bouche et des dents. Et peut-être ai-je maintenant perdu cette obsession, mais c'était une chose très forte à un certain moment. J'aime, pourrait-on dire, le luisant et la couleur qui viennent de la bouche. J'y suis très attaché. Un cri, un sourire même.

J'ai toujours voulu — sans jamais réussir — faire un sourire.

Donc, je me suis servi de l'image d'Eisenstein, comme je me suis servi du *Pape* de Vélasquez, cela entièrement par l'intermédiaire de photographies et de reproductions, et j'ai travaillé d'après des reproductions d'autres tableaux de vieux maîtres.

Mais je ne crois pas qu'aucune des choses que j'ai faites d'après des tableaux ait jamais vraiment marché.

Même aucune des versions du *Pape* de Vélasquez.

J'ai toujours pensé que c'est l'un des tableaux les plus grands qui soient au monde et c'est par obsession que je m'en suis servi. Et j'ai essayé, sans aucun succès, d'en établir certains enregistrements — des enregistrements déformés. Je le déplore, parce que je pense qu'ils sont très bêtes.

Oui, je le déplore, parce que je pense que cette chose était une chose absolue qui avait été faite et que rien de plus ne pouvait être fait là-dessus.

J'aimerais avoir des Rembrandt autour de cette pièce. Oui. Il y a peu de tableaux que j'aimerais avoir, mais j'aimerais avoir des Rembrandt.

J'ai acheté un tableau il n'y a pas longtemps... De Michaux.

Et qui était plus ou moins abstrait. Je sais que je m'en suis lassé à la fin et je l'ai vendu ou donné, et vous allez alors me demander qu'est-ce qui me l'a fait l'acheter ?

Une des raisons pour lesquelles je n'aime pas la peinture abstraite, c'est que je pense qu'elle est une chose entièrement esthétique. Elle opère toujours à un seul niveau. Elle ne s'occupe réellement que de la beauté de ses rythmes ou de ses formes. On sait que chez la plupart des gens, et chez les artistes en particulier, il y a de vastes aires d'émotion indisciplinée, et je pense que les artistes abstraits croient qu'avec ces marques qu'ils font ils captent toutes ces espèces d'émotion. Mais je pense que, captées de cette façon, elles sont trop faibles pour transmettre quoi que ce soit. Je pense que le grand art est profondément ordonné.

Même si cet ordre peut comporter des choses extrêmement instinctives et accidentelles, je pense néanmoins qu'elles proviennent d'un désir d'ordonner et de représenter un fait, de le renvoyer sur le système nerveux selon un mode plus exact et plus violent.

Voyez-vous, je pense que l'art rend compte ; je pense que c'est un reportage. Et je pense que dans l'art abstrait, puisqu'il n'y a pas de reportage, il n'y a rien d'autre que l'esthétique du peintre et ses quelques sensations. Il n'y a là jamais aucune tension.

Cela peut transmettre des sentiments lyriques très dilués, parce que je pense que toute forme le peut. Mais je ne pense pas que cela puisse vraiment transmettre le sentiment au sens fort du terme.

Je pense que le temps seul peut décider. Aucun artiste ne sait de son vivant si ce qu'il fait aura la moindre valeur, car je pense qu'il faut au moins soixante-quinze à cent ans pour que la chose commence à se dégager des théories élaborées à son sujet. Et je pense que la plupart des gens pénètrent une peinture par la théorie élaborée à son propos et non par ce qu'elle est. La mode suggère que vous soyez ému par certaines choses et que vous ne le soyez pas par d'autres. Telle est la raison pour laquelle même les artistes qui ont du succès — et surtout les artistes qui ont du succès, peut-on dire — ignorent absolument si leur œuvre a quelque valeur ou non, et ne le sauront jamais.

Le tableau de Michaux, si je l'ai acheté... Eh bien, d'abord, je ne pense pas que ce soit abstrait. Je pense que Michaux est un homme très, très intelligent et conscient, qui se rend exactement compte de la situation dans laquelle il se trouve. Et je pense qu'il a fait les meilleures œuvres tachistes ou à marques libres qui aient été faites. Je pense que dans ce genre, les marques libres, il est très supérieur à Jackson Pollock.

Il suggère davantage. Il vous renvoie toujours à l'image humaine, une image humaine qui généralement se traîne et chemine péniblement à travers des champs profondément labourés, ou quelque chose comme ça. Ses œuvres ont trait à ces images qui bougent et tombent et ainsi de suite.

J'ai aussi peint quelques paysages à un certain moment.

Par incapacité de faire des figures.

Les paysages m'intéressent moins. L'art est une obsession de la vie et après tout, comme nous sommes des êtres humains, notre plus grande obsession, c'est nous-mêmes. Ensuite, peut-être les animaux, et ensuite les paysages.

C'est plus difficile qu'avant...

Je pense que c'est plus difficile, parce que avant les peintres avaient un double rôle. Je crois qu'ils s'imaginaient qu'ils enregistreraient, alors que ce qu'ils faisaient était beaucoup plus que de l'enregistrement. Je pense que, maintenant que l'on dispose de moyens mécaniques d'enregistrement tels que le cinéma et l'appareil photo et le magnétophone, on doit en peinture s'enfoncer jusqu'à quelque chose de plus élémentaire et fondamental.

