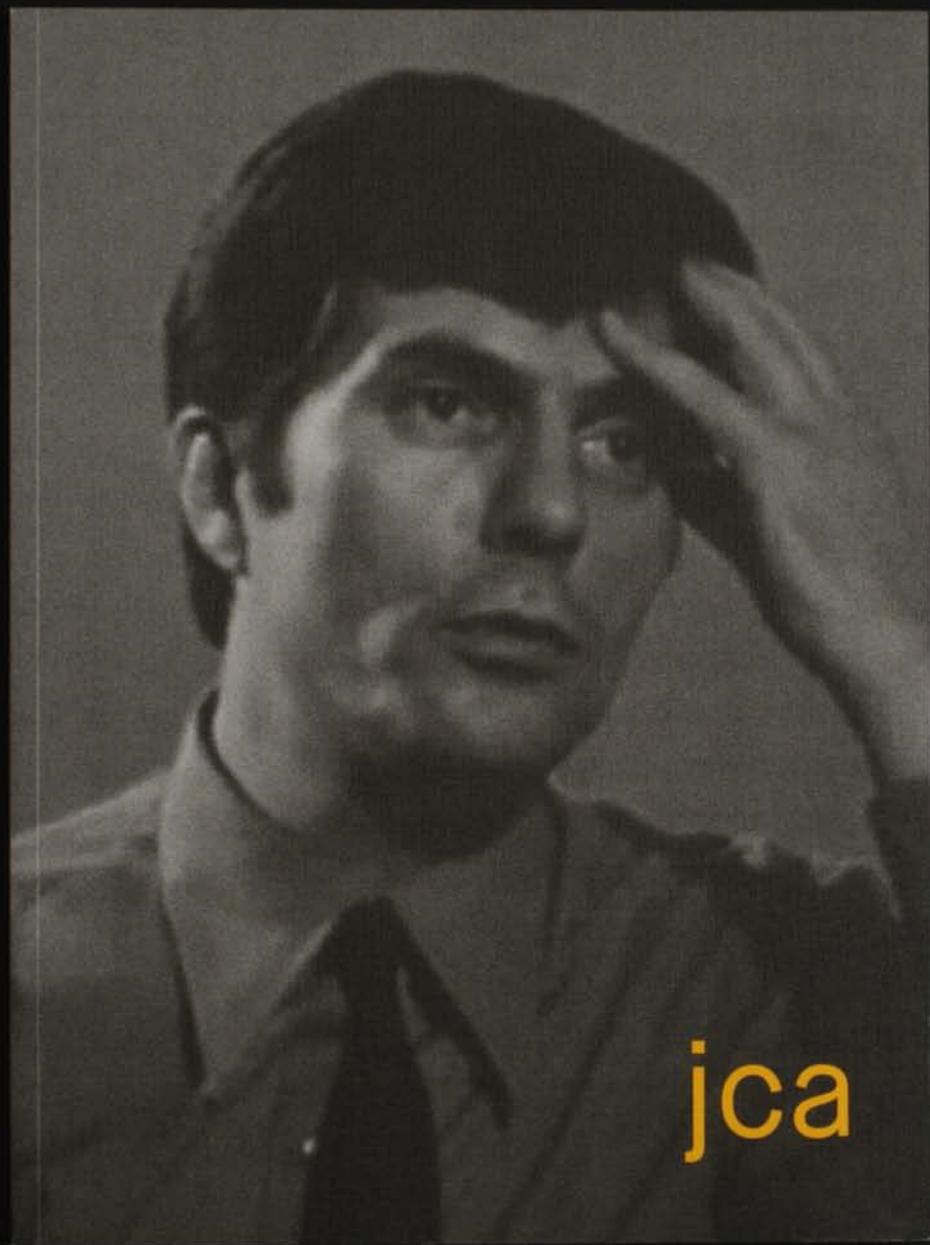
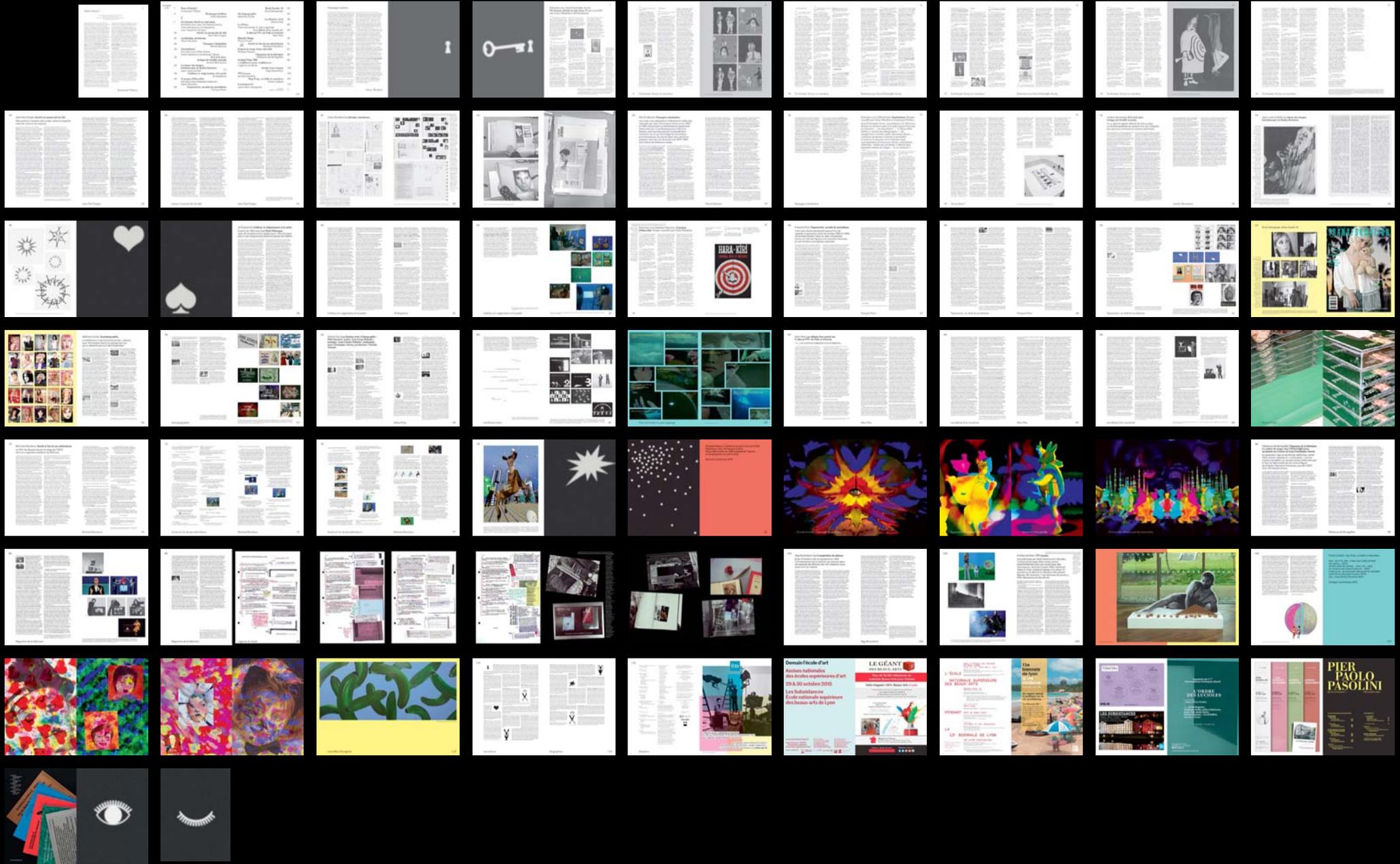


jca





## Vendanges tardives

Rencontrer Jean-Christophe Averty, comme nous l'avons fait à trois reprises avec Jill Gasparina, rédactrice en chef associée à ce numéro (à l'INHA d'abord, qui consacrait à ce pataphysicien et grand connaisseur de la littérature surréaliste une journée d'étude, puis à deux reprises au printemps 2015 dans un café de l'ouest parisien où nous avons réalisé le grand entretien qui ouvre ce numéro), c'est d'abord rencontrer une voix, celle des **Cinglés du Music-Hall**, et son débit de paroles ininterrompues bien que hachées menu, comme les bébés qu'Averty passait volontiers à la moulinette dans **Les Raisins verts**.

Mais rencontrer Averty, c'est aussi faire la connaissance d'une époque révolue, qui avait le bon goût, contrairement à la nôtre, de tolérer une forme d'irrésolution. Où cohabitaient de Gaulle et *Hara-Kiri*, le jazz et la variété, l'insolence et le conformisme. Une époque où la télévision était alors le principal canal de diffusion, ce qui n'empêchait pas Averty et son joyeux acolyte, le Professeur Choron, de lui asséner de véritables coups de massue, ne jurant que par elle tout en la réduisant au rang d'aquarium, de séchoir ou de clapier à lapins. Une époque d'avant Bouygues et le temps de cerveau disponible, où la ménagère de moins de cinquante ans trônait en bonne place dans les génériques, mais à cheval sur son dada — post-Tzara s'entend. Une époque enfin, où il était encore imaginable de voir à une heure décente, une adaptation de Rousset, Jarry, Jules Verne ou Tzara donc, dont Averty livra en 1976 une relecture jubilatoire, tout à la fois extrêmement sérieuse (avec son prologue, sa petite histoire de Dada et son interview de Philippe Soupault) et audacieuse, qui met en abîme le plateau de tournage dans une confusion habile du studio télé et de la scène théâtrale.

Mais ce qu'il y a de frappant chez Averty — et c'est sans doute là le moteur principal de ce sixième numéro d'*Initiales* — c'est aussi l'extraordinaire contemporanéité de son langage plastique. Un terme que cet iconophile ne renierait sans doute pas : lui qui faisait du collage et du montage son sport favori, comme le montrent les *storyboard* que nous publions ici, mais aussi les textes de Patrick Besnier, Jill Gasparina ou François Piron, qui font d'Averty un héritier indirect du surréalisme.

Avec ses trucages, et l'aide précieuse de son collaborateur Max Debrème, JCA invente avant l'heure la suppression, les médaillons ou le fond d'incrustation (le fameux fond bleu largement utilisé aujourd'hui par les artistes qui pratiquent l'animation ou la 3D, comme Bertrand Dezoteux qui imagine ici un dialogue inédit et hilarant entre son avatar et un Averty propulsé dans le futur) et constitue à ce titre un précurseur de l'art vidéo à propos duquel l'un de ses premiers théoriciens français, Jean-Paul Fargier, signe ici un texte.

« Metteur en pages » comme il aime à le dire, plutôt que réalisateur, Averty est aussi un excellent graphiste, comme le montrent dans ces pages Matthieu Cortat ou Céline Chip : un excellent musicien aussi, comme le rappellent Gilles Grand ou Jocelyn Bonnerave, qui au-delà de son goût immodéré pour le jazz, se servait de son oreille

musicale pour donner du rythme à ses images et ses editing visuels. *Lorsque je suis arrivé, je me suis aperçu que ce qu'on faisait était une télévision de bocal de poisson rouge. Tout se ressemblait, sans contraste. J'ai décidé de nettoyer l'écran*, raconte Jean-Christophe Averty dans « Cinéaste de notre temps ». *Quand vous regardez un journal, ou une gravure, un Diéris par exemple — ces gens qui avant les cinéastes et les téléastes ont fait du noir et blanc — ils ont imprimé leurs dessins en tenant compte des plages blanches et noires pour frapper le spectateur, pour que ça leur saute à la figure. Je fais pareil. Il faut immédiatement frapper les gens, donner une grande gifle plastique aux spectateurs, car la télévision c'est un tableau vivant chez soi.*

Contemporain, Averty l'est aussi indémodablement dans sa façon de faire bégayer les motifs (nuages, creurs, étoiles, que l'on retrouve ici dans les « tournettes » présentées en 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> de couverture, mais aussi dans les cartons qui indiquent l'entrée dans un nouveau chapitre) et les obsessions (le Père Ubu à tous les étages, au même titre que les machines célibataires de Duchamp ou les Arcades du Douanier Rousseau), dans un flux qui annonce la contamination massive à l'œuvre sur le Net, toujours friand de « memes » et de marketing viral. Si bien que, si l'on osait, on ferait sans doute volontiers d'Averty le pionnier, non pas du médium télévisé (qui est né et mort avec lui), mais plutôt de la toile.

Un mot, pour finir sur la construction de ce numéro. Plutôt qu'un chapitrage thématique, c'est un parti pris formel qui a guidé son organisation, qui fait de l'apparition progressive de la couleur, jusqu'à une troisième session « fluo », un mode d'organisation comme un autre. Il s'agit d'un clin d'œil à la première émission en couleur de l'histoire de la télévision française, confiée à Averty en octobre 1967. Depuis son studio 13, Averty envoie en *prime time* comme on dit aujourd'hui, sur la deuxième chaîne de l'ORTF, son adaptation du **Croupier amoureux**. Si l'on retrouve dans cette émission toutes les lubies d'Averty (quadrillage graphique, vues en plongée, trompe-l'œil et jeux d'échelle), c'est surtout l'usage du contraste et le déploiement progressif de la couleur qui frappent. Car à cette époque, il faut faire face à un paradoxe : celui d'une technique qui prend de l'avance sur la réalité. La couleur est là, mais on ne compte que 1 500 récepteurs couleur sur le territoire français. Pour rester lisible et accessible à tous, la télévision d'Averty continue, même en couleur, de penser en noir et blanc.

Ce numéro d'*Initiales* déplaît lui aussi une palette chromatique et théorique contrastée, qui fait tenir ensemble et sur un même plan, documents d'archives et analyses critiques, fictions et images d'artistes, toujours nombreux, que je remercie ici : d'Hippolyte Hentgen à Philippe Mayaux en passant par Bruce Dellsperger, Anthea Hamilton, Florent Dubois, Florent Fritet ou Laure Mary-Couegnias.

Claire Moulène

## Entretien avec Jean-Christophe Averty, Un homme Averty en vaut deux. Propos recueillis par Claire Moulène et Jill Gasparina.

JCA La maladie d'Alka-Seltzer me gagne! Je n'arrive plus à écrire, les lettres grimpent brusquement en haut de la page, on se demande pourquoi. J'ai beaucoup changé depuis un an, j'ai encore de beaux restes mais je suis tombé sur la tête. Les médecins, qui ne sont pas des gens drôles, m'ont dit: «Vous avez un grain dans la tête.» Il n'y a que les souvenirs d'enfance qui me reviennent. Des chansons, des souvenirs avec mes parents, d'avant-guerre. Je suis né en 1928. Ça a duré très peu de temps le bonheur de vivre.

### Le grenier et le rayon vert

CM Que faisaient vos parents?

JCA Mes parents étaient des gens simples. Ma mère était institutrice pour les tout-petits. C'était un poste sans prétention. Vous apprenez à chanter faux des chansons idiotes, «En passant par la Lorraine», «la Mère Michel»... Mais quand on y regarde bien, ces chansons, vous le savez comme moi, sont toutes codées et cachent des réalités généralement grivoises ou érotiques. On ne s'en aperçoit pas quand on est enfant. Ce sont des horreurs, enfin pas des horreurs, la vie...

JG Et votre père?

JCA Mon père était employé quincailler. Le patron n'était jamais là, donc il faisait la vente en gros et demi-gros. La quincaillerie se trouvait à Montmartre et nous habitions Porte d'Orléans, c'est vous dire, je ne le voyais jamais, il partait à 6h du matin et rentrait à 22h, avec des comptes à faire, des bilans, des commandes. Mais il apportait à la maison ces catalogues grand format, superbement illustrés, où il y avait des reproductions grandeur nature de vis, de clous, de pinces, qui m'intriguaient énormément.

J'aimais la mise en page assez élaborée de ces clous qui sont des objets idiots, comme des objets célibataires — «quand vous vous enfoncez un clou dans la main, il est pour vous tout seul», dirait Marcel Duchamp. Ces albums, je les ai toujours d'ailleurs.



Mon père n'aimait pas les études. Mes grands-parents l'ont tout de suite placé comme apprenti chez un quincaillier à Niort. Nous étions tous, mon père comme ma mère, originaires de Loire-Atlantique. La Bernerie, la Pointe Saint-Gildas, face à Saint-Nazaire. Nous avons d'ailleurs une maison de famille, un peu fruste. Je ne suis pas très famille mais j'aimerais laisser quelque chose à mes enfants qui sont sans pitié... Je suis fâché avec mes enfants!

CM Combien en avez-vous?

JCA Trois. Jamais la même dame. Si bien que c'est de ma faute. Une institutrice, une comédienne, et une qui m'a quitté parce qu'elle en avait assez de vivre avec un bougonneur, un râleur, un pessimiste. Ce que je suis.

CM Vous en êtes conscient?

JCA Oui oui! C'est facile de s'en rendre compte. Qu'on est invivable... Du côté de mon père, on était dans l'enseignement depuis le début du Second Empire, toujours dans le même département. Et ma mère était fille d'instituteur et d'adjoint au maire. Donc je suis fils et petit-fils d'enseignants. Il aurait été une honte dans ma famille que je ne sache pas

lire à trois ans. Ce que je fis, hélas. Je me rappelle l'entassement des livres dans cette maison: il y avait Jules Verne, Erckmann-Chatrian, que j'ai lus sans trop comprendre. Jules Verne était inquiétant, bien qu'il n'y ait jamais de mort ou de sang. Evidemment quand on a trois ou quatre ans, on a la tête qui tourne. On regarde du côté de la Lune, vers le centre de la Terre, vers la mer, l'air, l'espace. Mon plus beau souvenir, c'est un livre de Jules Verne de 1883 (il a écrit quatre-vingt-trois bouquins d'ailleurs): *Le Rayon vert*!