Je pense que la photo et l'enregistrement direct ont pris en charge la fonction illustrative que dans le passé les peintres croyaient devoir assumer. Disposant de ces merveilleux moyens mécaniques d'enregistrer un fait, que peut-on faire sinon aller à quelque chose de beaucoup plus extrême et enregistrer le fait, non pas comme simple fait, mais à de nombreux niveaux, où l'on ouvre les domaines sensibles qui conduisent à une perception plus profonde de la réalité, où l'on essaie de faire une construction grâce à laquelle cette chose sera saisie crue et vive, puis laissée là, et « la voilà ! »

Alors voilà. Une figure couchée sur un lit avec une seringue hypodermique, pour clouer l'image plus fortement dans la réalité ou l'apparence. Je ne mets pas la seringue à cause de la drogue qu'elle injecte, mais parce que c'est moins stupide que de mettre un clou à travers le bras, ce qui serait encore plus mélodramatique. Je mets la seringue parce que je veux que la chair soit clouée sur le lit. Mais c'est, peut-être, quelque chose que je dépasserai tout à fait. Quand les gens regardent mon travail, ils ont toujours le sentiment de la condition mortelle.

Là c'est le moment, on se dit, il va parler de la mort...

Je préfère le faire maintenant, rapidement, comme une parenthèse...

Je ne veux plus représenter de gens morts. Ça paraît un peu fou de peindre des portraits de gens morts. Après tout, on sait que s'ils n'ont pas été — comment ça s'appelle ? — incinérés, ils ont pourri, leur chair s'est pourrie, et une fois qu'ils sont morts vous avez votre souvenir d'eux, mais vous ne les avez pas... Je suis contre l'incinération, parce que je pense que dans des milliers d'années, si le monde existe toujours, quel dommage s'il n'y a personne à déterrer !

J'ai fait beaucoup d'autoportraits parce que, autour de moi, les gens sont morts comme des mouches et qu'il ne me restait personne d'autre à peindre que moi.

Eh bien, maintenant, je suis heureux de dire que deux hommes très beaux, que j'ai connus dans le temps, sont réapparus. Tous deux sont des sujets très bons. Je déteste mon propre visage, et j'ai fait des autoportraits faute d'avoir quelqu'un d'autre à faire. Mais maintenant je cesserai de faire des autoportraits.

Moi je me suis rendu compte que la mort allait me tomber dessus quand j'avais dix-sept ans. Je m'en souviens très, très clairement. Je me souviens d'avoir regardé une crotte de chien sur le trottoir, et soudain je me suis rendu compte — voilà : c'est comme ça qu'est la vie. Curieusement, ça m'a tourmenté pendant des mois, jusqu'à ce que j'en vienne à, pour ainsi dire, accepter qu'on soit là, existant pour une seconde, puis balayé comme des mouches sur le mur.

« Des mouches pour des garçons joueurs, ainsi sommes-nous pour les dieux./Ils nous tuent pour se divertir. »

Images de la viande dans « Alors voilà, »

Si vous allez dans certains de ces grands magasins de vente qui ne sont que de grands halls de mort que vous traversez, vous pouvez voir la viande et les poissons et la volaille et le reste, tous morts et étalés là.

Eh bien, c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal. Mais traiter de cette façon particulière la viande est peut-être comme la façon dont on pourrait traiter la colonne vertébrale, puisque nous voyons tout le temps des images du corps humain dans des radiographies et que cela change manifestement les façons dont on peut traiter le corps.

Vous devez connaître le beau pastel de Degas représentant une femme qui s'éponge le dos. Et vous découvrirez, tout en haut de la colonne vertébrale, que celle-ci arrive presque à passer hors de la peau. Et cela l'empoigne et la tord à tel point que vous êtes plus conscient de la vulnérabilité du reste du corps que si Degas avait dessiné la colonne vertébrale montant naturellement

jusqu'au cou. Il la brise de telle sorte que cette chose a l'air de sortir de la chair. Or, que Degas l'ait fait à dessein ou non, cela donne beaucoup plus de grandeur au tableau, parce que vous avez soudain conscience de la colonne vertébrale aussi bien que de la chair, qu'ordinairement il ne peignait que pour recouvrir les os. En ce qui me concerne, ces choses-là ont certainement été influencées par les radiographies.

Mais je n'ai jamais essayé d'être horrifiant. Il suffit d'avoir observé les choses et d'en connaître les dessous pour réaliser que rien de ce que j'ai pu faire n'a souligné ce côté de la vie. Quand, allant chez un boucher, vous voyez combien la viande peut être belle et qu'ensuite vous y pensez, vous pouvez penser à l'entière horreur de la vie, au fait que toute chose tire sa vie d'une autre. C'est comme toutes ces stupidités qu'on dit à propos des courses de taureaux. Car les gens mangeront de la viande, puis protesteront contre les courses de taureaux ; ils arriveront, et protesteront couverts de fourrures et avec des oiseaux dans les cheveux.

Il se met à parler à toute vitesse, expédie ce passage, puis respire un grand coup.