Dans lequel j'avoue à la fin, et cela, je ne l'avais pas vu, ou du moins pas compris, que le rayon vert est une fiction, qu'il n'existe pas. J'ai cru que le rayon vert existait moi, et je l'ai attendu pendant des années. Au moins quatre ou cinq ans. Sans jamais le voir. Mes parents et mes cousins me laissaient sur le bord de la plage et je leur disais: «Attendez un peu, il va venir!» Et on me répondait: «Viens!» Je m'appelais Jean à l'époque, mais Christophe est mon vrai prénom, qui me vient d'un grand-oncle charcutier qui a pris froid en ramant sur la Loire et en est mort. Je rentrais en pleurant car on ne m'avait pas permis de voir le rayon vert. Ou alors on me disait, pire: «Tiens on l'a vu nous!» C'étaient mes cousins. Ils ont tous fini pharmaciens ou médecins. Ce rayon vert a été ma première inquiétude. Il y en a eu d'autres.

Le premier rendez-vous eut lieu le 19 mars 2015 dans une brasserie de la Porte d'Auteuil, à l'ouest de Paris. Un mois plus tard, c'est dans le même café que nous avons poursuivi cette conversation qui dura plus de 8 heures. Lors de l'entretien, c'est un bémol que d'accuser (à commencer par lui-même) nous avons décrit, c'est un JCA d'une grande générosité qui nous a été donné de rencontrer. Un homme-avert qui ne se départit jamais de son humour décapant et cinglant pour retracer une histoire, la sienne, largement traversée par la littérature, l'art et la politique. Ici, c'est une double logique: que nous suivons simultanément, qui

permet de suivre un fil chronologique, depuis les premiers pas dans la région nantaise jusqu'aux marches du studio 13, tout en donnant à lire quelques-unes des grandes thématiques qui rythment la vie de JCA. Signalons également la présence de deux dessins inédits d'Hippolyte Henigen: une planche de BD directement inspirée d'une émission de 1973 dédiée aux fructages ainsi qu'un portrait en miroir de JCA et de son double, le Père Ubu.

# Entretien avec Jean-Christophe Averty, Un homme Averty en vaut deux. Propos recueillis par Claire Moulène et Jill Gasparina.

JCA La maladie d'Alka-Seltzer me gagne! Je n'arrive plus à écrire, les lettres grimpent brusquement en haut de la page, on se demande pourquoi. J'ai beaucoup changé depuis un an, j'ai encore de beaux restes mais je suis tombé sur la tête. Les médecins, qui ne sont pas des gens drôles, m'ont dit: «Vous avez un grain dans la tête.» Il n'y a que les souvenirs d'enfance qui me reviennent. Des chansons, des souvenirs avec mes parents, d'avant-guerre. Je suis né en 1928. Ça a duré très peu de temps le bonheur de vivre.

J'aimais la mise en page assez élaborée de ces clous qui sont des objets idiots, comme des objets célibataires — « quand vous vous enfoncez un clou dans la main, il est pour vous tout seul », dirait Marcel Duchamp. Ces albums, je les ai toujours d'ailleurs.



lire à trois ans. Ce que je fis, hélas. Je me rappelle l'entassement des livres dans cette maison: il y avait Jules Verne, Erckmann-Chatrian, que j'ai lus sans trop comprendre. Jules Verne était inquiétant, bien qu'il n'y ait jamais de mort ou de sang. Evidemment quand on a trois ou quatre ans, on a la tête qui tourne. On regarde du côté de la Lune, vers le centre de la Terre, vers la mer, l'air, l'espace. Mon plus beau souvenir, c'est un livre de Jules Verne de 1883 (il a écrit quatre-vingt-trois bouquins d'ailleurs): *Le Rayon vert!*



Le premier rendez-vous eut lieu le 19 mars 2015 dans une brasserie de la Porte d'Auteuil, à l'ouest de Paris. Un mois plus tard, c'est dans le même café que nous avons poursuivi cette conversation qui dura plus de 8 heures. Loin du Averty soube au lait, un bon acariâtre que d'ailleurs (à commencer par lui-même) nous avons décrit, c'est un JCA d'une grande générosité qui nous a été donné de rencontrer. Un homme-avert qui ne se départit jamais de son humour décapant et cinglant pour retracer une histoire, la sienne, largement traversée par la littérature, l'art et la politique. Ici, c'est une double logique que nous suivons simultanément, qui

### Le grenier et le rayon vert

CM Que faisaient vos parents?

JCA Mes parents étaient des gens simples. Ma mère était institutrice pour les tout-petits. C'était un poste sans prétention. Vous apprenez à chanter faux des chansons idiotes, « En passant par la Lorraine », « la Mère Michel ». Mais quand on y regarde bien, ces chansons, vous le savez comme moi, sont toutes codées et cachent des réalités généralement grivoises ou érotiques. On ne s'en aperçoit pas quand on est enfant. Ce sont des horreurs, enfin pas des horreurs, la vie.

Mon père n'aimait pas les études. Mes grands-parents l'ont tout de suite placé comme apprenti chez un quincaillier à Niort. Nous étions tous, mon père comme ma mère, originaires de Loire-Atlantique. La Bernerie, la Pointe Saint-Gildas, face à Saint-Nazaire. Nous avons d'ailleurs une maison de famille, un peu fruste. Je ne suis pas très famille mais j'aimerais laisser quelque chose à mes enfants qui sont sans pitié. Je suis fâché avec mes enfants!

CM Combien en avez-vous?

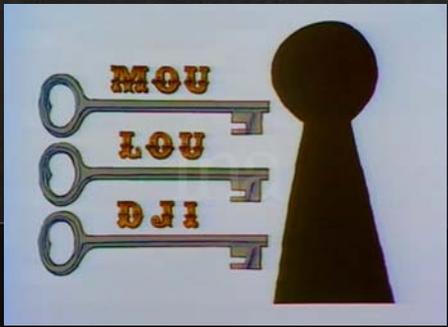
JCA Trois. Jamais la même dame. Si bien que c'est de ma faute. Une institutrice, une comédienne, et une qui m'a quitté parce qu'elle en avait assez de vivre avec un bougonneur, un râleur, un pessimiste. Ce que je suis

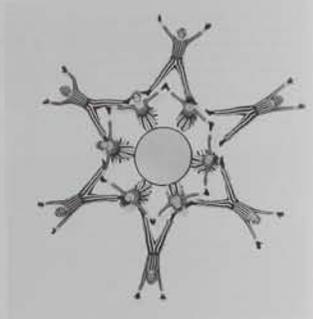
CM Vous en êtes conscient?

JCA Oui oui! C'est facile de s'en rendre compte. Qu'on est invivable. Du côté de mon père, on était dans l'enseignement depuis le début du Second Empire, toujours dans le même département. Et ma mère était fille d'instituteur et d'adjoint au maire. Donc je suis fils et petit-fils d'enseignants. Il aurait été une honte dans ma famille que je ne sache pas

Dans lequel d'avoue à la fin, et cela, je ne l'avais pas vu, ou du moins pas compris, que le rayon vert est une fiction, qu'il n'existe pas. J'ai cru que le rayon vert existait moi, et je l'ai attendu pendant des années. Au moins quatre ou cinq ans. Sans jamais le voir. Mes parents et mes cousins me laissaient sur le bord de la plage et je leur disais: « Attendez un peu, il va venir! » Et on me répondait: « Viens! » Je m'appelais Jean à l'époque, mais Christophe est mon vrai prénom, qui me vient d'un grand-oncle charcutier qui a pris froid en ramant sur la Loire et en est mort. Je rentrais en pleurant car on ne m'avait pas permis de voir le rayon vert. Ou alors on me disait, pire: « Tiens on l'a vu nous! » C'étaient mes cousins. Ils ont tous fini pharmaciens ou médecins. Ce rayon vert a été ma première inquiétude. Il y en a eu d'autres.

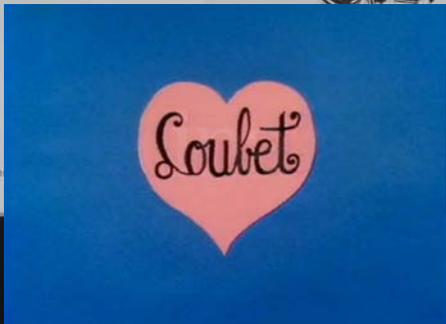
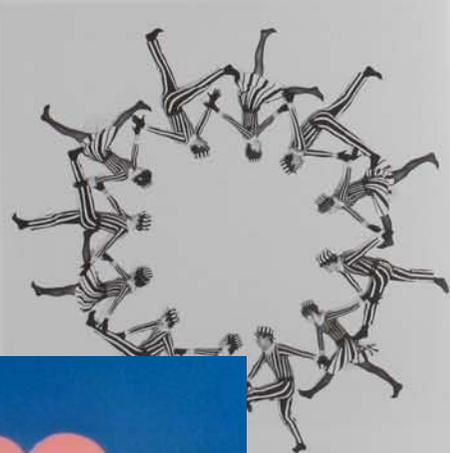
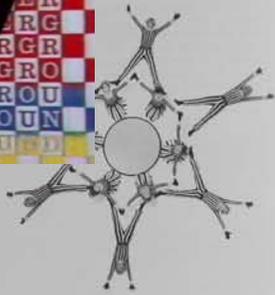
permet de suivre un fil chronologique, depuis les premiers pas dans la région nantaise jusqu'aux marches du studio 13, tout en donnant à lire quelques-unes des grandes thématiques qui rythment la vie de JCA. Signalons également la présence de deux dessins inédits d'Hippolyte Henigen: une planche de BD directement inspirée d'une émission de 1973 dédiée aux fructages ainsi qu'un portrait en miroir de JCA et de son double, le Père Ubu.

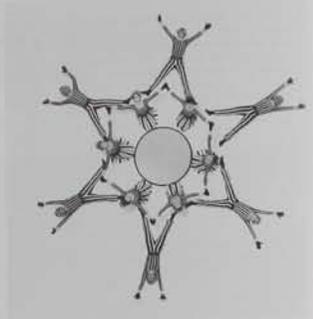




Mise en scène pour l'émission Les Raisins verts utilisant l'axe de la prise de vue en plongée sur des comédiens formant une rosace.







Mise en scène pour l'émission Les Raisins verts utilisant l'axe de la prise de vue en plongée sur des comédiens formant une rosace.



Jill Gasparina, **L'éditeur, le vulgarisateur et le poète.**

À partir de 1964 avec **Les Verts Pâturages**, Jean-Christophe Averty adapte pour l'électronique plus d'une vingtaine de romans et pièces de théâtre<sup>1</sup>.

Les formules des génériques varient<sup>2</sup>, mais le principe reste toujours le même : il s'agit d'utiliser les moyens de production électronique du studio de télévision pour mettre en images des œuvres de la modernité artistique et littéraire. Ces adaptations ont un statut particulier dans la production télévisuelle d'Averty car elles ne sont pas des commandes, mais relèvent, sauf exception, de propositions faites par le réalisateur lui-même à la direction des programmes de l'ORTF puis de la SFP. Et si sur la nature de ses choix, Averty renvoie simplement ceux qui l'interrogent à ses goûts<sup>3</sup>, j'aimerais pour ma part élaborer ici une série d'hypothèses sur son travail à partir d'une analyse de ce corpus.

Dans le principe de l'adaptation telle qu'il la pratique, il faut identifier un double mouvement. Un geste éditorial d'abord, consistant à choisir une œuvre dans un fonds historique étendu, et *in fine*, à mesure que cette opération se répète, permettant de constituer un corpus et de le diffuser. Une transposition ensuite, non seulement du texte à l'image, mais du texte à l'image électronique, une image qui jusqu'à l'avènement de la télévision numérique n'existe que par la magie du balayage et de la persistance rétinienne (au contraire de l'image cinématographique). J'aimerais donc sinon substituer du moins ajouter à celle du graphiste, maintes fois évoquée par Averty pour expliquer son approche de l'écran comme surface plane, une double figure, celle de l'éditeur (au sens anglais : celui qui sélectionne, coupe, monte, produit du sens et diffuse), et celle du vulgarisateur. Et suivant ce mouvement, resituer Averty dans le grand mouvement de la « conquête de l'ubiquité<sup>4</sup> » décrit par Paul Valéry dans son célèbre essai de 1928 : Averty s'inscrit dans une modernité définie par les technologies de communication audiovisuelle, et il les utilise pour distribuer le plus largement possible la bonne parole du surréalisme en particulier et des avant-gardes historiques en général : liberté et imagination.

#### Éditer « le roman de l'audiovisuel »

Les œuvres qu'Averty a choisi d'adapter sont en grande majorité datées d'après 1860<sup>5</sup>. La même affirmation peut être formulée à propos de ses références visuelles, qui commencent avec l'impressionnisme et surtout le néo-impressionnisme, aux alentours de 1870. Ces œuvres appartiennent chronologiquement à la modernité. Mais de quelle modernité s'agit-il ? Dès les années 1860, d'abord sous une forme thématique ou allégorique, Baudelaire, Charles

Cros, Jules Verne, le Comte de Chousy, Rosny l'Aîné, ou Albert Robida, évoquent chacun à leur manière la naissance de la communication instantanée, et l'annulation des distances. Mais c'est spécifiquement au tournant des années 1910, période de cœur d'Averty, que les avant-gardes intègrent à leur vocabulaire les problèmes de la communication à distance, notamment à travers le développement de théories de l'ubiquité. C'est particulièrement vrai chez les deux chantres du futurisme et de l'Esprit nouveau que sont F. T. Marinetti et Guillaume Apollinaire. Il existe ainsi une veine technologique au sein de la modernité artistique, ou comme le nomme Arnaud Pierre, un « modernisme de contenu, d'ascendance baudelairienne et apollinaire, qui s'est défini dans son rapport — éventuellement critique — avec les questions soulevées par les progrès de la civilisation technico-scientifique et la poussée générative d'un "esprit nouveau"<sup>6</sup>. » Lautréamont, Carroll, Verne, Jarry, Apollinaire, Marinetti, Cocteau, Tzara, qu'il a tous adaptés, et pour les peintres Seurat, Rousseau, Balla, Delaunay, ou encore Léger, qu'il ne cesse de citer, s'inscrivent ainsi très clairement dans ce « modernisme de contenu ».

Par ailleurs, Averty n'hésite pas à transformer certaines de ces œuvres pour les adapter à une réflexion

<sup>1</sup> **Les Verts Pâturages**, Marc Connelly, 1930 > 1964, **Ubu roi**, Alfred Jarry, 1896 > 1965, **Le Songe d'une nuit d'été**, William Shakespeare, 1594-1596 > 1969, **Alice au pays des merveilles**, Lewis Carroll, 1865 > 1970, **Un beau dimanche**, Julien Gracq, 1945 > 1971, **Ubu enchaîné**, Alfred Jarry, 1899 > 1971, **Les Variétés de la Tour Eiffel**, Jean Cocteau, 1921 > 1973, **Le Bonif sur le toit**, Darius Milhaud, 1920 > 1976, **Le Pêrli bleu**, Maurice Renard, 1910 > 1976, **Chantecler**, Edmond Rostand, 1908 > 1976, **Le Château des Carpathes**, Jules Verne, 1892 (achevé en 1896) > 1976, **Trouchoir de nuages**, Tristan Tzara, 1924 > 1976, **Impressions d'Afrique**, Raymond Roussel, 1909 > 1977, **Azouk**, Alexandre Rivenale, 1918 > 1978, **Ubu cocu ou l'Archéoptéryx**, Alfred Jarry, 1897 > 1980, **Le Surnale**, Alfred Jarry, 1902 > 1980, **Parade autour de Parade**, à partir de **Parade**, 1937 > 1980, **Les Mandites de Trestas**, Guillaume Apollinaire, 1917 > 1982, **Une stèle à l'Exposition Universelle de 1889**, Henri Rousseau, non daté, possiblement 1889 > 1983, **Le Roi clos**, André de Richaud, 1972 > 1985, **La Vengeance d'une orpheline russe**, Henri Rousseau, 1899 > 1987, **Le Déjà anticipé par la queue**, Picasso, 1941 > 1988, **Beau comme**, à partir du livre des Chantés de Malcolor, Lautréamont, 1869-1869 > 1988. <sup>2</sup> On trouve notamment les expressions suivantes : « Mise en page », « Mise en page et réalisation », « Adaptation pour l'électronique », « Mise en scène », ou « Mise en page électronique », « Mise en scène, mise en page, réalisation », « Réalisation, mise en scène, mise en image ». <sup>3</sup> « Mes goûts, qui ne plaisent plus, sont ceux de mon adolescence, la littérature des années 10 et 20 du siècle, y compris Ionesco et Beckett », expliquait Averty dans un entretien avec Thierry Jousse et Olivier Joyard en 2000, « Jean-Christophe Averty, cette télé n'est plus pour ma gueule », *Calliers du Cinéma* n° 355, 2001. Repris dans Thierry Jousse (dir.), *Le Goût de la télévision, anthologie des Cahiers du Cinéma 1951-2007*, Cahiers du Cinéma 2007, p. 92. <sup>4</sup> « Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité » (1928), *Œuvres*, tome II, *Précis sur l'art*, Nrf, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1283-1287. <sup>5</sup> Le cas d'**Un beau dimanche** est légèrement différent. Le roman de Julien Gracq a été publié en 1945. Mais Averty le décrit comme le roman de sa génération (Nada étant celui de la génération précédente), et Gracq est une figure qui fait le lien avec le surréalisme, et notamment Breton. <sup>6</sup> « Arnaud Pierre, « Une utopie contemporaine », *Futur Antérieur*, M19, Paris, 2012, p. 14.