J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion. Il y a d'extraordinaires photographies d'animaux qui ont été faites juste au moment où on les sortait pour les abattre. Et l'odeur de mort... Nous n'en savons rien, bien sûr, mais il ressort de ces photographies qu'ils ont tellement conscience de ce qui va leur arriver qu'ils font n'importe quoi pour essayer d'échapper. Je pense que les peintures en question étaient basées très largement sur ce genre de chose, qui pour moi est très, très proche de tout ce qu'est la Crucifixion. Je sais que pour les gens religieux, pour les chrétiens, la Crucifixion a un tout autre sens. Mais, pour un non-croyant, elle n'a été qu'un comportement humain entre autres, une façon de se comporter envers autrui.

Je pense de la vie qu'elle n'a pas de sens. Mais nous lui donnons un sens pendant que nous existons. Car, si l'on peut dire, nous rendons la vie possible en lui donnant une espèce de sens, un sens totalement futile. Nous créons certaines attitudes qui lui donnent une signification pendant que nous existons, bien qu'en elles-mêmes elles ne signifient vraiment rien.

La vie est en fin de compte futile, mais on trouve pourtant l'énergie de faire quelque chose à quoi l'on croit. Mais à quoi l'on croit pour rien. Mais on y croit. Je sais qu'il y a là une contradiction dans les termes, mais c'est pourtant comme ça. Parce que nous sommes nés et que nous mourrons ; mais entre-temps nous donnons par nos conduites un sens à cette existence sans but.

Le désir simplement d'avoir du bon temps, selon lequel la plupart des gens semblent vivre maintenant, est une façon de rendre la vie extrêmement as-sommante.

Qui se souvient ou se soucie du bonheur ? Après des centaines d'années, ce qu'une société a laissé est tout ce à quoi l'on pense. Il est possible, je suppose, qu'une société naisse et qui serait si parfaite que l'on se souviendrait d'elle pour la perfection de sa félicité. Mais elle n'est pas encore née, et jusqu'à présent c'est pour ce qu'elle a créé qu'on se souvient d'une société.

Bon Je n'ai pas vraiment parlé de la mort, non ?

Il reprend, comme s'il s'était perdu dans ses pages, va vite encore.

L'un des tableaux que j'ai peints en 1946 — celui qui fait penser à l'intérieur d'une boucherie — m'est venu comme par accident. J'essayais de faire un oi-seau en train de se poser dans un champ. Et c'était peut-être lié en quelque manière avec les trois formes survenues auparavant, mais soudain les lignes que j'avais tracées suggérèrent quelque chose de tout à fait différent et de cette suggestion a surgi le tableau. Je n'avais pas l'intention de faire ce tableau-là, je n'ai jamais pensé qu'il serait comme ça : c'était continuellement comme un ac-cident montant sur la tête d'un autre.

Il respire et hurle :

Un accident !

Les images ont défilé aussi vite, « la grande bouffe », il se retourne, gêné.

Je n'étais pas sûr pour les photos. Ils ont insisté...

Vous savez que dans mon cas — et plus je vieillis, plus il en est ainsi — toute est accident. Aussi, je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. L'une des raisons en est que j'emploie de très gros pinceaux et, de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. Est-ce que c'est un accident ? Peut-être pourrait-on dire que ce n'est pas un accident, puisque choisir quelle part de cet accident il y a lieu de pré-server constitue un procédé sélectif. On essaye, bien sûr, de garder la vitalité de l'accident et cependant de maintenir une continuité.

Mais je ne voudrais pas écarter l'idée que quelqu'un — la femme de ménage — pourrait venir et faire cela aussi bien ou mieux. Je ne voudrais pas exclure la possibilité que cela se produise ; parce que je pense que cela pourrait arriver. Ça pourrait être différent, ça pourrait être meilleur, ou ça pourrait être pire. Mais évidemment ce quelqu'un ne saurait pas quoi en faire après.

L'autre jour j'essayais, sans espoir, de peindre cette tête d'une personne, je me servais d'un très gros pinceau et d'une grande quantité de peinture que j'appliquais très, très librement, et à la fin je ne savais tout simplement pas ce que j'étais en train de faire, quand soudain le déclic a joué, et cela devint exactement comme cette image que j'essayais de fixer. Mais cela n'est pas venu d'une volonté consciente et n'avait rien non plus à voir avec la peinture illustrative. Ce qui jamais encore n'a été analysé, c'est pourquoi ce mode particulier de peinture est plus poignant que l'illustration. Je suppose que c'est parce qu'il a une vie complètement à lui. Il vit de sa vie propre, comme l'image qu'on essaye de prendre au piège ; il vit de sa vie propre, et donc il convoie de façon plus poignante l'essence de l'image. De sorte que l'artiste est capable d'ouvrir ou, dirai-je plutôt, de desserrer les valves de la sensation et ainsi de renvoyer plus violemment le spectateur à la vie.

Le hasard joue des tours si bizarres, on ne sait pas.

Il est possible qu'à travers cette chose accidentelle vous atteigniez quelque chose de beaucoup plus profond que ce que vous vouliez en fait.

Je ne pense pas qu'on sache réellement si c'est une série de coups heureux ou si c'est l'instinct travaillant en votre faveur, ou si c'est l'instinct et la conscience et toutes sortes de choses s'entremêlant et travaillant en votre faveur.

Le ton est à la gravité

De plus, je pense que l'homme réalise maintenant qu'il est un accident, qu'il est un être dénué de sens, qu'il lui faut sans raison jouer le jeu jusqu'au bout.

Je pense que, même quand Vélasquez peignait, même quand Rembrandt peignait, ils étaient encore d'une certaine manière, quelle que fût leur attitude à l'égard de la vie, légèrement conditionnés par certains types de possibilités religieuses que l'homme d'aujourd'hui, dirait-on, a vues s'annuler complètement.

Voyez-vous, tout l'art est maintenant devenu tout à fait un jeu avec lequel l'homme se distrait, et l'on aura beau dire qu'il en a toujours été ainsi, ce qu'il est maintenant c'est absolument un jeu. Et je pense que c'est dans ce sens-là que les choses ont changé, et que ce qui maintenant est fascinant, c'est que cela va devenir beaucoup plus difficile pour l'artiste, puisqu'il lui faut vraiment approfondir le jeu pour aboutir à quoi que ce soit de bon.

Il se tourne vers le mur, mais plus de projection, il revient à ses pages. Sans qu'il s'en aperçoive les images reviennent : « Le point du jour », « French Cancan », « Le doulos », « Le Mépris ». L'acteur plus jeune, une trentaine, une quarantaine d'années.

Je m'y suis mis assez tard.

Quand j'étais jeune, je n'avais pas, en un sens, de vrai sujet. C'est à travers ma vie et la connaissance d'autres gens qu'un sujet s'est réellement développé. Peut-être ai-je été retardé aussi par le fait de n'être jamais allé à une école d'art ou quoi que ce soit de ce genre, bien qu'à beaucoup d'égards je pense que cela peut avoir été un avantage... Je ne pense pas que les écoles d'art puissent faire quelque chose pour les artistes aujourd'hui. Mais il y a des choses que je regrette beaucoup, par exemple de ne pas avoir appris le grec ancien ; mais, bien sûr, ce n'est que beaucoup plus tard que je l'ai regretté.

Je regrette maintenant d'avoir été un débutant si tardif. Il semble que j'aie été un débutant tardif en tout. Je pense que j'étais en quelque sorte retardé, et je pense qu'il y a de ces gens qui sont retardés.

Il rit, recommence à s'amuser, jouer.

Je crois qu'en moi l'esprit analytique ne s'est développé que relativement tard, pas avant que j'aie à peu près vingt-sept ou vingt-huit ans. Quand j'étais très jeune, voyez-vous, j'étais incroyablement timide, et plus tard j'ai pensé qu'il était ridicule d'être timide, de sorte que j'ai délibérément essayé de m'en sortir, parce que je pense que les vieux timides sont ridicules. Et quand j'ai eu la trentaine, j'ai commencé peu à peu à être capable de m'ouvrir. Mais la plupart des gens le font beaucoup plus jeunes. C'est pourquoi j'ai toujours le sentiment d'avoir gâché tant d'années de ma vie...

Cela a à voir avec les sentiments que j'éprouvais envers mon père.

Il secoue la tête :

Vous comprenez, le pape... Le pape est-il *papa*...

Il regarde les spectateurs, amusé.

Vous êtes venus pour tout savoir vraiment...

Le pape est *il papa*...

Je n'y ai certainement jamais pensé de cette façon. Mais je ne sais pas... Il est difficile de savoir ce qui crée les obsessions. Voilà, je ne me suis jamais entendu ni avec ma mère ni avec mon père. Ils ne voulaient pas que je sois artiste ; ils pensaient que j'étais simplement quelqu'un qui va à la dérive — surtout ma mère. C'est seulement quand elle a commencé à se rendre compte que je gagnais de l'argent avec ça — et ce fut très tard dans ma vie et pas si longtemps avant sa mort — que nous avons eu un contact et qu'elle a modifié son attitude ; de plus, mon père était mort, et elle s'était remariée deux fois, et elle avait beaucoup changé. Mon père avait l'esprit très étroit. C'était un homme

intelligent, qui jamais n'a développé le moins du monde son intelligence. Comme vous savez, il était entraîneur de chevaux de course. Et il ne faisait que se quereller avec les gens. Il n'avait vraiment pas d'amis du tout, parce qu'il se querellait avec tout le monde, à cause de ce grand entêtement qu'il avait. Et il est certain qu'il ne s'est pas entendu avec ses enfants. Je pense qu'il aimait mon plus jeune frère, mais celui-ci est mort à l'âge d'à peu près quatorze ans. Avec moi, il est certain qu'il ne s'est pas entendu.

Il tourne la page, littéralement, comme s'il ne voulait plus du sujet. Il se retourne et se voit en pape en photo.

Je n'aimais pas mon père, mais j'étais sexuellement attiré vers lui quand j'étais jeune. La première fois que je l'ai senti, je savais à peine que c'était sexuel. Ce n'est que plus tard, quand j'ai eu des aventures avec les palefreniers et les gens des écuries, que j'ai réalisé que c'était quelque chose de sexuel que j'éprouvais envers mon père.

De sorte que l'obsession du *Pape*, de Vélasquez a peut-être eu une forte signification personnelle

Je vous l'ai déjà dit. C'est l'un des plus beaux tableaux du monde et je pense que je ne suis pas du tout une exception en étant obsédé par lui. Je pense que pas mal d'artistes ont reconnu que c'est quelque chose de très remarquable.

Peu d'autres peintres ont continué à en faire des versions encore et encore.

J'aimerais ne pas l'avoir fait.

Évidemment, j'ai souvent combiné le thème du pape avec un autre thème, la crucifixion, la bouche ouverte, le cri.

Images de l'acteur qui crie.