## Jill Gasparina, L'éditeur, le vulgarisateur et le poète.

À partir de 1964 avec **Les Verts Pâturages**, Jean-Christophe Averty adapte pour l'électro plus d'une vingtaine de romans et pièces de t

Les formules des génériques varient<sup>2</sup>, mais le principe reste toujours le même : il s'agit d'utiliser les moyens de production électronique du studio de télévision pour mettre en images des œuvres de la modernité artistique et littéraire. Ces adaptations ont un statut particulier dans la production télévisuelle d'Averty car elles ne sont pas des commandes, mais relèvent, sauf exception, de propositions faites par le réalisateur lui-même à la direction des programmes de l'ORTF puis de la SFP. Et si sur la nature de ses choix, Averty renvoie simplement ceux qui l'interrogent à ses goûts<sup>3</sup>, j'aimerais pour ma part élaborer ici une série d'hypothèses sur son travail à partir d'une analyse de ce corpus.

Dans le principe de l'adaptation telle qu'il la pratique, il faut identifier un double mouvement. Un geste éditorial d'abord, consistant à choisir une œuvre dans un fonds historique étendu, et *in fine*, à mesure que cette opération se répète, permettant de constituer un corpus et de le diffuser. Une transposition ensuite, non seulement du texte à l'image, mais du texte à l'image électronique, une image qui jusqu'à l'avènement de la télévision numérique n'existe que par la magie du balayage et de la persistance rétinienne (au contraire de l'image cinématographique). J'aimerais donc sinon substituer du moins ajouter à celle du graphiste, maintes fois évoquée par Averty pour expliquer son approche de l'écran comme surface plane, une double figure, celle de l'éditeur (au sens anglais : celui qui sélectionne, coupe, monte, produit du sens et diffuse), et celle du vulgarisateur. Et suivant ce mouvement, resituer Averty dans le grand mouvement de la « conquête de l'ubiquité<sup>4</sup> » décrit par Paul Valéry dans son célèbre essai de 1928 : Averty s'inscrit dans une modernité définie par les technologies de communication audiovisuelle, et il les utilise pour distribuer le plus largement possible la bonne parole du surréalisme en particulier et des avant-gardes historiques en général : liberté et imagination.

### Éditer « le roman de l'audiovisuel »

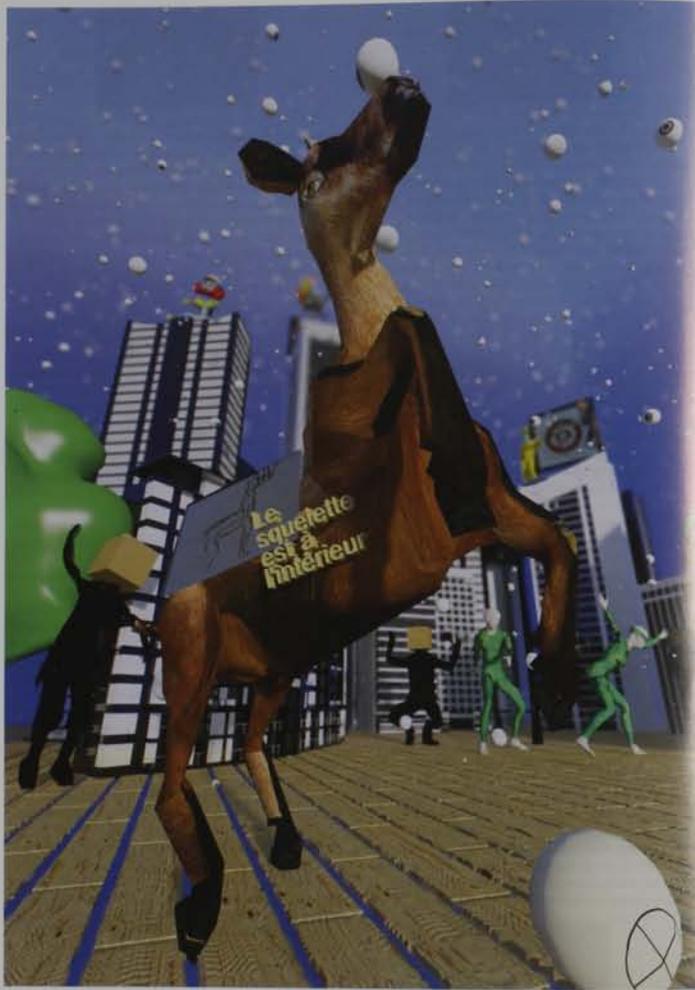
Les œuvres qu'Averty a choisi d'adapter sont en grande majorité datées d'après 1860<sup>5</sup>. La même affirmation peut être formulée à propos de ses références visuelles, qui commencent avec l'impressionnisme et surtout le néo-impressionnisme des années 1870. Ces œuvres appartiennent logiquement à la modernité. Mais s'agit-il ? Dès les années 1860, d'une forme thématique ou allégorique,

Cros, Jules Verne, le Comte de Chousy, Rostand ou Albert Robida, évoquent chacun à leur tour la naissance de la communication instantanée et l'annulation des distances. Mais c'est surtout à partir des années 1910, période de l'apogée de l'ubiquité, que Jean-Christophe Averty, que les avant-gardes intègrent dans leur vocabulaire les problèmes de la communication, notamment à travers le développement de théories de l'ubiquité. C'est particulièrement chez les deux chantres du futurisme et du mouvement que sont F. T. Marinetti et Guillaume Apollinaire. Il existe ainsi une veine technique de la modernité artistique, ou comme le définit Arnaud Pierre, un « modernisme de communication baudelairienne et apollinaire, qui a été défini dans son rapport — éventuellement critique — avec les questions soulevées par les progrès de la civilisation technico-scientifique et la poussée générative d'un "esprit nouveau"<sup>6</sup>. » Lautréamont, Carroll, Verne, Jarry, Apollinaire, Marinetti, Cocteau, Tzara, qu'il a tous adaptés, et pour les peintres Seurat, Rousseau, Balla, Delaunay, ou encore Léger, qu'il ne cesse de citer, s'inscrivent ainsi très clairement dans ce « modernisme de contenu ».

Par ailleurs, Averty n'hésite pas à transformer certaines de ces œuvres pour les adapter à une réflexion

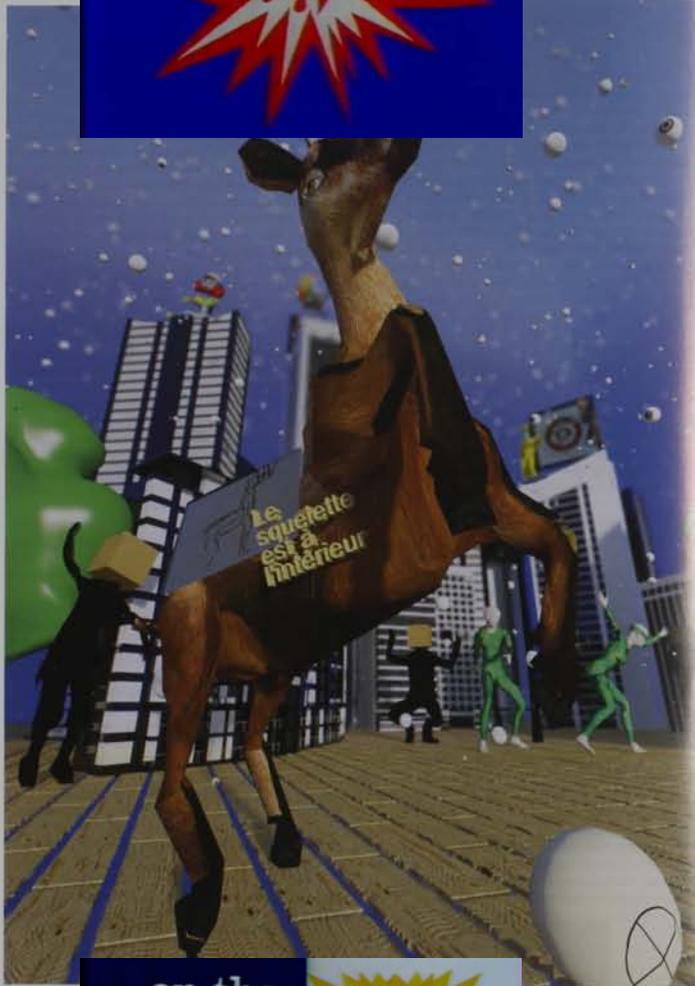
1. **Les Verts Pâturages**, Marc Connelly, 1930 > 1964, **Ubu roi**, Alfred Jarry, 1896 > 1965, **Le Songe d'une nuit d'été**, William Shakespeare, 1594-1596 > 1969, **Alice au pays des merveilles**, Lewis Carroll, 1865 > 1970, **Un beau dimanche**, Julien Gracq, 1945 > 1971, **Ubu enchaîné**, Alfred Jarry, 1899 > 1971, **Les Variétés de la Tour Eiffel**, Jean Cocteau, 1921 > 1973, **Le Bonif sur le toit**, Darius Milhaud, 1920 > 1975, **Le Pêrli bleu**, Maurice Renard, 1910 > 1975, **Chantecler**, Edmond Rostand, 1908 > 1976, **Le Château des Carpathes**, Jules Verne, 1892 (achevé en 1896) > 1976, **Troucheur de nuages**, Tristan Tzara, 1924 > 1976, **Impressions d'Afrique**, Raymond Roussel, 1909 > 1977, **Azouk**, Alexandre Rivenale, 1918 > 1978, **Ubu cocu ou l'Archéopélyx**, Alfred Jarry, 1897 > 1980, **Le Surnamé**, Alfred Jarry, 1902 > 1980, **Parade autour de Paradis**, à partir de **Paradis**, 1937 > 1980, **Les Mandolles de Tiresias**, Guillaume Apollinaire, 1917 > 1982, **Une stèle à l'Exposition Universelle de 1889**, Henri Rousseau, non daté, possiblement 1889 > 1983, **Le Roi clos**, André de Richaud, 1972 > 1985, **La Vengeance d'une orpheline russe**, Henri Rousseau, 1899 > 1987, **Le Déjà anticipé par la queue**, Picasso, 1941 > 1988, **Beau comme**, à partir du livre des Chants de Malcort, Lautréamont, 1869-1869 > 1988. © 2. On trouve notamment les expressions suivantes : « Mise en page », « Mise en page et réalisation », « Adaptation pour l'électronique », « Mise en scène », ou « Mise en page électronique », « Mise en scène, mise en page, réalisation », « Réalisation, mise en scène, mise en image ». © 3. « Mes goûts, qui ne plaisent plus, sont ceux de mon adolescence, la littérature des années 10 et 20 du siècle, y compris Ionesco et Beckett », expliquait Averty dans un entretien avec Thierry Jousse et Olivier Joyard en 2000, *Chiffres du cinéma*, n° 10, p. 10. © 4. *Le Cinéma*, n° 10, p. 10. © 5. *Œuvres*, p. 10. © 6. *Œuvres*, p. 10. Averty de son côté, a également écrit : « L'œuvre de Jean-Christophe Averty de communication audiovisuelle, et de son œuvre ».





a. Logo du site Turbosquid. © Turbosquid 2015. - b. Parade 3D (les acrobates), Bertrand Dezotex, 2015, Courtesy de l'artiste. - c. Cubist statue, Philippe Kékélian, © 2013. - d. Parade 3D (les managers), Bertrand Dezotex, 2015, Courtesy de l'artiste. - e. Parade 3D (le prestidigitateur chinois), Bertrand Dezotex, 2015, Courtesy de l'artiste. Modélisation de Chinese character dances, Kuno Satch, © 2015. - f. L'g.m.l. 4 captures du film L'histoire de France en 3D, Bertrand Dezotex, 2012, Courtesy de l'artiste. - g. J. Mochissanon de The Mask, Sparsierhat431, © 2015. - h. Parade 3D (The Mask et la jeune fille amnésique), Bertrand Dezotex, 2015, Courtesy de l'artiste. - i. Capture de Parade, Jean-Christophe Auerly, 1980, d'après un croquis de Pablo Picasso. - j. Parade 3D (ossatures du cheval), Bertrand Dezotex, 2015, Courtesy de l'artiste. - k. 3 captures de l'émmission Planète Donkey Kong diffusée sur France2. - l. Parade 3D (le cheval), Bertrand Dezotex, 2015, Courtesy de l'artiste.





a. Logo du site T  
 tekkan, © 2013.  
 Décembre, 2015.  
 via 3D, Bertrand  
 Nite américain  
 Picasso. © m.  
 diffusée sur Fra

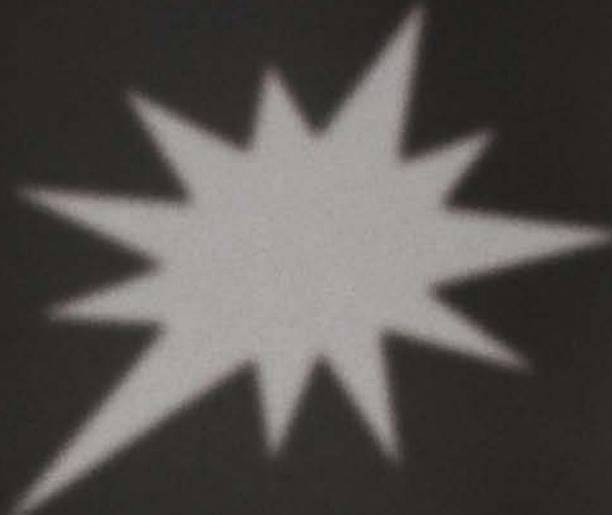
on the  
**SUNNY SIDE**  
**OF**  
 THE STREET

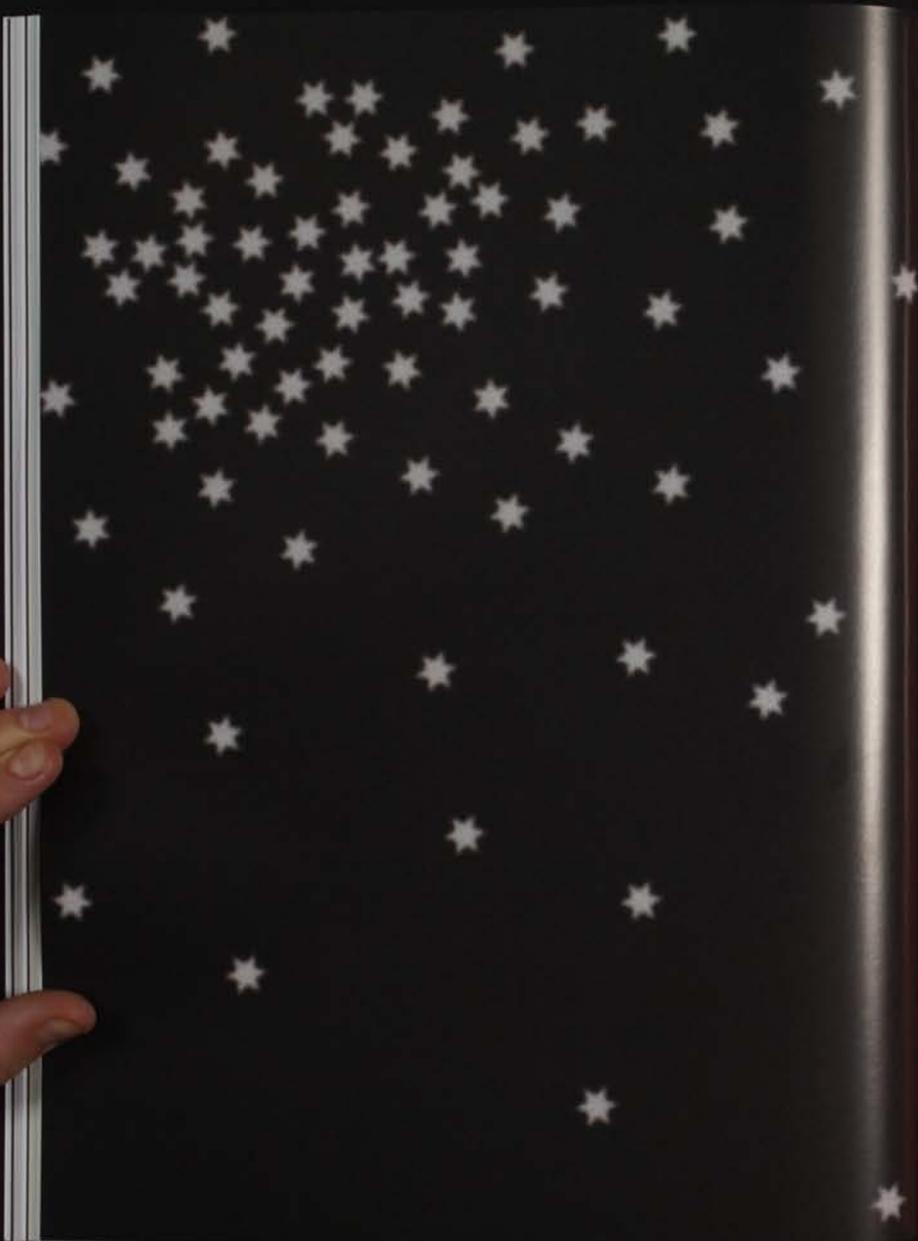
**GUY MARCHAND**

**MARCEL ZANINI**

**1930**

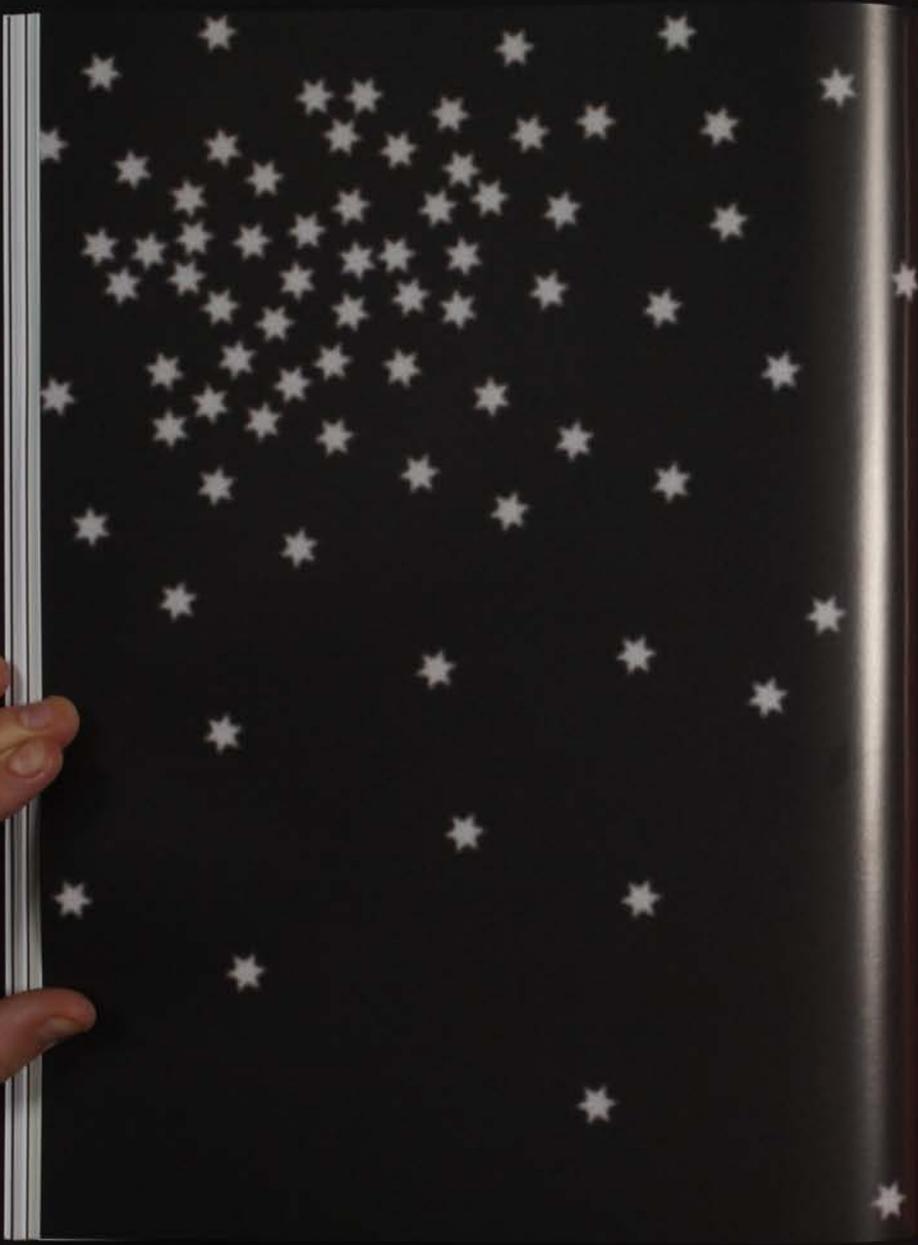
y de l'artiste. - © c. Cubist statue, per  
 l) le prestidigitateur chinois), Bertrand  
 4 captures du film L'histoire de France  
 0. - 4. Parade 3D (The Mask et la jeune  
 rty, 1980, d'après un croquis de Pablo  
 es de l'émulsion Planète Donkey Kong.





Philippe Mayaux, *D'après le songe d'une nuit d'été*.  
Réalisation Jean-Christophe Averty.  
Pièce télévisuelle de 1969 adaptée de l'œuvre  
de Shakespeare du même titre.

Peinture numérique, 2015.



Philippe Maya  
Réalisation Je  
Pièce télévisu  
de Shakespea



été.

Peinture numérique, 2015.



Très sollicité après les attentats de janvier, l'historien Stéphane Mazurier est l'auteur d'une thèse intitulée « Bête, méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982) ». Dans

ce petit entretien, il revient sur la genèse de ce journal satirique d'abord baptisé Hara-Kiri, dès sa création en 1960 par François Cavanna et Georges Bernier, avant de devenir L'Hebdo Hara-Kiri en 1969 et de céder la place progressivement à Charlie Hebdo en 1970. Mais aussi sur les liens souterrains qui unissent Hara-Kiri et Jean-Christophe Averty, lauréat du Prix bête et méchant et qui avait pour habitude de dire : « Je frappe toujours sur le même clou : la sottise. Et je ne suis pas près de changer, ni que la censure progresse ». À bon entendement...

## Entretien avec Stéphane Mazurier. À propos d'Hara-Kiri. Propos recueillis par Claire Moulène.

**CM** Lors de notre entretien avec Jean-Christophe Averty, il nous a raconté comment, par l'intermédiaire de Cavanna qu'il rencontre en 1951, il a commencé à « produire de petites broches pour un mensuel de caricatures qui n'était pas encore Hara-Kiri ». Vous voyez, de quoi il peut s'agir ? Y a-t-il un ancêtre d'Hara-Kiri ?

**SM** Il pourrait s'agir de *Zéro*, un journal dirigé par Jean Novi et qui se vendait uniquement par colportage, mais Cavanna n'y est entré qu'en 1954. Avant cette date, Cavanna multipliait les piges pour des journaux d'humour dans lesquels il plaçait ses dessins : *Ici Paris*, *Marius*, *La Presse*...

**CM** Averty a insisté sur le parallèle entre *Mad* et Hara-Kiri, pouvez-vous retracer rapidement cette filiation et raconter comment se forge le projet d'Hara-Kiri, avec qui et dans quelle perspective ?

**SM** Cavanna était un grand lecteur de *Mad*, dont il admirait profondément l'esprit de dérision et cette volonté de démolir les grands principes de la civilisation américaine. Il voulait donc, en créant Hara-Kiri, faire un *Mad* « à la française ». Il s'est entouré de plusieurs figures qui travaillaient avec lui aux *Cordees* (journal qui a pris la succession de *Zéro* en 1958), les dessinateurs Fred, Lob, Reiser (qui signait encore ses dessins Jem) et Georges Bernier, directeur des ventes des *Cordees*, qui devient directeur de la publication d'Hara-Kiri.

**CM** Pour *Les Raisins verts*, Averty recrute Georges Bernier, alias Professeur Choron. Pouvez-vous présenter le personnage et raconter le rôle que joue Bernier dans Hara-Kiri ?

**SM** Il tenait d'abord un rôle simple dans l'administration, en tant que directeur de Hara-Kiri. Il est devenu

lui aussi un créateur à partir de 1962, à l'occasion de tournages de romans-photos et de la création de la rubrique : « Professeur Choron. Réponse à tout ». Le nom de Choron vient de la rue Choron, dans le IX<sup>e</sup> arrondissement, siège de Hara-Kiri jusqu'en 1966. Dès lors, tout en restant le directeur de Hara-Kiri jusqu'à la disparition du journal, en 1985, Choron est devenu une figure créatrice du journal, à travers des textes, des romans-photos ou des images détournées (exemple : la rubrique « L'Art vulgaire », avec Gédé, dans les années 1970).

**CM** Savez-vous dans quelles conditions, les membres d'Hara-Kiri ont décerné le Prix bête et méchant à Averty ?

**SM** Pas précisément. Je sais qu'il lui a été décerné en 1964 (d'autres suivront, comme Coluche et, de façon ironique, le ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin, qui avait prononcé l'interdiction de L'Hebdo Hara-Kiri). Sans doute était-ce une façon de remercier le premier homme de télévision qui a donné la parole aux hommes de Hara-Kiri : en 1963, Averty fait régulièrement participer Cavanna et Choron à son émission *Les Raisins verts*.

**CM** Averty a insisté sur le fait que le groupe d'Hara-Kiri nourrissait une grande méfiance à l'égard de la télé. « Je ne faisais pas complètement partie de la bande parce que je n'allais pas assez loin. Parce qu'il faut vous dire une chose, à la télévision régnait une autocensure. "Bal tragique à Colombey : un mort", ça n'était pas imaginable ! ». Avez-vous des choses à dire sur cette relation qu'entretenait le groupe d'Averty avec la télévision, les autres médias en général ?

**SM** Ce n'est qu'à partir de Valéry Giscard d'Estaing et de la libéralisation (modérée) de l'audiovisuel que la bande de Hara-Kiri a participé à des émissions de télévision.

Cavanna (mais aussi Cabu, Reiser, Wolinski...) ont fréquemment été invités à *Apostrophes*, par exemple. L'équipe a même participé (mais une fois seulement) au *Petit Rapporteur* de Jacques Martin. Auparavant, Hara-Kiri était absent des petits écrans et ne se privait pas pour dénoncer la caporalisation de la télévision gaullienne. Toutefois, un présentateur d'émissions culturelles, et plus particulièrement musicales, disposait d'une rubrique de critique rock dans *Charlie Hebdo*, Pierre Lattès. Mais il se cachait sous le pseudonyme de « Méchammer rock », craignant d'être renvoyé de l'ORTF s'il dévoilait sa véritable identité ! Hara-Kiri (et plus encore *Charlie Hebdo*) se moquait beaucoup des radios périphériques (Europe 1, RTL), considérées comme des instruments de décrébration des masses, soutenait les « radios libres » (cf. Cabu et *Radio Lorraine Cœur d'Acier*, la radio des sidérurgistes lorrains en lutte) et participait à quelques émissions radio du service public, notamment *Radioscopie*, de Jacques Chancel.

**CM** Pouvez-vous raconter comment l'épisode du « bal tragique » marque un tournant dans l'histoire d'Hara-Kiri ? Et comment *Charlie Hebdo* fait son apparition ?

**SM** Le « bal tragique » a provoqué l'interdiction de L'Hebdo Hara-Kiri, et non du mensuel. Cet hebdomadaire avait été fondé dix-huit mois plus tôt et se vendait très mal. Son interdiction a provoqué la fondation de *Charlie Hebdo*, présenté comme le supplément hebdomadaire du mensuel de BD *Charlie*, mais qui est en fait la copie conforme de L'Hebdo Hara-Kiri. Le succès a été au rendez-vous à partir de 1971, avec un apogée à 140 000 exemplaires au moment de la mort de Pompidou.

**CM** Pourquoi selon vous, l'esprit d'Hara-Kiri, les mauvais coups d'un Averty, ne sont-ils plus comptés

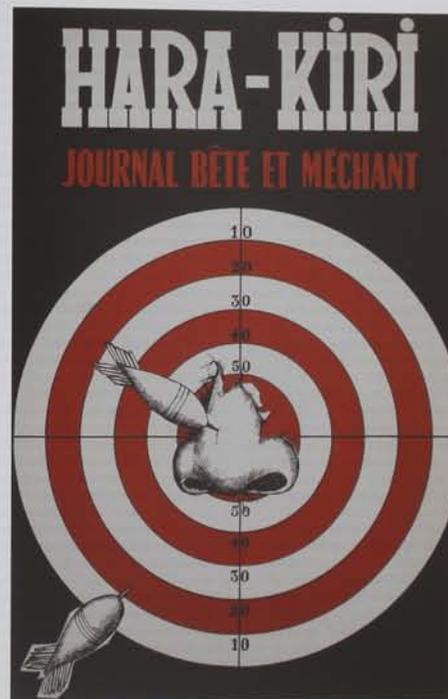
tables ou audibles dans la France d'aujourd'hui ?

**SM** Ils étaient déjà incompatibles et inaudibles dans la France des années 1960 ! Il fallait simplement avoir le courage de le faire...

**CM** Et où se situent selon vous leurs héritiers ? Sur le Net ? Ailleurs ?

**SM** Difficile de répondre à cette question, mais je pense que les héritiers les plus sincères de l'esprit Hara-Kiri

sont les créateurs de *Grand sur Canal* : un humour, certes, mais qui s'efforce de démonter les ressorts de la société et de consommation médiatique



Affiche promo Hara-Kiri, 1964, 60/40 cm, courtoisie Nicolas Topor & Alexandre Devaux.

en USA, du Soudan au II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ?  
L'exotisme géographique et temporel est, quoi qu'il  
en soit,

Azerty montre aussi qu'il sait manier  
les codes graphiques qui lui sont  
contemporains. Dans son émission  
sur Vasarely (1974), le texte est  
composé en Brasilia, une linéale  
« casse » dessinée par Albert Boto pour Albert  
Krollenstein en 1960. Suivant docilement les oukases  
progressistes et bauhausiens d'Herbert Bayer, le  
texte ne comporte aucune majuscule, y compris dans  
les acronymes : « o.r.t.f.² », « r.a.i. », « w.d.f. ».  
Dans le générique de début, les noms de Vasarely  
et Azerty alternent à l'écran, dans un corps identique.  
Le clignotement des cinq lettres communes aux deux  
noms garantit un effet Op Art tout sauf innocent.

Plus moderne que le modernisme,  
il y a le futurisme (celui de Philip K.  
Dick, pas de Marinetti). Dans  
Melody Nelson (1970), Azerty  
compose la majeure partie des  
textes dans un étrange caractère qui ne déparerait pas  
au générique d'Orange mécanique. Il s'agit du  
Westminster, dessiné au début des années 1960 par  
Leo Maggs pour la Westminster Bank. Ce caractère  
complète, de bas de casse et de capitales, la série  
de chiffres de la fonte MICR (Magnetic Ink Character  
Recognition), utilisée en France depuis 1957 pour  
la composition des chèques bancaires. Cependant,  
à son habitude, Azerty a revu et corrigé le modèle.  
Il a peut-être été inspiré par le Data 70 de Bob Newman,  
distribué depuis 1970 par l'ITC et Letraset. Dans  
l'ouvrage À bâtons rompus d'Adrian Frutiger, ce style  
de lettres est pris en exemple de caractère typique  
des années 1970, qu'on trouve sur les écrans de montres,

**SERGE**

de calculatrices, sur les premiers ordinateurs...  
et les télévisions. Frutiger associe chaque type de lettre  
à une voiture. Il opte ici pour un pickup, loin de la Rolls-  
Royce de Gainsbourg...

Est-il possible de parler d'un « style Azerty » en  
typographie ? La variété de formes et d'usages est  
grande. On trouve toutefois des récurrences :  
utilisation presque exclusive de capitales (comme  
Cassandre, qui n'a jamais dessiné de bas de casse)  
et fréquente accentuation des « l » capitales (comme  
sur les ardoises de bistros français). Cela ne suffit  
pas pour faire un « style ».

Peut-être est-ce là justement la volonté d'Azerty :  
mettre le texte au service du contenu, et non l'inverse.  
Cette conception a été exposée en 1930 par Beatrice  
Warde dans une célèbre conférence<sup>3</sup>. Elle y compare  
le verre orné de pierreries qui enchante le néophyte  
mais masque son contenu, au verre de cristal, trans-  
parent et limpide, qui laisse voir toutes les nuances  
de couleurs du vin, et que le connaisseur choisira sans  
nul doute. Azerty connaissait-il ce texte ? Ce n'est prob-  
ablement pas le cas. Mais lui qui choisissait lui-même  
les caractères (mais ne les dessinait probablement  
pas) en a apparemment eu l'intuition lorsqu'il déclara  
que la typographie « est comme un verre dans lequel  
vous buvez du vin ou de l'eau ».



P.S. : il n'aura pas échappé au  
lecteur, je l'espère, que dans cet  
article Azerty est devenu Azerty.  
Le changement est tentant pour  
quiconque saisit son texte sur  
un clavier français. Je reconnais avoir succombé à  
cette facilité. Azerty lui-même m'a précédé, par un  
discret clin d'œil de quelques fractions de secondes  
dans Parado, où apparaît une machine à écrire  
légèrement modifiée...

3. Avec une coquille : le point abrégé est remplacé par une virgule.  
4. Paul Beaujon, pseudonyme de Beatrice Warde, The Crystal Goblet, or  
Printing Should Be Invisible, conférence donnée le 7 octobre 1930 devant  
le British Typeographers' Guild au St Bride Institute de Londres. Le texte a  
été publié en 1955 dans The Crystal Goblet, Sixteen Essays on Typography.

Azertytypographie



Les images ci-dessus sont extraites des émissions suivantes, toutes réalisées par Jean-Christophe Averty : a. Le Péril bleu, diffusé le 22 octobre 1972. b. Les Mairies de la Tour Eiffel, diffusé le 26 décembre 1973. c. Fragon un rat du café 'zone, diffusé le 24 octobre 1969 d'Afrique, diffusé le 22 octobre 1972. e. To Bix or not to Bix : une biographie révisée de Léon Bix Beiderbecke, diffusé le 21 octobre 1970. f. Melody, diffusé le 22 décembre 1971. g. Parado, diffusé en 1980.

le 31 mars  
pressions  
Vasarely,

## Patrick Besnier, *Passagers clandestins*.

Les vingt-cinq adaptations littéraires et théâtrales réalisées par Jean-Christophe Averty entre 1963 et 1995, constituent un ensemble en apparence hétéroclite qui va de Shakespeare à Maurice Renard, mais qui est pourtant profondément cohérent, en ce qu'il privilégie le merveilleux et le fantastique, et que les deux tiers des films adaptent des œuvres de la période 1870-1920, des *Chants de Maldoror* à Dada.

Cette cohérence interne est éclatante dans la trilogie de 1976-1977, composée du *Château des Carpathes* (1892) de Jules Verne, des *Impressions d'Afrique* (1892) de Raymond Roussel et de *Châtelet* (1910) d'Edmond Rostand, soit un « roman pour la jeunesse », une œuvre inclassable que la postérité assimile hâtivement aux avant-gardes et une pièce en vers à grand spectacle<sup>1</sup>.