Quand j'ai fait le pape criant, je ne l'ai pas fait de la façon que je voulais. J'ai toujours été très obsédé par Monet, et je pense avoir été obsédé par Monet même en un temps où les gens ne l'étaient pas, parce que je me rappelle qu'à l'époque où je parlais de ses œuvres les gens disaient : « Oh, ce n'est qu'un tas de glaces à la crème ! » et ils ne pouvaient pas voir. Auparavant, j'avais acheté ce très beau livre colorié à la main sur les maladies de la bouche, et, quand j'ai fait le *Pape* criant, je ne voulais pas le faire de la façon dont je l'ai fait : je voulais faire la bouche, avec la beauté de sa couleur et tout le reste, semblable à l'un des couchers de soleil ou autres choses de Monet, et pas simplement le *Pape* criant. Si je le refaisais — et j'espère que grâce à Dieu je ne le referai jamais —, je le ferais comme un Monet.

Pas cette caverne noire.

Cri muet, bouche grande ouverte.

Quand j'ai fini par aller à Rome, je n'en ai pas profité pour voir le *Pape* de Velasquez. Je ne l'ai pas fait. Non. Il est vrai qu'à cette époque j'étais extrêmement malheureux sentimentalement. Et, quoique je déteste les églises, j'ai passé la plus grande part de mon temps à Saint-Pierre, simplement à errer autour. Mais je crois qu'une autre raison était probablement la crainte de voir le Velasquez réel après toutes mes combinaisons avec lui, de voir ce tableau merveilleux et de penser aux stupides choses que j'avais faites d'après lui.

Il se lève, boit un coup, se détend, exercices pour se décontracter, derrière lui les images défilent à toute allure, s'emballent :

Maintenant je me sens exorcisé (bien qu'on ne soit jamais exorcisé, car les gens ont beau dire qu'on oublie la mort, on ne l'oublie pas).

Somme toute, j'ai eu une vie très infortunée, parce que tous les gens dont j'ai été réellement épris sont morts. Et vous ne cessez pas de penser à eux ; le temps ne guérit pas. Mais vous vous concentrez sur quelque chose qui était une obsession, et ce que par l'acte physique vous auriez mis dans votre obsession vous le mettez dans votre travail. Parce que l'une des choses terribles de ce qu'on appelle amour, c'est — pour un artiste certainement, je pense — la destruction. Mais je pense que sans cela on ne pourrait probablement jamais avoir... Je ne sais absolument pas, l'autre jour, je parlais à quelqu'un et je dis : « À supposer qu'on ait simplement vécu dans une chaumière quelque part, et que tout au long de sa vie l'on n'ait pas eu d'expériences du tout, aurait-on fait (peut-être) exactement la même chose ou mieux ? » Je pense que non, mais parfois je me le demande.

Les photos s'arrêtent de défiler.

Il se peut que j'éprouve tout le temps le sentiment d'être mortel. Parce que, si la vie vous excite, son opposé, telle une ombre, la mort, doit vous exciter. Peut-être pas vous exciter, mais vous en êtes conscient de la même façon que vous l'êtes de la vie ; vous en avez conscience comme d'une pièce de monnaie qui tournoie entre la vie et la mort. Et j'en suis très conscient quant aux gens, et quant à moi-même aussi, après tout. Je suis toujours surpris de me réveiller le matin...

Vous vouliez vraiment tout entendre, n'est-ce pas ? Vous n'êtes pas venu que pour la couleur, la chance, l'accident...

Mais on y revient toujours, la chance, l'accident... La volonté subjuguée par l'instinct...

Il y a des jours où, quand vous commencez à travailler, le travail semble sortir de vous assez facilement, mais cela n'arrive pas souvent et ne dure pas longtemps. Et je ne sais pas si c'est forcément meilleur que quand quelque chose naît de votre frustration et de votre désespoir. Il me semble tout à fait possible que, quand les choses vont mal, on soit plus libre ; et vous faites ça avec un abandon plus grand que si les choses avaient bien marché pour vous. Et c'est pourquoi je pense, peut-être, que le désespoir aide davantage, parce qu'il peut se trouver qu'à partir du désespoir on fasse son travail d'une façon plus radicale en prenant des risques plus grands.

La forme change constamment pendant que vous travaillez. Une chose se construit sur l'autre ou bien elle détruit l'autre. Se mouvoir — même se mouvoir inconsciemment — dans une direction plutôt que dans une autre, change complètement les implications. Mais vous ne pourriez vous en rendre compte que si ça se passait devant vous ... un geste qui donne une résonance aux autres gestes.

Il serait peut-être intéressant de photographier les choses tout le temps, parce qu'elles changent à chaque instant, de sorte qu'on pourrait voir ce qu'on a gagné et ce qu'on a perdu.

Trouver un geste qui paraîtra plus réel, plus vrai qu'un autre, ne pas me retenir, m'affranchir de tout prudence...

L'acteur comme illuminé, heureux de se livrer :

Cette attitude... Eh bien, c'est à cause de mon avidité. Je suis avide quant à la vie et je suis avide comme artiste. Je suis avide de ce que le hasard peut, je l'espère, me donner, qui dépasse de loin quoi ce soit que je puisse calculer logiquement. Et c'est en partie mon avidité qui m'a fait vivre au hasard comme on dit — avidité de manger, de boire, d'être avec les gens que j'aime, d'avoir l'excitation des choses qui se produisent. La même chose vaut aussi pour le travail.