En 1977, Roussel est très présent dans l'actualité, à l'occasion du centenaire de sa naissance — prétexte pour la réalisation du film. On est alors en pleine vague « structuraliste » comme en témoigne cette année-là un numéro de *l'Arc*, qui met en avant un Roussel revu par Foucault, Ricardou et Robbe-Grillet. L'année précédente, la nouvelle édition des *Machines célibataires* de Michel Carrouges repiquait Roussel dans la dépendance de Duchamp, tout comme le faisait l'exposition sur le même thème, présentée par Harald Szeemann à Zurich. Dans le même temps, Jules Verne est soudain pris très au sérieux : Michel Serres publie ses *Jouvences*. Sur Jules Verne en 1974, alors qu'en 1973 sortait *Jules Verne et le roman initiatique* de Simone Vierne<sup>2</sup>, et qu'en 1978 un colloque de Cérisy allait étudier « Jules Verne et l'idéologie ». À cette intellectualisation galopante, Averty oppose une vision beaucoup plus juste et surtout plus innocente de ces auteurs, en se souvenant de la passion de Roussel pour Jules Verne, Rostand et le théâtre « genre Châtelet », aux antipodes de l'avant-garde : ce n'est pas un hasard si Averty glisse au cœur d'*Impressions d'Afrique* l'affiche d'une grande fête théâtrale de 1905, *Les 400 Coups du diable*. Le réalisateur a certainement médité la phrase de Roussel : « On dit que je suis dadaïste, je ne sais même pas ce que c'est que le dadaïsme... Placer Roussel entre Jules Verne et Edmond Rostand permet d'en savourer la part d'ingénuité » soulignée par Michel Leiris<sup>3</sup>. Averty provoque des interactions par un bain d'images et de musiques (chansons), en un flot de gravures

exotiques et d'allusions multiples, souvenirs ou clins d'œil, qui introduisent ce que j'appellerai des « passagers clandestins ».

Averty a lui-même écrit les dialogues du film (le roman n'en comporte pas), ce qui lui permet d'introduire des réminiscences et des échos multiples<sup>4</sup>. Par exemple, il accumule des homophonies autour du tibia du Breton Ielgouach ou du nom de Youur(t), ajoutant ses inventions à celles qu'expose Roussel — son fameux procédé — dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Dans le texte autant qu'à l'image, il ne se prive pas d'allusions et réminiscences de tous ordres ; d'autres livres, des images, des musiques circulent dans les marges du récit, tantôt immédiatement reconnaissables et tantôt masqués.

Ainsi le Douanier Rousseau est-il un grand pourvoyeur de décors pour Averty ; ses grands joues surgissent dans les films dont nous parlons, particulièrement dans *Impressions d'Afrique*. Dès le début, le paquebot qui fait naufrage rappelle *Le Navire dans la tempête* du peintre. Cet intérêt trouve son aboutissement lorsque, dix ans après, en 1987, Averty adapte une des œuvres théâtrales du Douanier, *La Vengeance d'une orpheline russe*. Outre la proximité de leurs patronymes, Roussel et Rousseau partagent indéniablement le sens de l'exotisme le plus éclatant.

1. Rappelons en quelques mots le sujet des trois œuvres : chez Jules Verne, des apparitions diaboliques secouent le château des Carpathes ou revient chanter la Stilla, une cantatrice morte pourtant depuis longtemps ; chez Roussel, un paquebot, le *Lyncée*, fait naufrage sur les côtes de l'Afrique, et ses passagers sont pris en otage par l'empereur Talou ; en attendant la rançon qui les délivrera, ils organisent un spectacle, le « Gala des incomparables », composé de numéros extravagants ; chez Edmond Rostand, la pièce conte la vie d'une basse-cour avec les animaux pour seuls personnages. Une série d'intrigues est menée contre le coq Chanteclerc, pensacle qui n'est son chant qui chaque matin fait lever le soleil. 2. S'il s'en était tenu à Verne et Roussel, Averty aurait été dans la lignée parfaite des « Machines célibataires » de Duchamp ou de son exégète, Michel Carrouges. S'attachant aussi à Rostand, éternellement méprisé par la critique, moderne ou non, il témoigne autant de sa culture que de sa liberté d'esprit. 3. Selon le titre du recueil de textes que Michel Leiris a consacré à Roussel *l'ingénu* en 1987. 4. Il ne semble pas utiliser les éléments de la version théâtrale d'*Impressions d'Afrique* que Roussel fit jouer en 1911 et dont étaient connus des fragments lors qu'Averty réalisa son film.

D'autres « passagers clandestins » révèlent vite leur présence à bord du *Lyncée* ou dans le royaume de Talou, cachés derrière les héros visibles. Ainsi, lors de la présentation des personnages, la danseuse livonienne obèse, Olga Tcherwononkoff, suscite l'apparition rapide d'une gravure tirée d'*Un drame en Livonie* de Jules Verne. Cette image est au fond l'équivalent d'une note en bas de page qui rappelle l'extraordinaire passion de Roussel pour Verne, et suggère que le choix de la Livonie comme patrie d'Olga Tcherwononkoff trouve sans doute une explication dans le souvenir du roman.

Roussel fait ensuite le portrait de Carmichael, chanteur de music-hall travesti : lors de sa première apparition, il chante une chanson de café-conc, « Palermes »<sup>5</sup>, dont la partition apparaît sur l'écran. Pourquoi cette chanson ? Au-delà du goût d'Averty pour le répertoire du music-hall, le titre évoque évidemment la mort de Roussel en cette ville, le 14 juillet 1933. Mais dans le roman, le grand succès de Carmichael est l'*Aubade de Daricelli* qu'il doit chanter au Gala. Elle appartient au même répertoire imaginaire que l'opéra entendu dans *Le Château des Carpathes*<sup>6</sup>. Pour nous faire entendre cette *Aubade*, Averty choisit un poème de Hugo très apprécié de Roussel et chanté en voix de fausset par Carmichael<sup>7</sup>.

Le personnage de la tragédienne italienne Adinofa permet à Averty de lui donner un contexte absent du roman. Déclamant avec intensité des vers de Gabriele D'Annunzio, Adinofa se détache sur un fond d'images préraphaélites de Burne-Jones. Cette présentation de la tragédienne fait songer au *Martyre de saint Sébastien* de D'Annunzio et Debussy ; et ce n'est pas un hasard, car la création de ce spectacle monumental eut lieu le 22 mai 1911 au Châtelet, un mois et demi avant celle des *Impressions d'Afrique* au théâtre, le 5 juillet suivant. Le personnage de saint Sébastien offrait à la mime-danseuse, Ida Rubinstein, un de ses grands rôles.

Parmi les autres passagers clandestins, il en est deux dont la présence ne saurait surprendre. Le premier est Alfred Jarry dont Averty a réalisé quatre adaptations, les trois *Ubu* et *Le Surréalisme*. Il se manifeste plusieurs fois dans les *Impressions d'Afrique*. Lorsque l'empereur Talou VII se révèle être un tyran cruel et stupide, on voit se dresser la figure monstrueuse du Père Ubu. À un autre moment, une Gidouille tourne en fond d'image, sur accompagnement de la « Chanson du Décervelage », au moment où Talou fixe le montant des rançons extorquées aux naufragés. De leur côté, deux personnages évoquent le souvenir de la première d'*Ubu roi* et le traître Gaiz-Düh se fait traiter d'ignoble saouïou » par Talou, reprenant une expression chère à Ubu...

L'autre passager notable est Marcel Duchamp, lui aussi référence chère à Averty : la *Broyeuse de chocolat* de son *Grand Verre* est un des éléments très reconnaissables d'une des attractions, le métier à tisser, construit par l'inventeur Bedu. Averty connaît bien sûr

parfaitement les exégètes d'un Roussel « intellectuel » dont nous parlions plus haut ; mais il s'y réfère de manière à ce que le téléspectateur ignorant tout de Duchamp ne souffre en rien de ne pas identifier la *Broyeuse de chocolat* ni, plus tard, les *Moules malices* tirés du même *Grand Verre*, construits par Norbert Montalecot. En 1980, quand il adaptera *Le Surréalisme*, Averty placera le roman d'Alfred Jarry entièrement sous le signe de Marcel Duchamp.

Pour *Le Château des Carpathes*, Averty a travaillé avec un scénariste-dialoguiste professionnel, Armand Lanoux, connu pour ses livres sur Zola et Maupassant, écrivains qui n'appartiennent pas vraiment au monde d'Averty, c'est le moins qu'on puisse dire ! Le dialogue est fidèle au roman (qui comporte de nombreux passages dialogués), mais les auteurs lui donnent parfois de légers coups de pouce. Ainsi, au premier chapitre, lorsque le berger Frick achète une longue-vue à un colporteur, il en parle comme d'une *machine*, terme ici vague et imprécis. Chez Averty et Lanoux, Frick l'appelle « une machine à voir », et cette petite adjonction nous oriente vers le monde des systèmes optiques, des lunettes et des jumelles, qui jouent un rôle important dans la suite de l'œuvre.

Chez Jules Verne, le roman commence « le 29 mai de cette année-là », sans autre précision ; Averty décide, lui, qu'il s'agit de mai 1898. On imagine volontiers que le choix correspond à la publication, ce mois-là, de longs extraits du voyage des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* de Jarry au Mercure de France : c'est une façon de placer le « Voyage extraordinaire » vernien à la lumière du non moins extraordinaire périple de Jarry — qui était lui-même grand amateur de Jules Verne. La cohérence de son univers s'affirme.

Entre les deux parties du film situées au château des Carpathes, Averty traite en flash-back, comme dans le roman, le superbe épisode napolitain où la Stilla, cantatrice de génie, triomphe au théâtre San Carlo et y chante jusqu'à en mourir. Il y a là une atmosphère de romantisme noir qui rappelle le troisième acte, « l'acte d'Antonia » des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach qui raconte une histoire équivalente ; mais comment ne pas songer aussi au *Fantôme de l'Opéra* (1909) de Gaston Leroux ? À ces mythologies du XIX<sup>e</sup> siècle, Averty et Lanoux ajoutent le beau personnage d'une diseuse de bonne aventure, qui est l'occasion de deux séquences nocturnes d'un romantisme intense que l'on n'associe pas d'habitude au travail de Jean-Christophe Averty.

Le film offre une longue séquence pré-générique qui est un rapide montage de gravures ou quelques illustrations du *Château des Carpathes* alternent avec

5. « Perles de Labarre & J. Oranoy, Musique de Alfred d'Hack, chantée par Mlle Juana à l'Estoradio ». La chanson date de 1883. 6. Chez Jules Verne, la Stilla triomphe dans le rôle d'Angelica de l'*Orlando ducorati*. Averty remplace cette œuvre imaginaire par Lucio di Lambertino et confie le rôle de la Stilla à une cantatrice célèbre, Mady Mesplé. 7. « Autre Guitare », poème des *Rayons et les Ombres*, cité par Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. 8. « Tout ce qui concerne les représentations d'opéra et le personnage de la Stilla est d'une grande justesse : on a vu qu'Averty a même confié le rôle à une grande cantatrice très populaire, Mady Mesplé, ce qui donne à ces scènes un poids de « réalité ».

Bertrand Dezoteux, *Averti* et l'un de ses admirateurs.

Le TGV me dépose devant le siège de l'ORTF, dont on s'apprête à célébrer les 500 ans.

L'édifice, conçu par Jean Nouvel XX, est une sorte de tubercule plaqué d'écaïlles, dont les bourgeons font office de cabines de téléportation, reliant ainsi le Hub central à tous les studios de production du Système solaire. Je pénètre dans le hall, enclenche mon déambulateur dans le rail central, bifurqué à droite pour m'élever vers le Centre des Résurrections. J'ai l'estomac vide, je fouille dans mes poches, et en tire une barrette de céleri. Je sens la Vitamine K se diffuser dans mon corps et raffermir pour un temps mes tissus organiques.

Après un contrôle oculaire du Scan Vigiriate, je pénètre dans un cabinet, où un médecin m'attend. — Il va bientôt arriver, me dit-elle. — Combien de temps avons-nous pour faire l'émission ? — Une journée, c'est le temps maximal de la résurrection. Mais faites un truc simple, 10 minutes à l'antenne suffissent. Et puis vous allez voir, il n'est pas commode.

J'avais reçu cette proposition il y a 75 ans environ, alors que j'étais à Genève pour animer un atelier d'arts plastiques dans une classe de quatrième. Les enfants réalisaient une fresque à l'intérieur du CERN lorsque ce mail arriva : *À l'occasion de son 500<sup>e</sup> Anniversaire, l'ORTF diffusera un programme exceptionnel de 500 heures d'émissions originales, créées par les légendes qui ont fait la télévision française depuis cinq siècles. Nous serions honorés de vous voir participer à cette belle aventure !* J'avais d'abord cru à une erreur, mon expérience à la télévision se résumant à un court-métrage catastrophique diffusé sur Arte tard dans la nuit ; et aussi à ce jingle de Leroy Merlin, qui introduit la météo sur W9. En réalité, j'avais été désigné pour accompagner un éminent réalisateur, pionnier dans la technique de l'incrustation, et qui serait réanimé à l'occasion de cet anniversaire, dans le but de réaliser un programme spécial. Il s'appelait Jean-Christophe Averti, et je devais l'aider à s'adapter à ce nouveau monde, à canaliser la panique qu'il ressentait en découvrant notre époque, lui qui était mort depuis plusieurs centaines d'années. La mort était devenue un lointain souvenir, aussi reculé et barbare que la torture au Moyen Âge. 99 % de la population mondiale avait adhéré au Cruciforme, pour une vie éternelle, pour enfin avoir le temps. Mon prestigieux hôte avait loupé de peu cette révolution transhumaniste, mais voilà qu'on lui accordait un retour momentané.

Ma mission consistait à réaliser les images en suivant les directives du maître, et en faisant appel à des techniques datant du XXI<sup>e</sup> siècle, avec du matériel d'époque. Cette mise à disposition de moyens archaïques dissimulait en fait des coupes budgétaires drastiques, ou du moins reflétait le peu de cas que faisait l'ORTF de nos travaux respectifs. Cela faisait longtemps que

la télévision avait délaissé le champ de l'expérimentation. Robert Cahen m'avait fait part à ce propos de sa consternation, il y a bien longtemps, lors d'un festival à Altkirch.

Notre binôme avait été constitué selon deux critères : grâce à un algorithme conçu par l'Université de Saint-Pierre-des-Corps. Le premier critère était basé sur nos démarches artistiques :

Nous partagerions le même goût pour le jeu et l'expérimentation technique, et la génération d'images de synthèse, lui avec l'électronique, moi avec le numérique — la tentative de créer un nouveau langage avec ces outils — le refus du réalisme et de la psychologie — l'envie de concrétiser des images mentales, par l'usage du collage de diverses références visuelles, sous l'influence du surréalisme — l'utilisation d'images comme éléments de construction — le temps passé à choisir les couleurs, à composer les trames, les motifs — l'enracinement de nos travaux dans la bande dessinée et les films primitifs, ou plus précisément dans un cinéma sans histoire, archaïque — la capacité à faire délirer le folklore et la culture française — la volonté de rendre les trucages visibles. Un trucage doit sauter aux yeux, comme la vérole sur le bas clergé — la revendication d'utiliser des effets pauvres — la volonté de casser les yeux des spectateurs — le goût de l'artisanat pour la préparation d'une paella visuelle. Il y a tout dedans. On s'assoit, on mange — la réduction des acteurs à des marionnettes — l'envie de sortir les gens de leur torpeur habituelle, de cette espèce de bouillie d'images que débite sans arrêt cette espèce de ventre de merdier.

Le deuxième critère était basé sur nos personnalités. C'était simple : il était colérique, conflictuel, tyrannique dans le travail, il ne tolérait aucune critique, et se plaisait dans le rôle d'un demiurge qui règne sans partage sur la vie du studio, et qui éradique sans scrupule tout obstacle qui se dresse devant lui. Il se mentait à lui-même aussi, preuve de son goût insensé du trucage. J'étais d'un caractère semblable, à la grande différence que, placé dans une situation de subordination à un supérieur hiérarchique, je me pliais volontiers à tous ses caprices. Nous avions en commun de zozoter, sauf que j'avais été soigné de ce trouble lorsque j'avais dix ans.

Les neuf premières notes de la *Lettre à Élise* résonnent dans le Cabinet des Résurrections. À ce signal, le médecin ouvre un long tiroir incrusté dans le cloison. Un homme de 48 ans environ, muni de lunettes carrées et vêtu d'une chemise à carreaux, est là, allongé. Sa peau brille comme si elle venait d'être greffée — ou comme celle d'un nouveau-né. Il se redresse subitement, tourne la tête vers moi et me foudroie du regard.

— Où est Max ? me demande-t-il. — Il n'a pas été invité à revenir, c'est moi qui le remplace... Je tourne la tête vers le médecin, qui me fait un sourire gêné et quitte la pièce. La notion de conflit avait complètement disparu de nos sociétés. La vie éternelle avait amené d'autres perspectives à l'Humanité, et parmi elles la croyance que le temps parviendrait à dénouer tous les problèmes. Il suffisait simplement d'attendre que les choses se résolvent d'elles-mêmes. Mais aujourd'hui, c'était différent. L'Anniversaire et l'espérance de vie de mon hôte nous obligeaient à prendre les devants.