Pourtant, quand je traverse la rue, je regarde des deux côtés. Parce que, avec l'avidité que j'ai de la vie, je ne la joue pas de façon telle que je veuille aussi être tué, comme font certaines gens. Parce que la vie est si courte et que, tant que je peux bouger et voir et sentir, je veux que la vie continue.

Je veux faire, cela veut dire, si possible, vivre.

Quelqu'un, l'autre jour, me parlait de De Staël : la roulette russe était pour lui une obsession et très souvent il conduisait de nuit le long de la Corniche à une vitesse terrible sur le mauvais côté de la route, exprès pour voir s'il pourrait éviter la chose ou ne pourrait pas l'éviter. Je sais bien comment on suppose qu'il est mort : que le désespoir l'a conduit à se suicider. Mais, pour moi, l'idée

de la roulette russe serait dénuée de sens. De plus, je n'ai pas cette sorte de chose qu'on appelle la bravoure. Je suis sûr que le danger physique peut être effectivement très exaltant. Mais je pense que je suis trop lâche pour lui faire moi-même la cour. Et aussi, puisque je veux continuer à vivre, puisque je veux faire que mon travail soit meilleur — par vanité, vous pouvez le dire — je dois vivre, je dois exister.

On m'a souvent dit que j'aurais dû faire autre chose, comme poète, cinéaste...

Il se marre

Non, non... Je pense que je pourrais parfaitement faire un film : je pourrais faire un film avec toutes les images qui ont grouillé dans ma tête, dont je me souviens et que je n'ai pas utilisées. Les tableaux se font avec des images. Je ne regarde jamais un tableau, ou presque. Si je vais dans un musée pour y regarder un des grands tableaux qui m'excitent, ce n'est pas tant que le tableau même m'excite mais qu'il ouvre en moi toutes sortes de valves d'émotion qui me renvoient plus violemment à la vie. Je pourrais faire un film, mais ce sera encore plus compliqué parce que je ne pourrais jamais trouver l'image que je peux faire.

Je n'aurais certainement pas pu être poète.

Parce que aussi fort que j'aime la poésie, aussi fort qu'elle m'ait influencé, je ne pense pas que, quant à moi, ce soit dans cette voie que mon imagination travaille. Je ne pense pas que j'aurais pu être quoi que ce soit d'autre que ce que je suis. Je pense que je n'aurais pu être rien d'autre... On ne sait pas. Après tout, je suis un vieil homme maintenant. Peut-être, si j'étais très jeune, cela aurait-il pris cette forme.

Être un cinéaste. C'est un moyen absolument merveilleux. Mais je ne sais pas. Je sens que je suis essentiellement... Je crois que j'ai ce genre singulier de sensibilité qui veut que des choses se présentent à moi et que j'en fasse seulement usage.

Il se lève, fait quelques pas, les images reviennent, passent très rapidement, s'emballent, il se rassoit, se force à regarder les images.

Je reste souvent assis à rêver éveillé et imaginer des pièces remplies d'images qui me tombent dans l'esprit comme des diapositives.

Mais cela ne veut pas dire qu'au bout du compte mon travail a un quelconque rapport avec les images qui sont tombées dans mon esprit. Car ce que je vois est un tableau merveilleux. Mais comment s'y prendre pour le réaliser ? Et bien sûr, ne sachant comment le faire, je compte alors sur le hasard et l'accident pour le faire à ma place.

Remarquez, ce n'est pas la même chose avec les personnages. Je ne trouve pas que les portraits tombent de la même façon, car je trouve que les portraits sont encore plus accidentels que les autres tableaux que je fais. Bien des choses tombent, que je n'ai jamais pu utiliser. Je ne crois pas que ce soit quelque chose de tellement singulier. Je crois qu'il arrive à tout artiste que des choses lui tombent comme des diapositives.

Il se relève, feuille à la main, arpente le plateau comme s'il ne pouvait plus tenir assis plus longtemps.

Il m'est difficile de rester longtemps assis, je n'ai jamais été le genre de personne qui peut se relâcher en aucun cas. Je n'ai jamais été capable de rester assis dans un siège confortable. Et si je me trouve là, même seul, je m'assieds à peine, ou je marche de-ci, de là, ou... il m'arrive de m'asseoir un peu si je lis, peut-être, mais, en général, je suis totalement non relaxé. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai souffert toute ma vie d'une forte tension artérielle.

Je n'arrête pas de travailler. Il y a tellement de choses que je veux faire, et j'ai l'impression qu'il me reste si peu de temps pour les faire.

Je n'ai plus besoin de m'arrêter. Personne n'a besoin de s'arrêter, en vérité. Ça n'est qu'une idée. Je veux dire que, finalement, j'ai horreur des vacances.

Avant, il m'arrivait de m'arrêter. Mais c'était à des époques d'engagement émotionnel avec des gens. Ma vie émotionnelle avait tendance à me détourner de mon travail.

Maintenant, je ne suis plus émotionnellement engagé avec des gens.

Je travaille tous les jours, plus ou moins. Et pas seulement les jours où je me sens inspiré.

Je ne sais vraiment pas ce que les gens veulent dire par inspiration.