Il me dévisage, se lève et quitte la salle. Je le rejoins dans le couloir, tant bien que mal, grâce à mon déambulateur. Nous empruntons un rail qui s'enfonce dans les souterrains du Hub, pour rejoindre le studio des *Images différentes*, situé sur Adastrée, l'un des quatre principaux satellites de Jupiter. Après un contrôle de routine, nous traversons le portail qui débouche sur une pièce minuscule, meublée d'une table en bois et de deux chaises en métal. Une tour d'ordinateur, un écran 24 pouces et une boîte en carton viennent compléter cet équipement sommaire. Mon hôte me houspille : — Ce studio est un cloaque ! Où est le fond bleu ? Et les caméras ? Et l'équipe, les preneurs de son, les maquilleuses, le chef déco, les costumes, les acteurs, le mélangeur vidéo, le générateur d'effets spéciaux ?

[Je désigne le PC, assemblé jadis chez AbsolutPC.]

— Tout est contenu dans l'ordinateur que vous voyez là — Ah bon ?

Il prend un air méfiant et s'assoit sur l'une des chaises. Je prends place à ses côtés et appuie sur le bouton de l'unité centrale. Les ventilateurs s'enclenchent, et des crépitements s'échappent du ventre de la machine. L'écran s'allume et affiche la présentation de Windows 7. L'interface comporte tous les dossiers de mes projets d'animation, mes banques d'images, de motion capture, d'objets 3D. Je démarre Autodesk 3DSMax 2013, dont le logo est une espèce de spirale tribale avec un effet chromé. Les quatre fenêtres de visualisation s'ouvrent péniblement : la vue de haut (*top*), de côté (*left*), de face (*front*), et la perspective. — On doit faire quoi déjà ?

— On doit refaire *Parade* en 3D, grâce à ce logiciel.

[En 1980, Jean-Christophe Averti a réalisé pour FR3 sa version du célèbre ballet *Parade* de Erik Satie et Serge de Diaghilev. *Parade* a été chorégraphié par Jean Guellis et n'a aucun rapport avec la chorégraphie originale de Léonide Massine. Dans la première partie de l'émission J.-C. Averti retrace le ballet dans son contexte original par le biais de documents anciens, de photos d'archives, de journaux d'époque ; la rencontre de Cocteau et Diaghilev, la démarche de Cocteau auprès de Picasso et de Satie, l'article d'Apollinaire dans *L'intransigeant* :

« *Parade et l'esprit nouveau* » où le mot surréalisme est lancé, la première représentation au Châtelet le 18 mai 1917. Dans la deuxième partie, Jean-Christophe Averti montre aux téléspectateurs les trucages utilisés pour la reconstitution du ballet<sup>1</sup>. ]

Averti est furieux, il saisit le carton et le projette contre le mur. La boîte s'éventre, et laisse apparaître deux emballages rectangulaires et colorés. — On me demande de plager mon propre travail, de faire un truc bidon ? Sans un centime, sans caméra, sans plateau, sans temps ni rien ? Tout ça pour une émission qui passera tard dans la nuit, noyée dans un flot d'imbecillités et de chauvinisme, au milieu des sondages pour la moutarde et le cours de la bourse ? — Vous-même défendez l'idée de tourner sur fond bleu contre celle de se déplacer sur des décors naturels. Pour une question de coût, mais aussi d'exigence graphique. Avec cette machine, il n'y a même plus besoin de fond bleu. On peut tout y synthétiser, transformer, hybrider. Vous allez voir, on va s'amuser, et dans le secret de ce cabinet, je pourrai donner corps à tous vos fantasmes graphiques.

[Je considère avec malaise cette dernière phrase, et colle la barre de céleri contre une molette. Il lève un sourcil curieux.]

— Peut-on casser le cerveau des téléspectateurs avec votre machin ?

— On peut essayer...

— Comment est-ce que ça marche ?

— C'est un peu long à expliquer, ça met du temps à apprendre. Sachez juste que ça fonctionne comme une usine : on y construit les décors, on les peint, on dessine les motifs que l'on colle sur les murs, le plafond, les objets. On façonne les personnages comme de petites statuettes, à qui on donne ensuite vie. Une fois que tout est en place, on place les éclairages, les caméras, puis on filme l'action. — En plan fixe ?

— Pas forcément, la caméra est absolument mobile, elle peut se déplacer en tout point de l'espace à une vitesse vertigineuse, changer d'angle en un instant, sillonner le plateau comme bon lui semble. Cela pourrait nous aider à asticoter les neurones du public. — C'est comme un oiseau alors ? — Je dirais plutôt comme une balle de revolver télé-guidée, comme dans le film *Runaway* : *l'Évadé du Futur* (*Runaway* en anglais), avec Tom Selleck, sorti en 1984.

[Il se renfrogne.]

— J'contais pas. Mais ça a l'air dangereux, ça pourrait décapter un acteur...

— Elle n'a pas de consistance, ne nécessite aucun équipement ni appareillage. Elle est transparente, et traverse les corps.

— On peut filmer à l'intérieur des acteurs alors ?

1. Max Debrinne est l'un des plus fidèles collaborateurs de Jean-Christophe Averti, il réalise les trucages vidéo de ses émissions. © 2. Source INA.

Céline Chip, *Les Raisins verts*. Chorégraphie : Dirk Sanders ; textes : Jean-Loup Dabadie ; musique : Jean-Claude Pelletier ; réalisation : Jean-Christophe Averty ; production : Michèle Arnaud.

Nous sommes en 1963, l'Office de Radiodiffusion de la Télévision Française ne diffuse que sur une seule chaîne et remplit sa mission démocratique : informer, éduquer et distraire. Le samedi 12 octobre, l'émission de variétés *Les Raisins verts* est diffusée pour la première fois. Elle est réalisée par Jean-Christophe Averty, produite par Michèle Arnaud et ne durera que le temps de neuf numéros. En soixante-dix minutes et sans présentateur, chaque épisode compile plusieurs parodies de rubriques : sketches, reportages, journaux télévisés, chansons, annonces publicitaires et jeux-concours.



L'émission adopte une grille burlesque, satirique, ubuesque et provocatrice. « *Les Raisins verts*, c'était magnifier la bêtise pour mieux la dénoncer<sup>1</sup>. » Toutes sortes d'injures sont commises à l'égard de la bienséance, la religion, la France gaulliste et la télévision elle-même. Dans chaque numéro le Professeur Chorin, cofondateur du journal *Hara-Kiri*, propose le *Jeu bête et méchant*. Sérieux et pédagogue, il suggère au téléspectateur d'utiliser le récepteur comme élément principal du jeu, en commençant souvent par le détruire.

L'émission est fracassante, elle suscite de la part du grand public un mécontentement et une réaction de rejet. Elle exhibe des bébés passés à la moulinette, enquête sur le prix de la viande de chien au marché, dévoile des grenouilles dans un bénitier, le tout dans un rythme syncopé. Jean-Christophe Averty ofusque, et s'en amuse : « C'est très important de faire du scandale de temps en temps, d'une part parce que c'est drôle pour celui qui fait le scandale, et puis c'est le pétard le plus puissant que l'on puisse mettre au derrière du sérieux de la société<sup>2</sup>. »

Le générique mentionne les noms de ceux qui ont contribué à la fabrication de l'émission. Placé à la lisière de l'émission, le générique est un seuil qui s'apparente à ce que Gérard Genette, dans le domaine de l'écrit, nomme le « paratexte<sup>3</sup> ». Il est un passage du monde réel au monde fictionnel. Chacun des génériques des *Raisins verts* est un court-métrage autonome<sup>4</sup> et unique. Ensemble, ils forment une série et constituent une collection grâce à une unité graphique. Outre-Atlantique, Saul Bass, connu pour avoir réalisé de prodigieux génériques de films, notamment ceux d'Alfred Hitchcock, imaginait que ce fragment pouvait proposer un avant-goût symbolique de ce qui suit. Ici, Jean-Christophe Averty dessine l'univers

dans lequel le téléspectateur doit se projeter. À la manière de Jean Cocteau qui, dans l'espace du générique de *La Belle et la Bête* (1946), invite le spectateur à retrouver la naïveté de son enfance qui « croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute ».



En guise de prologue, le premier numéro de l'émission singe le générique et les reportages de *Cinq colonnes à la une*, le magazine d'informations culte. Les contributeurs loufoques des *Raisins verts* sont dévisagés sur leur lieu de travail. La couturière, Michèle Arnaud, se pique le doigt avec la machine à coudre, le bricoleur-loucheur, Jean-Christophe Averty, s'enfonce un clou dans la main, le serveur, Jean-Loup Dabadie, explose un verre avec un marteau et l'éboueur, Dirk Sanders, fume en rêvassant.

Cette présentation est suivie d'un vrai-faux reportage qui prend place dans les vignes de Montmartre. Plus ou moins mis en scène, les entretiens entre Pierre Desfons et les vignerons tournent à l'absurde :

- Ils sont bons ?
- Ben, ils sont un peu verts.
- Ah, ils sont verts ?
- Oui, ils sont verts, ça se voit d'ailleurs.
- Ben non, je les verrais plutôt noirs.
- Oui... enfin, ils sont noirs et ils sont verts. [...]
- Vous ne l'aimez pas ?
- Non, non, moi j'aime pas l'raisin. Il est trop vert.
- C'est du raisin vert en somme ?
- Oui, c'est du raisin vert.
- Il est très vert cette année ?
- Oh ! Il n'a jamais été aussi vert !

Le vrai générique commence. Le titre est campé en haut de l'écran et le numéro de l'épisode<sup>5</sup> se tient dans le tiers droit de l'image. Les chiffres 1, 2, 3, 4 et 6 sont des éléments de décor posés sur scène, alors que les 5 et 8 sont animés en papiers découpés et incrustés.

Les premières séquences des génériques sont les actes qui constituent une pièce de théâtre. Nous assistons à la rencontre entre des légionnaires

1. *Projet renouvelé par Jacques Scieris, Un homme Averty, Jean-Claude Béraud, coll. « José Arthur », Paris, 1976, p. 22.* 2. « La caméra surréaliste est-ce ce qu'a existé ? », *Démons et merveilles du cinéma*, n° 20, 19 février 1966, deuxième chaîne de l'ORTF. 3. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987. 4. Laurence Moineau propose une taxinomie des génériques de film dans « Générique et récit : modalités de gestion d'un écart », dans *L'Écran large ou l'écriture de l'espace* d'après Pierre Fauchoux, Brice Dominguez, Jérôme Dupuyat, Catherine Guizi, Éditions B42, Paris, 2013, p. 70. 5. *Hommages pour deux génériques : le générique du numéro 7 reprend le générique du 5 et le numéro 9 n'affiche pas de chiffre.*



et des chiffres vivants. Ces derniers ne sont plus uniquement des indicateurs, ils deviennent figures ; opérant un glissement, ils se mettent « à exister indépendamment de [leur] sens linguistique [...] et le lisible devient visible<sup>6</sup> ». Les chiffres imposants, deux à trois fois la taille des hommes, sont dotés de petits bras et mains qui saluent ou applaudissent. Le monde surréaliste et burlesque dans lequel nous sommes plongés se révèle grâce à une pantomime exubérante et farceuse. Les idées sont rendues par des gestes et des mimiques, accentuées par les effets de synchronisme musicaux. Une trentaine d'années auparavant, à l'aube du cinéma parlant, Charlie Chaplin craignait que sa voix anéantisse l'illusion qu'il voulait créer « non plus d'un personnage réel, mais une idée humoristique, une abstraction comique<sup>7</sup> ».

Chaque épisode raconte une histoire. Dans le premier épisode, deux légionnaires s'élancent en direction du Un<sup>8</sup>. Ils le piquent avec leur lance. Dès que le Un tend une petite main, les assaillants prennent la fuite. Ensuite, une danseuse entre sur scène effectuant de petits pas de danse. Le Un lui tend la main. Elle la lui serre poliment, mais il ne veut pas la lâcher. De peur, elle s'enfuit en courant, les bras levés au ciel. Le Un reste ballotté, malheureux, il lui fait un signe d'au revoir. Dans le deuxième épisode, les deux légionnaires repartent à l'attaque du Deux. Celui-ci les stoppe d'un geste de la main et leur offre courtoisement une assise. Le premier ôte la chaise au second qui tombe les quatre fers en l'air et le Deux, guilleret, applaudit au spectacle.

La réaction des personnages face aux chiffres rappelle celle des Lilliputiens, méchants et peureux, attaquant le géant Gulliver à coups de petites lances. C'est grâce aux trucages que Georges Méliès put réaliser en 1902 une adaptation du roman satirique *Les Voyages de Gulliver* (1721) de Jonathan Swift. Cette notion d'échelle, repensée par Jean-Christophe Averty donne de nouvelles significations aux objets : « À propos de l'être humain, les termes de main ou géant n'ont plus de sens, car l'homme n'est plus la mesure des choses<sup>9</sup>. » Dans la troisième émission, les invités Rockers Roberts et les Airedales chantent et jouent dans un espace entièrement blanc, parsemé d'immenses pincés à linge noirs.



Exceptionnellement, le premier générique comporte un gros plan entre les deux séquences. En une seconde, ce plan apparaît en cut et disparaît en fondu enchaîné. L'ouverture d'une main amorce une composition de Jean-Claude Pelletier, un jazz swing inspiré de *Take Five* (1959) de Dave Brubeck. Bien que furtif, le gros plan permet un subtil changement d'espace en se concentrant sur un seul élément. L'attention est détournée et la substitution passe inaperçue. Cette main porte un gant blanc, accessoire du magicien — professionnel des manipulations d'esprits, des détourne-

ments d'attention, mais aussi des trucages. La seconde séquence est une chorégraphie. Les danseurs affluent à la surface de l'écran, les bras grands ouverts, des élan amples, saccadés et vifs. Leurs mouvements synchronisés composent un motif chorégraphique. L'œil du téléspectateur perçoit un bouillonnement global en même temps qu'il tente de capter tous les mouvements. Le réalisateur « dispose les signés à la surface de l'écran, travaillant cette "vision simultanée de la page", unie à partir de laquelle Mallarmé avait repensé l'agencement des mots<sup>10</sup> » dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).



D'ingénieux décors ont favorisé la mise en page de l'écran. Pareille à une grille, une grande étagère<sup>11</sup> de six mètres de haut fut érigée par le décorateur Jean-Jacques Faury. Dans les premiers numéros, les décors sont entièrement recouverts de velours noir. Les danseurs vêtus de blanc surgissent et disparaissent grâce à des panneaux noirs. Pour le numéro 6, l'étagère se transforme en échiquier et les danseurs habillés en noir ou blanc deviennent imperceptibles, en fonction de la couleur de fond. L'invisibilité des décors apporte une légèreté aux silhouettes, qui semblent flotter, ne subissant plus aucune gravité.



Les mentions sont surimprimées parmi les danseurs. Dès qu'elles apparaissent, les danseurs ralentissent leur effervescence et le pointement du doigt en se balançant. Les textes sont composés en capitales, sur une ligne dans la largeur de l'écran, en trois lignes courtes décentrées ou encore en arc de cercle. Malgré quelques variations, le caractère typographique utilisé pour les mentions et les intertitres appartient à la famille des mécanes italiennes récentes<sup>12</sup>.

Les empattements très épais, plus larges que les fûts, créent un gris typographique très sombre. Ces caractères typographiques ont suscité des réactions, pas toujours positives. Le caractère Italian, sorti de la fonderie anglaise Caslon & Catherwood en 1821, désespéra les puristes et fut immédiatement consi-

6. Sylvain Roumette, « Images de textes et textes en images », dans *Langue française*, n° 24, 1974, p. 56. 7. Charlie Chaplin, « Charlie Chaplin Attacks the Talkies », interview de Gladys Hall, *Motion Picture Magazine*, n° 38, 1929, p. 28-30. Repris dans *Le Cinéma. L'art d'une civilisation 1920-1960*, textes choisis et présentés par Daniel Bauda et José Neveu, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011. 8. Dans *Les Aventures d'Allice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll, les noms des jardiniers sont Cinq, Sept et Deux. Le lecteur n'apprend leur appartenance au « paquet de cartes » qu'après plusieurs paragraphes. En 1902, Jean-Christophe Averty adapte le roman à l'écran, véritable lieu d'expérimentations visuelles. 9. Joséette Poissiac, « Jean-Christophe Averty : la vision simultanée », dans *Communication et langages*, n° 2, 1969, p. 65-68. 10. Anne-Marie Dupuyat, *Jean-Christophe Averty*, Dix huit, Paris, 1991, p. 98. 11. Dans l'émission du 17 décembre 1963, cette étagère a servi à la mise en scène de la « Chanson du décevoile » extraite de *Ubu roi* écrit par Alfred Jarry en 1896. C'est à cette occasion que l'on voit apparaître en avant première le costume du Roi blanc, un chapeau en cône et une spirale sur le ventre. L'année suivante, Jean-Christophe Averty réalisera *Ubu roi* pour l'ORTF, avec l'équipe de l'émission. L'occasion idéale pour le réalisateur de rendre hommage à cette caricature bouffonne de la stupidité bourgeoise et de la sauvagerie humaine. 12. Les « récentes » en opposition aux formes « anciennes » présentent des capitales à trois traverses, dont la traversée médiane est accentuée par son épaisseur. Philipp Blomm, *Adrian Frutiger*, caractères : l'œuvre complète, Berlin/Hatier, 2009, p. 349.

**Céline Chip, Les Raisins verts. Chorégraphie : Dirk Sanders ; textes : Jean-Loup Dabadie ; musique : Jean-Claude Pelletier ; réalisation : Jean-Christophe Averty ; production : Michèle Arnaud.**

Nous sommes en 1963, l'Office de Radiodiffusion de la Télévision Française ne diffuse que sur une seule chaîne et remplit sa mission démocratique : informer, éduquer et distraire. Le samedi 12 octobre, l'émission de variétés *Les Raisins verts* est diffusée pour la première fois. Elle est réalisée par Jean-Christophe Averty, produite par Michèle Arnaud et ne durera que le temps de neuf numéros. En soixante-dix minutes et sans présentateur, chaque épisode compile plusieurs parodies de rubriques : sketches, reportages, journaux télévisés, chansons, annonces publicitaires et jeux-concours.



L'émission adopte une grille burlesque, satirique, ubuesque et provocatrice. « *Les Raisins verts*, c'était magnifier la bêtise pour mieux la dénoncer<sup>1</sup>. » Toutes sortes d'injures sont commises à l'égard de la bienséance, la religion, la France gaulliste et la télévision elle-même. Dans chaque numéro le Professeur Chorin, cofondateur du journal *Hara-Kiri*, propose le *Jeu bête et méchant*. Sérieux et pédagogue, il suggère au téléspectateur d'utiliser le récepteur comme élément principal du jeu, en commençant souvent par le détruire.

L'émission est fracassante, elle suscite de la part du grand public un mécontentement et une réaction de rejet. Elle exhibe des bébés passés à la moulinette, enquête sur le prix de la viande de chien au marché, dévoile des grenouilles dans un bénitier, le tout dans un rythme syncopé. Jean-Christophe Averty ofusque, et s'en amuse : « C'est très important de faire du scandale de temps en temps, d'une part parce que c'est drôle pour celui qui fait le scandale, et puis c'est le pétard le plus puissant que l'on puisse mettre au derrière du sérieux de la société<sup>2</sup>. »

Le générique mentionne les noms de ceux qui ont contribué à la fabrication de l'émission. Placé à la lisière de l'émission, le générique est un seuil qui s'apparente à ce que Gérard Genette, dans le domaine de l'écrit, nomme le « paratexte<sup>3</sup> ». Il est un passage du monde réel au monde fictionnel. Chacun des génériques des *Raisins verts* est un court-métrage autonome<sup>4</sup> et unique. Ensemble, ils forment une série et constituent une collection grâce à une unité graphique. Outre-Atlantique, Saul Bass, connu pour avoir réalisé de prodigieux génériques de films, notamment ceux d'Alfred Hitchcock, imaginait que ce fragment pouvait proposer un avant-goût symbolique de ce qui suit. Ici, Jean-Christophe Averty dessine l'univers

dans lequel le téléspectateur doit se projeter. À la manière de Jean Cocteau qui, dans l'espace du générique de *La Belle et la Bête* (1946), invite le spectateur à retrouver la naïveté de son enfance qui « croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute<sup>5</sup> ».



En guise de prologue, le premier numéro de l'émission singe le générique et les reportages de *Cinq colonnes à la une*, le magazine d'informations culte. Les contributeurs loufoques des *Raisins verts* sont dévisagés sur leur lieu de travail. La couturière, Michèle Arnaud, se pique le doigt avec la machine à coudre, le bricoleur-loucheur, Jean-Christophe Averty, s'enforce un clou dans la main, le serveur, Jean-Loup Dabadie, explose un verre avec un marteau et l'éboueur, Dirk Sanders, fume en rêvassant.

Cette présentation est suivie d'un vrai-faux reportage qui prend place dans les vignes de Montmartre. Plus ou moins mis en scène, les entretiens entre Pierre Desfons et les vigneronnes tournent à l'absurde :

- Ils sont bons ?
- Ben, ils sont un peu verts.
- Ah, ils sont verts ?
- Oui, ils sont verts, ça se voit d'ailleurs.
- Ben non, je les verrais plutôt noirs.
- Oui... enfin, ils sont noirs et ils sont verts. [...]
- Vous ne l'aimez pas ?
- Non, non, moi j'aime pas l'raisin. Il est trop vert.
- C'est du raisin vert en somme ?
- Oui, c'est du raisin vert.
- Il est très vert cette année ?
- Oh ! Il n'a jamais été aussi vert !

Le vrai générique commence. Le titre est campé en haut de l'écran et le numéro de l'épisode<sup>6</sup> se tient dans le tiers droit de l'image. Les chiffres 1, 2, 3, 4 et 6 sont des éléments de décor posés sur scène, alors que les 5 et 8 sont animés en papiers découpés et incrustés.

Les premières séquences des génériques sont les actes qui constituent une pièce de théâtre. Nous assistons à la rencontre entre des légionnaires

1. Propos recueillis par Jacques Scier. *Un homme Averty*, Jean-Claude Béraud, coll. « José Arthur », Paris, 1976, p. 22. 2. « La création surréaliste est-ce que ça existe ? », *Démons et merveilles du cinéma*, n° 20, 19 février 1966, deuxième chaîne de l'ORTF. 3. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987. 4. Laurence Moineau propose une taxinomie des génériques de film dans « Générique et récit : modalités de gestion d'un écrit », dans *L'Écranage ou l'écriture de l'espace* d'après Pierre Faucheux, Brice Dominguez, Jérôme Dupuyat, Catherine Guitt, Éditions B42, Paris, 2013, p. 70. 5. Hamras pour deux génériques : le générique du numéro 7 reprend le générique du 5 et le numéro 9 n'affiche pas de chiffre.



et des chiffres vivants. Ces derniers ne sont plus uniquement des indicateurs, ils deviennent figures ; opérant un glissement, ils se mettent « à exister

indépendamment de [leur] sens linguistique<sup>7</sup> ». Le chiffre 1, par exemple, et le lisible devient visible<sup>8</sup>. Les chiffres 1, 2, 3, 4 et 6 sont deux à trois fois la taille des hommes. Les effets de petits bras et mains qui saluent ou se frottent dans un monde surréaliste et burlesque. Les années sommes plongés se révèle grand. Charlie Chaplin exubérante et farceuse. Les gestes et des mimiques. L'attention qu'il voulait de synchronisme musical, mais une idée auparavant, à l'aube d'une « musique<sup>9</sup> ».

« Ça craignait que sa voix ne crée un monde sans plus d'histoire. Dans le premier numéro, un personnage se lance en direction du spectateur. Dès que le Un tend la main, les autres prennent la fuite.

Le Un se sur scène effectuant de petits pas de danse. Elle la lui tend la main. Elle la lui serre poliment. Elle se pique le doigt. Elle s'enfuit. Elle reste baillotte. Les bras levés au ciel. Le Un lui fait un signe d'au revoir. Dans le deuxième numéro, les deux légionnaires repartent à l'assaut. Celui-ci les stoppe d'un geste de la main. Le premier d'un courtisouement une assise. Le second qui tombe les

celle des Liliputiens, Guilleret, applaudit au géant Gulliver, grâce aux trucages

en 1902 une adaptation de l'espace aux chiffres rappelle de *Gulliver* (1721) de l'aveugle, attaquant d'échelle, repensée à l'échelle, repensée à l'échelle, repensée à l'échelle. C'est

propos de l'être humain, n'ont pu réaliser n'est plus que *Les Voyages* dans la troisième notion des invités Roger Averty. Airdales chantent. À

un espace entièrement blanc, parsemé de pincettes à linge noires.

Exceptionnellement, le premier générique compense un gros plan entre les deux séquences. En une seconde, ce plan apparaît en cut et disparaît en fondu enchaîné. L'ouverture d'une main amorce une composition de Jean-Claude Pelletier, un jazz swing inspiré de *Take Five* (1959) de Dave Brubeck. Bien que furtif, le gros plan permet un subtil changement d'espace en se concentrant sur un seul élément. L'attention est détournée et la substitution passe inaperçue. Cette main porte un gant blanc, accessoire du magicien — professionnel des manipulations d'esprits, des détournements

d'attention, mais aussi des trucages. La seconde séquence est une chorégraphie. Les danseurs sont vêtus de blanc sur un fond noir. Les bras sont en mouvement simultané de la page 59.

Mallarmé avait repensé l'agencement dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.



D'ingénieux décors ont favorisé la mise en page de l'écran. Pareille à une grille, une grande « étagère<sup>10</sup> » de six mètres de haut fut érigée par le décorateur Jean-

Jacques Faury. Dans les premiers numéros, les décors sont entièrement recouverts de velours noir. Les danseurs vêtus de blanc surgissent et disparaissent grâce à des panneaux noirs. Pour le numéro 6, l'étagère se transforme en échiquier et les danseurs habillés en noir ou blanc deviennent imperceptibles, en fonction de la couleur de fond. L'invisibilité des décors apporte une légèreté aux silhouettes, qui semblent flotter, ne subissant plus aucune gravité.



Les mentions sont surimprimées parmi les danseurs. Dès qu'elles apparaissent, les danseurs ralentissent leur effervescence et les pointent du doigt en se balançant.

Les textes sont composés en capitales, sur une ligne dans la largeur de l'écran, en trois lignes courtes décentrées ou encore en arc de cercle. Malgré quelques variations, le caractère typographique utilisé pour les mentions et les intertitres appartient à la famille des mécanes italiennes récentes<sup>12</sup>.

Les empattements très épais, plus larges que les fûts, créent un gris typographique très sombre. Ces caractères typographiques ont suscité des réactions pas toujours positives. Le caractère Italien de la fonderie anglaise Caslon & Carter

« désespéra les puristes et fut imité par les typographes ». En 1963, le caractère Italien est utilisé pour le générique de l'émission. L'occasion idéale pour le réalisateur de rendre hommage à cette caractéristique de l'écriture de la bourgeoisie et de la bourgeoisie humaine. 12. Les « récentes » en opposition aux formes « anciennes » présentement des capitales à trois traverses, dont la traversée médiane est accentuée par son épaisseur. Philipp Blom, *Adrian Frutiger*, caractères : l'œuvre complète, Berlin/Hatier, 2009, p. 349.

déré comme une « monstruosité typographique »<sup>13</sup>. Les mécanes italiennes portent en elles la référence indéniabie à une société où règne l'anarchie. Durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, elles furent adoptées par de nombreux journaux anticapitalistes : *L'Anarchie*, *La Libre Parole*, *Le Drapeau noir*, *L'Hydre anarchiste*, *L'Égalité sociale*, etc. Un siècle plus tard, elles réapparaisent en couverture du journal satirique *Hara-Kiri* puis de *Charlie Hebdo*. Par ailleurs, on les racrochera toujours à l'époque du Far West et aux placards titrés « WANTED ! » destinés aux chasseurs de primes.

*Le Renard et les raisins*

Certain Renard Gascon, d'autres disent Normand.

Mourant presque de faim, vit au haut d'une treille

Des Raisins mûrs apparemment,

Et couverts d'une peau vermeille.  
Le galant en cût fait volontiers un repas :

Mais comme il n'y pouvait atteindre :

- Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats. -

Fit-il pas mieux que de se plaindre ?

*Fables*,  
Jean de la Fontaine,  
1668.

Les Raisins verts

13. Thomas C. Hansard, *Typographia: an Historical Sketch of the Origin and Progress of the Art of Printing, 1625*, cité dans Peter Bi'ak, *Beauty and Ugliness in Type Design*, 2012, typotheque.com, consulté le 28 avril 2015.

Dans chaque générique de fin des **Raisins Verts**, Jean-Christophe Averty devient ce criminel recherché dont le nom reste inconnu. L'interprète Anne-Marie Peysson dénonce les contributeurs dans diverses situations : lors d'un interrogatoire policier, poursuivie par les gangsters, faisant une tentative de suicide médicamenteuse ou attachée à des rails ferroviaires. Les fins des génériques se terminent invariablement de la même façon, Anne-Marie Peysson annonce : « une réalisation de... », et meurt.



Toutes les images ci-dessus sont extraites des Raisins Verts. © a. Intertitre du Jeu bête et méchant de l'émission du 13 avril 1964. © b. Le Jeu bête et méchant de l'émission du 13 avril 1964. © c. Prélude de l'émission du 12 octobre 1963. © d. Pré-générique de l'émission du 12 octobre 1963. © e. Générique de l'émission du 12 octobre 1963. © f. Générique de l'émission du 9 novembre 1963. © g. Générique de l'émission du 17 décembre 1963. © h. The T. Bird, Rockers Roberts & The Alcadéris de l'émission du 13 avril 1964. © i. Générique de l'émission du 10 mars 1964. © j. Générique de l'émission du 17 décembre 1963. © k. Générique de l'émission du 18 octobre 1963.

Très sollicité après les attentats de janvier, l'historien Stéphane Mazurier est l'auteur d'une thèse intitulée « Bête, méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982) ». Dans

ce petit entretien, il revient sur la genèse de ce journal satirique d'abord baptisé Hara-Kiri, dès sa création en 1960 par François Cavanna et Georges Bernier, avant de devenir L'Hebdo Hara-Kiri en 1969 et de céder la place progressivement à Charlie Hebdo en 1970. Mais aussi sur les liens souterrains qui unissent Hara-Kiri et Jean-Christophe Averty, lauréat du Prix Bête et méchant et qui avait pour habitude de dire : « Je frappe toujours sur le même clou : la sottise. Et je ne suis pas près de changer, vu que la sottise progresse ». À bon entendeur...

## Entretien avec Stéphane Mazurier. À propos d'Hara-Kiri. Propos recueillis par Claire Moulène.

**CM** Lors de notre entretien avec Jean-Christophe Averty, il nous a raconté comment, par l'intermédiaire de Cavanna qu'il rencontre en 1951, il a commencé à « produire de petites broches pour un mensuel de caricatures qui n'était pas encore Hara-Kiri ». Vous voyez de quoi il peut s'agir ? Y a-t-il un ancêtre d'Hara-Kiri ?

**SM** Il pourrait s'agir de *Zéro*, un journal dirigé par Jean Novi et qui se vendait uniquement par colportage, mais Cavanna n'y est entré qu'en 1954. Avant cette date, Cavanna multipliait les piges pour des journaux d'humour dans lesquels il plaçait ses dessins : *Ici Paris*, *Marius*, *La Presse*...

**CM** Averty a insisté sur le parallèle entre *Mad* et Hara-Kiri, pouvez-vous retracer rapidement cette filiation et raconter comment se forge le projet d'Hara-Kiri, avec qui et dans quelle perspective ?

**SM** Cavanna était un grand lecteur de *Mad*, dont il admirait profondément l'esprit de dérision et cette volonté de démolir les grands principes de la civilisation américaine. Il voulait donc, en créant Hara-Kiri, faire un *Mad* « à la française ». Il s'est entouré de plusieurs figures qui travaillaient avec lui aux *Cordées* (journal qui a pris la succession de *Zéro* en 1958), les dessinateurs Fred, Lob, Reiser (qui signait encore ses dessins Jem) et Georges Bernier, directeur des ventes des *Cordées*, qui devient directeur de la publication d'Hara-Kiri.

**CM** Pour *Les Raisins verts*, Averty recrute Georges Bernier, alias Professeur Choron. Pouvez-vous présenter le personnage et raconter le rôle que joue Bernier au sein d'Hara-Kiri ?

**SM** Bernier tenait d'abord un simple rôle d'administration, en tant que directeur d'Hara-Kiri. Il est devenu

lui aussi un créateur à partir de 1962, à l'occasion de tournages de romans-photos et de la création de la rubrique : « Professeur Choron. Réponse à tout ». Le nom de Choron vient de la rue Choron, dans le IX<sup>e</sup> arrondissement, siège de Hara-Kiri jusqu'en 1966. Dès lors, tout en restant le directeur de Hara-Kiri jusqu'à la disparition du journal, en 1985, Choron est devenu une figure créatrice du journal, à travers des textes, des romans-photos ou des images détournées (exemple : la rubrique « L'Art vulgaire », avec Gédé, dans les années 1970).

**CM** Savez-vous dans quelles conditions, les membres d'Hara-Kiri ont décerné le Prix Bête et méchant à Averty ?

**SM** Pas précisément. Je sais qu'il lui a été décerné en 1964 (d'autres suivront, comme Coluche et, de façon ironique, le ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin, qui avait prononcé l'interdiction de L'Hebdo Hara-Kiri). Sans doute était-ce une façon de remercier le premier homme de télévision qui a donné la parole aux hommes de Hara-Kiri : en 1963, Averty fait régulièrement participer Cavanna et Choron à son émission *Les Raisins verts*.

**CM** Averty a insisté sur le fait que le groupe d'Hara-Kiri nourrissait une grande méfiance à l'égard de la télé. « Je ne faisais pas complètement partie de la bande parce que je n'allais pas assez loin. Parce qu'il faut vous dire une chose, à la télévision régnait une autocensure. "Bal tragique à Colombey : un mort", ça n'était pas imaginable ! » Avez-vous des choses à dire sur cette relation qu'entretenait le groupe d'Averty avec la télévision, les autres médias en général ?

**SM** Ce n'est qu'à partir de Valéry Giscard d'Estaing et de la libéralisation (modérée) de l'audiovisuel que la bande de Hara-Kiri a participé à des émissions de télévision.

Cavanna (mais aussi Cabu, Reiser, Wolinski...) ont fréquemment été invités à *Apostrophes*, par exemple. L'équipe a même participé (mais une fois seulement) au Petit Rapporteur de Jacques Martin. Auparavant, Hara-Kiri était absent des petits écrans et ne se privait pas pour dénoncer la caporalisation de la télévision gaullienne. Toutefois, un présentateur d'émissions culturelles, et plus particulièrement musicales, disposait d'une rubrique de critique rock dans *Charlie Hebdo*, Pierre Lattès. Mais il se cachait sous le pseudonyme de « Méchammer rock », craignant d'être renvoyé de l'ORTF s'il dévoilait sa véritable identité ! Hara-Kiri (et plus encore *Charlie Hebdo*) se moquait beaucoup des radios périphériques (Europe 1, RTL), considérées comme des instruments de décrébration des masses, soutenait les « radios libres » (cf. Cabu et *Radio Lorraine, Cœur d'Acier*, la radio des sidérurgistes lorrains en lutte) et participait à quelques émissions radio du service public, notamment *Radioscopie*, de Jacques Chancel.