Même si je me lève en n'étant pas dans mon assiette, ou avec la gueule de bois, je continue ce que j'ai commencé.

Je voudrais souvent avoir une caméra pour enregistrer la chose en train de se faire, parce que, certainement, très souvent en travaillant on perd les meilleurs moments en essayant d'aller plus loin. Et si on avait un souvenir de ce qu'était ce moment, alors on est capable de le retrouver. Si bien que ça ne serait pas mal d'avoir une caméra qui marche en permanence pendant qu'on travaille.

Des jours où, j'abandonne au bout d'une heure.

D'autres je travaille huit ou neuf heures

Au fur et à mesure qu'on travaille, la forme grandit en vous. Il y a certaines images qui tout à coup s'emparent de moi et que je tiens absolument à rendre. Mais c'est vrai que l'excitation et les possibilités se trouvent dans le travail en cours et évidemment ne peuvent que provenir de ce travail.

Les gens disent : relaxez-vous ! Qu'est-ce que ça signifie ? Je ne comprends rien à cette histoire des gens qui relaxent leurs muscles et relaxent tout — moi je ne sais pas le faire. Alors ça n'est pas la peine de me parler de relaxation, parce que c'est quelque chose dont je n'ai pas l'expérience.

La seule fois... je me rappelle que quand j'étais très jeune et avais de l'asthme très, très fort, on me faisait des injections de morphine, alors là, c'était fantastique, la relaxation que la morphine pouvait donner. On ne vous en donne jamais assez de peur qu'on devienne drogué. Mais c'est vraiment quelque chose à quoi je me reporte toujours.

La boisson me rend très bavard, mais que ça me détende ou pas, je n'en sais rien. Ça me rend loquace.

Il chasse les images comme des mouches, s'amuse.

Nous sommes tellement saturés de tous les arts, à travers tous les moyens de les reproduire et de les voir *et cætera*, que le point de saturation est si nettement atteint qu'on aspire positivement à des images neuves et à des manières nouvelles de créer des réalités. Après tout, l'homme a soif d'invention, il ne souhaite pas aller toujours et toujours en reproduisant seulement le passé. Je veux dire que c'en a été fini de l'art grec, fini de l'art égyptien dès l'instant qu'ils se sont reproduits et reproduits eux-mêmes. On ne peut aller et aller en reproduisant la Renaissance, le XIX^e siècle ou n'importe quoi d'autre. Vous voulez du neuf. Pas un réalisme illustratif, mais un réalisme qui provienne de l'invention réelle d'une nouvelle façon d'enfermer la réalité dans quelque chose de complètement arbitraire.

Bon, j'ai dit « arbitraire », mais je pense qu'« artificiel » aurait été meilleur.

Il regarde sa montre. C'est l'heure, il faut en finir. Il parcourt rapidement les pages qu'il lui reste, soupire, retourne s'asseoir.

Il lit, l'air détaché. Sa voix baisse au fur et à mesure jusqu'à devenir presque inaudible.

Eh bien, je suis né en Irlande, bien que mon père et ma mère aient été Anglais. Mon père était entraîneur de chevaux de course et nous habitions près de Curragh, où presque tous les entraîneurs se regroupaient. Je suis né à Dublin, mais dans une clinique ; l'endroit où nous habitions s'appelait Canny Court, près d'une petite ville du nom de Kilcullen, dans le comté de Kildare. Nous y sommes restés jusqu'au commencement de la Première Guerre mondiale,

quand j'avais à peine cinq ans. Mon père entra au ministère de la Guerre, et nous nous sommes installés à Londres, à Westbourne Terrace. Je me rappelle que, quand il y avait le couvre-feu, on répandait dans Hyde Park, avec des arrosoirs, un produit phosphorescent, en espérant que les Zeppelins s'imaginaient...

Il s'arrête de lire, déchire la feuille jette les morceaux.

Il se retourne, cherche désespérément les images, il n'y en a plus.

Il reprend, le regard fixe, perdu.

Mes relations avec mon père et ma mère n'ont jamais été bonnes. On ne s'est jamais entendus. Ils étaient horrifiés à l'idée que je puisse être artiste. Ils me disaient : « Tu ne gagneras jamais ta vie comme artiste, il n'y a aucune chance pour cela », et c'est pour ça qu'ils y étaient totalement opposés. Je ne peux vraiment pas dire que j'étais heureux à la maison. J'avais deux frères et deux sœurs, mais l'un de mes frères est parti pour la Rhodésie, s'est engagé dans la police rhodésienne et a été envoyé sur le Zambèze pendant les inondations. Il y est tombé malade, sans doute le tétanos, et y est mort. Et mon plus jeune frère est mort très peu après. Je me rappelle que la seule fois où j'ai vu mon père montrer vraiment de l'émotion, c'est à la mort de mon plus jeune frère ; il l'aimait profondément, mais je n'avais, moi, aucune relation véritable avec mon père. Il ne m'aimait pas et n'aimait pas l'idée que je devienne artiste.

Il n'y avait aucune tradition de cette espèce dans la famille, et ils pensaient que songer à être un artiste était de la part de leur fils une excentricité pure et simple. Et il est juste de dire qu'il a fallu des années avant que je travaille régulièrement. J'ai fait des quantités de petits boulots. J'ai essayé d'apprendre une certaine sténo qui s'appelait « speedwriting » ; mais j'ai évidemment inventé ma sténo personnelle. J'ai eu différents jobs dans les bureaux, j'ai travaillé chez un grossiste chez qui je n'avais qu'à répondre au téléphone, ou presque. J'ai été cuisinier, et domestique aussi. Il fallait que j'arrive à sept heures du matin, pour préparer ce qu'on appelle le petit-déjeuner du patron. Je ne peux pas dire que je m'occupais beaucoup de la maison. Je faisais le lit et m'en allais de bonne heure. Je revenais à sept heures du soir pour lui préparer un dîner léger. Il était avoué, mais je ne sais plus où. Je me rappelle encore que quand je lui ai rendu mon tablier, il a dit à quelqu'un qu'il ne comprenait pas pourquoi je partais puisque je ne faisais rien.

J'étais franchement bon cuisinier, parce que ma mère cuisinait très bien, et que comme ça j'avais appris à me débrouiller pas mal. Voilà quelques-uns de mes petits boulots. Quand la guerre a commencé, j'ai été réformé à cause de mon asthme : c'est de famille, et j'ai toujours été asthmatique. Si j'ai été réformé, je pense que c'est parce qu'on voulait éviter de me payer une pension pour le

restant de mes jours. On m'a mis dans la réserve, mais j'avais tellement d'asthme que, même de là, on m'a renvoyé. Je me suis donc retrouvé tout seul. C'est à ce moment-là, 1943-1944, que j'ai vraiment commencé à travailler.

La lumière baisse.

Il regarde encore sa montre.

J'aime commencer de très bonne heure. Je me trouve beaucoup plus libre le matin. Les choses me viennent plus facilement qu'après. Je sais que beaucoup d'artistes ne commencent pas avant midi, et continuent l'après-midi et même le soir, mais je trouve qu'en général tôt le matin me convient mieux. Pour autant que ça marche.

Je me sens beaucoup plus libre quand je suis seul, mais je suis persuadé qu'il y a bien des artistes qui seraient plus inventifs s'ils étaient entourés. Ce n'est pas mon cas. Je trouve que, si je suis tout seul, je peux laisser les images me dicter, et construire et naître peu à peu. C'est pourquoi j'aime être seul — face à mon incapacité désespérante à faire quoi que ce soit.

Il regarde une dernière fois sa montre et l'enlève du poignet.

Si vous décidez que vous allez être artiste, vous devez décider de ne pas avoir peur de faire rire de vous.

Je pense qu'en plus il faut trouver des sujets qui vous absorbent suffisamment.

Je pense qu'en l'absence de sujet vous retombez automatiquement dans la décoration, parce que vous manquez d'un sujet qui vous ronge intérieurement pour revenir à la surface, et que l'art le plus grand vous ramène toujours à la vulnérabilité de la condition humaine. Et puis, aussi, je crois qu'il faut connaître, même de façon rudimentaire, l'histoire de l'art depuis la préhistoire jusqu'à nous.

J'ai tout considéré en matière d'art. Et j'ai aussi consulté toutes sortes d'ouvrages documentaires. J'ai regardé des livres sur les animaux sauvages, par exemple, parce que ces images m'excitent et que, souvent, il se peut très bien que l'une d'elles m'éveille et me suggère une manière de traiter le corps humain. Et il y a un livre que j'ai acheté il y a des années et des années, je ne sais où, d'images de filtres — tout simplement des filtres de différentes espèces de liquides, mais la manière dont ils étaient faits suggérerait toutes sortes de façons de traiter le corps humain (après tout, le corps est en un certain sens un filtre, mis à part ses autres attributions).

Les images des corps nus qui luttent contre la vitrine de la boucherie, dans « Mauvais sang ». Elles s'estompent.

La lumière baisse encore, complètement, il ne reste que la petite lampe de bureau. Le visage de l'acteur se recule dans l'ombre.

Et j'ai aussi beaucoup regardé le cinéma. J'ai certainement été, quand j'étais bien plus jeune, influencé par les films d'Eisenstein, et ensuite, j'ai été très influencé également par les films de Buñuel, car je pense qu'il y avait chez lui, comme chez Eisenstein, une remarquable précision de l'image. Je ne peux pas dire comment ils m'ont directement affecté, mais ils ont certainement influencé mon attitude globale à l'égard des choses visuelles, en me montrant l'acuité de l'image visuelle qu'il y a lieu de construire.

André Bazin a dit que toute la cruauté de Buñuel était un moyen de redécouvrir l'humanité dans toute sa grandeur. Est-ce que c'est de la vraie cruauté chez Buñuel ? N'importe quoi en art paraît cruel parce que la réalité est cruelle. C'est peut-être pour ça que tant de gens aiment l'abstraction en art, parce qu'on ne peut pas être cruel dans l'abstraction.

Les gens aiment l'art abstrait parce qu'ils lui trouvent des qualités anodines. Ils l'aiment parce que « l'espèce humaine ne peut pas supporter beaucoup de réalité », comme l'a dit T. S. Eliot ?

Je pense qu'il a rejoint l'Église parce qu'il avait besoin d'un calmant.

Mais je pense que les gens sont si attachés à leur ego qu'ils préfèrent le tourment au simple anéantissement.

Moi je préférerais le tourment, parce que, si j'étais en enfer, je penserais toujours avoir une chance d'évasion. Je serais toujours sûr d'être capable de m'échapper.

Noir