**CM** Pouvez-vous raconter comment l'épisode du « bal tragique » marque un tournant dans l'histoire d'Hara-Kiri ? Et comment *Charlie Hebdo* fait son apparition ?

**SM** Le « bal tragique » a provoqué l'interdiction de L'Hebdo Hara-Kiri, et non du mensuel. Cet hebdomadaire avait été fondé dix-huit mois plus tôt et se vendait très mal. Son interdiction a provoqué la fondation de *Charlie Hebdo*, présenté comme le supplément hebdomadaire du mensuel de BD *Charlie*, mais qui est en fait la copie conforme de L'Hebdo Hara-Kiri. Le succès a été au rendez-vous à partir de 1971, avec un apogée à 140 000 exemplaires au moment de la mort de Pompidou.

**CM** Pourquoi selon vous, l'esprit d'Hara-Kiri, les mauvais coups d'un Averty, ne sont-ils plus compa-

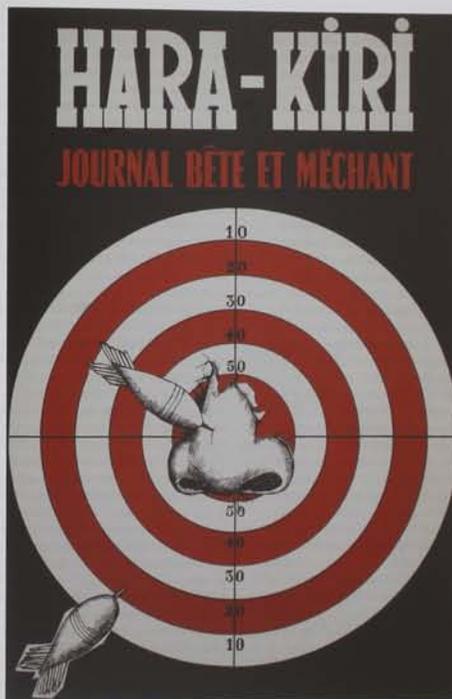
tibles ou audibles dans la France d'aujourd'hui ?

**SM** Ils étaient déjà incompatibles et inaudibles dans la France des années 1960 ! Il fallait simplement avoir le courage de le faire...

**CM** Et où se situent selon vous leurs héritiers ? Sur le Net ? Ailleurs ?

**SM** Difficile de répondre à cette question, mais je pense que les héritiers les plus sincères de l'esprit Hara-Kiri

sont les créateurs de *Groland* sur Canal+ : un humour trash, certes, mais qui s'efforce aussi de démonter les ressorts de la société médiatique et de consommation.



Affiche promo Hara-Kiri, 1964, 60/40 cm, courtoisie Nicolas Topor & Alexandre Devaux.

## Entretien avec Jean-Christophe Averty, Un homme Averty en vaut deux. Propos recueillis par Claire Moulène et Jill Gasparina.

JCA La maladie d'Alka-Seltzer me gagne! Je n'arrive plus à écrire, les lettres grimpent brusquement en haut de la page, on se demande pourquoi. J'ai beaucoup changé depuis un an, j'ai encore de beaux restes mais je suis tombé sur la tête. Les médecins, qui ne sont pas des gens drôles, m'ont dit: «Vous avez un grain dans la tête.» Il n'y a que les souvenirs d'enfance qui me reviennent. Des chansons, des souvenirs avec mes parents, d'avant-guerre. Je suis né en 1928. Ça a duré très peu de temps le bonheur de vivre.

### Le grenier et le rayon vert

CM Que faisaient vos parents?

JCA Mes parents étaient des gens simples. Ma mère était institutrice pour les tout-petits. C'était un poste sans prétention. Vous apprenez à chanter faux des chansons idiotes, «En passant par la Lorraine», «la Mère Michel»... Mais quand on y regarde bien, ces chansons, vous le savez comme moi, sont toutes codées et cachent des réalités généralement grivoises ou érotiques. On ne s'en aperçoit pas quand on est enfant. Ce sont des horreurs, enfin pas des horreurs, la vie...

JG Et votre père?

JCA Mon père était employé quincailler. Le patron n'était jamais là, donc il faisait la vente en gros et demi-gros. La quincaillerie se trouvait à Montmartre et nous habitions Porte d'Orléans, c'est vous dire, je ne le voyais jamais, il partait à 6h du matin et rentrait à 22h, avec des comptes à faire, des bilans, des commandes. Mais il apportait à la maison ces catalogues grand format, superbement illustrés, où il y avait des reproductions grandeur nature de vis, de clous, de pinces, qui m'intriguaient énormément.

J'aimais la mise en page assez élaborée de ces clous qui sont des objets idiots, comme des objets célibataires — «quand vous vous enfoncez un clou dans la main, il est pour vous tout seul», dirait Marcel Duchamp. Ces albums, je les ai toujours d'ailleurs.



Mon père n'aimait pas les études. Mes grands-parents l'ont tout de suite placé comme apprenti chez un quincaillier à Niort. Nous étions tous, mon père comme ma mère, originaires de Loire-Atlantique. La Bernerie, la Pointe Saint-Gildas, face à Saint-Nazaire. Nous avons d'ailleurs une maison de famille, un peu fruste. Je ne suis pas très famille mais j'aimerais laisser quelque chose à mes enfants qui sont sans pitié... Je suis fâché avec mes enfants!

CM Combien en avez-vous?

JCA Trois. Jamais la même dame. Si bien que c'est de ma faute. Une institutrice, une comédienne, et une qui m'a quitté parce qu'elle en avait assez de vivre avec un bougonneur, un râleur, un pessimiste. Ce que je suis.

CM Vous en êtes conscient?

JCA Oui oui! C'est facile de s'en rendre compte. Qu'on est invivable... Du côté de mon père, on était dans l'enseignement depuis le début du Second Empire, toujours dans le même département. Et ma mère était fille d'instituteur et d'adjoint au maire. Donc je suis fils et petit-fils d'enseignants. Il aurait été une honte dans ma famille que je ne sache pas

lire à trois ans. Ce que je fis, hélas. Je me rappelle l'entassement des livres dans cette maison: il y avait Jules Verne, Erckmann-Chatrian, que j'ai lus sans trop comprendre. Jules Verne était inquiétant, bien qu'il n'y ait jamais de mort ou de sang. Evidemment quand on a trois ou quatre ans, on a la tête qui tourne. On regarde du côté de la Lune, vers le centre de la Terre, vers la mer, l'air, l'espace. Mon plus beau souvenir, c'est un livre de Jules Verne de 1883 (il a écrit quatre-vingt-trois bouquins d'ailleurs): *Le Rayon vert*!



Dans lequel j'avoue à la fin, et cela, je ne l'avais pas vu, ou du moins pas compris, que le rayon vert est une fiction, qu'il n'existe pas. J'ai cru que le rayon vert existait moi, et je l'ai attendu pendant des années. Au moins quatre ou cinq ans. Sans jamais le voir. Mes parents et mes cousins me laissaient sur le bord de la plage et je leur disais: «Attendez un peu, il va venir!» Et on me répondait: «Viens!» Je m'appelais Jean à l'époque, mais Christophe est mon vrai prénom, qui me vient d'un grand-oncle charcutier qui a pris froid en ramant sur la Loire et en est mort. Je rentrais en pleurant car on ne m'avait pas permis de voir le rayon vert. Ou alors on me disait, pire: «Tiens on l'a vu nous!» C'étaient mes cousins. Ils ont tous fini pharmaciens ou médecins. Ce rayon vert a été ma première inquiétude. Il y en a eu d'autres.

Le premier rendez-vous eut lieu le 19 mars 2015 dans une brasserie de la Porte d'Auteuil, à l'ouest de Paris. Un mois plus tard, c'est dans le même café que nous avons poursuivi cette conversation qui dura plus de 8 heures. Lors de l'entretien, c'est un briocheur que d'accurs (à commencer par lui-même) nous avons décrit, c'est un JCA d'une grande générosité qui nous a été donné de rencontrer. Un homme-avert qui ne se départit jamais de son humour décapant et cinglant pour retracer une histoire, la sienne, largement traversée par la littérature, l'art et la politique. Ici, c'est une double logique que nous suivons simultanément, qui

permet de suivre un fil chronologique, depuis les premiers pas dans la région nantaise jusqu'aux marches du studio 13, tout en donnant à lire quelques-unes des grandes thématiques qui rythment la vie de JCA. Signalons également la présence de deux dessins inédits d'Hippolyte Henigen: une planche de BD directement inspirée d'une émission de 1973 dédiée aux fructages ainsi qu'un portrait en miroir de JCA et de son double, le Père Ubu.

# Entretien avec Jean-Christophe Averty, Un homme Averty en vaut deux. Propos recueillis par Claire Moulène et Jill Gasparina.

JCA La maladie d'Alka-Seltzer me gagne! Je n'arrive plus à écrire, les lettres grimpent brusquement en haut de la page, on se demande pourquoi. J'ai beaucoup changé depuis un an, j'ai encore de beaux restes mais je suis tombé sur la tête. Les médecins, qui ne sont pas des gens drôles, m'ont dit: «Vous avez un grain dans la tête.» Il n'y a que les souvenirs d'enfance qui me reviennent. Des chansons, des souvenirs avec mes parents, etc. Ça a duré très peu de temps, j'ai eu le bonheur de vivre.

**Le grenier et le rayon verts, en 1928.**

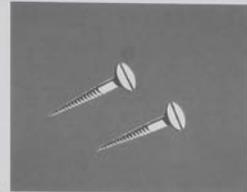
**CM** Que faisaien...

JCA Mes parents...  
simples. Ma mère...  
pour le tout-petit...  
sans prétention. V...  
chanter faux des...  
« En passant par...  
« la Mère Michel...  
on y regarde bien...  
vous le savez com...  
toutes codées et ca...  
généralement grivo...  
On ne s'en aperçoit...  
on est enfant. Ce son...  
enfin pas des horreur...

**JG** Et votre père?

JCA Mon père était employé de quincailler. Le patron n'était pas là, donc il faisait la vente en gros et demi-gros. La quincaillerie se trouvait à Montmartre et nous habitions Porte d'Orléans, c'est vous dire, je ne le voyais jamais, il partait à 6h du matin et rentrait à 22h, avec des comptes à faire, des bilans, des commandes. Mais il apportait à la maison ces catalogues grand format, superbement illustrés, où il y avait des reproductions grandeur nature de vis, de clous, de pinces, qui m'intriguaient énormément.

J'aimais la mise en page assez élaborée de ces clous qui sont des objets idiots, comme des objets célibataires — « on les enfonce un clou dans la main, il est pour vous tout seul », disait Marcel Duchamp. Ces albums, je les ai toujours d'ailleurs.



a

Mon père n'aimait pas les études. Mes grands-parents l'ont tout de suite placé comme apprenti chez un quincaillier à Niort. Nous étions tous, mon père comme ma mère, originaires de Loire-Atlantique. La Bernerie, la Pointe Saint-Gildas, face à Saint-Nazaire. Nous avons d'ailleurs une maison de famille, un peu fruste. Je ne suis pas très famille mais j'aimerais laisser quelque chose à mes enfants qui sont sans pitié... Je suis fâché avec mes enfants!

**CM** Combien en avez-vous?

JCA Deux. Le premier est un garçon, le second est une fille. Je n'ai jamais la même dame. Une fois, j'étais amoureux d'une fille d'enseignant. Il aurait été une honte d'être enseignant. Il y en a eu d'autres.

des livres... il y avait Jules Verne... Chatrian, que j'ai lu... comprendre. Jules Verne... inquiétant, bien qu'il n'y a... de mort ou de sang. Évidemment... quand on a trois ou quatre ans... on a la tête qui tourne. On regarde du côté de la Lune, vers le centre de la Terre, vers la mer, l'air, l'espace. Mon plus beau souvenir, c'est un livre de Jules Verne de 1883 (il a écrit quatre-vingt-trois bouquins d'ailleurs): *Le Rayon vert!*



b

Dans lequel il avoue à la fin, et cela, je ne l'avais pas vu, ou du moins pas compris, que le rayon est une fiction, qu'il n'existe pas. J'ai cru que le rayon existait moi, et je l'ai attendu pendant des années. Ce rayon est une double logique: que nous suivons simultanément, qui permet de suivre un fil chronologique, depuis les premiers pas dans la région nantaise jusqu'aux marches du studio 13, tout en donnant à lire quelques-unes des grandes thématiques qui rythment la vie de JCA. Signalons également la présence de deux dessins inédits d'Hippolyte Hentgen: une planche de BD directement inspirée d'une émission de 1973 dédiée aux fructages ainsi qu'un portrait en miroir de JCA et de son double, le Père Ubu.



Brice Dellsperger, *Body Double 34*.



Pour l'épisode 34 de la série des « Body Double », réalisé avec les étudiants de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, Brice Dellsperger, dont Jean-Luc Verria dit qu'il est un « Jean-Christophe Averty sous acide », a transposé une scène de My Own Private Idaho de Gus Van Sant (1991) passant de l'image fixe à l'image animée.



on y voit Keanu Reeves torse nu faire un monologue puis dialoguer avec les autres cover boys sur le présentoir à magazines autour de lui. Ici la scène est transformée: les magazines gays sont remplacés par des magazines spécialisés dans les questions de transsexualité, transgenre, transformation. Et les étudiants sont impliqués à tous les postes du tournage: acting, maquillage, lumière, décor, etc.



Tournage de *Body Double 34*, printemps 2015 à l'Ensa Lyon. Photographies: Nicolas Perge et Laurent Bassat, travail des couvertures: Adrien Rocca, étudiants participants: Arthur Mierez, Miava Testas, Romain Gandolphe, Alexandre Cillet, Axelle Pinot, Julien Benoit, Julien Benoit, Valentin Rolovic, Eugène Zéir, Quentin Gouput, Garance Coquant Poczter, Camille Cornillon, Ophélie Demurger, Paul Bourdoncse, Floris Dubois, Adriane Emerit, Adrien Rocca, Alex Huthwohl.

**TRANSFORMATION** magazine  
2014 K44441  
ISSUE #86 ADULTS ONLY  
U.S. \$12.50 | CANADA \$12.50

Newcomer  
**Xena**

Community  
**Long Beach Pride**

Stage  
**Kinky Boots**

Sexy  
**1st Annual transsexual Sexy Swin**

It feels So Good!  
*Quinn Lee*

PLUS READER'S LETTERS | SOCIALLY SPEAKING | COMMUNITY | THE INCREDIBLE LIFE OF JERRY LEE

www.transformationmag.com

à une distance ambivalente, car l'esprit a déjà beaucoup à faire. C'est un programme que je n'ai vu qu'une seule fois. Je préfère en effet partager les images du livre avec des amis et des collègues et, entre nous, nous essayons de produire du sens à partir de ce que nous voyons. Lorsque nous regardons quelque chose à la télévision, la manière dont nous échangeons au sujet de certains programmes spécifiques est anecdotique. Nous nous rappelons ce que nous avons vu et ne nous soucions pas de laisser la vérité faire obstacle à une bonne histoire. La manière dont nous communiquons les idées que nous avons à propos des œuvres d'art est bien différente : là, nous sommes plus prudents. Nous détaillons lentement les éléments que nous avons aperçus, sentis, et la manière délicate dont ils ont résonné dans notre esprit. Mais que se passe-t-il donc quand c'est un artiste qui produit un programme TV ? Selon quels termes pouvons-nous opérer une critique ? Ressentons-nous le besoin de théâtraliser et de critiquer en même temps ? Peut-être n'est-ce pas simplement la superposition visuelle mais aussi théorique qui nous ouvre un espace vital, qui nous permet d'accepter une œuvre telle qu'elle est. Regarder la télévision, c'est vraiment une expérience du « nous », plus que du « je » : le sens de l'expérience communautaire du visionnage de la télévision, c'est de nous libérer de notre intériorité.

En 1926, au moment précis où la télévision devenait possible d'un point de vue technologique, Antonin Artaud écrivit « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre »

et appela à une « connaissance physique des images ». Dans ce cas précis, cela nous est impossible, car la télévision ne possède aucune forme de physicalité — la chose qui s'en rapproche le plus, c'est sa bordure : ce n'est pas simplement un rectangle, c'est une mutation iconographique, un rectangle qui s'arrondit à mesure que l'image essaie de créer un renflement, et de le tordre — toute cette lumière et toute cette information, pressées d'entrer dans nos salons le samedi soir. Jones le sent aussi, ses esquisses pour *Männer, Wir Kommen!* sont pensées pour un cadre télévisuel de ce genre, il aspire à sentir la physicalité de l'image en même temps qu'il la crée. Et peut-être que la physicalité de l'image ici passe par le rythme auquel je décide de tourner les pages de *Allen Jones Projects*, allant en avant, revenant en arrière, choisissant un jeu d'images plutôt qu'un autre, réduisant son imagerie problématique à une posture *camp* et nostalgique qui vient nourrir les aspects fétichistes de mes propres recherches. Dans ce cas particulier, la pratique de Jones abandonne son autonomie et s'offre à une consommation totale. La télévision ne nous domine plus, elle ne nous convainc plus qu'elle est une fantaisie, mais la prise qu'elle a sur nous, pendant le laps de temps que nous lui accordons, nous laisse dans un état ambigu. Mais que ce changement d'angle de vue nous amène une forme de libération ou pas est un problème trop exotique pour être convoqué.

Traduit par Jill Gasparina



Image for a storyboard (Melon-scarf with girls), 2011, Courtesy de Fartans.

Florent Dubois, *Hop-Frog: un ballo in maschera*.

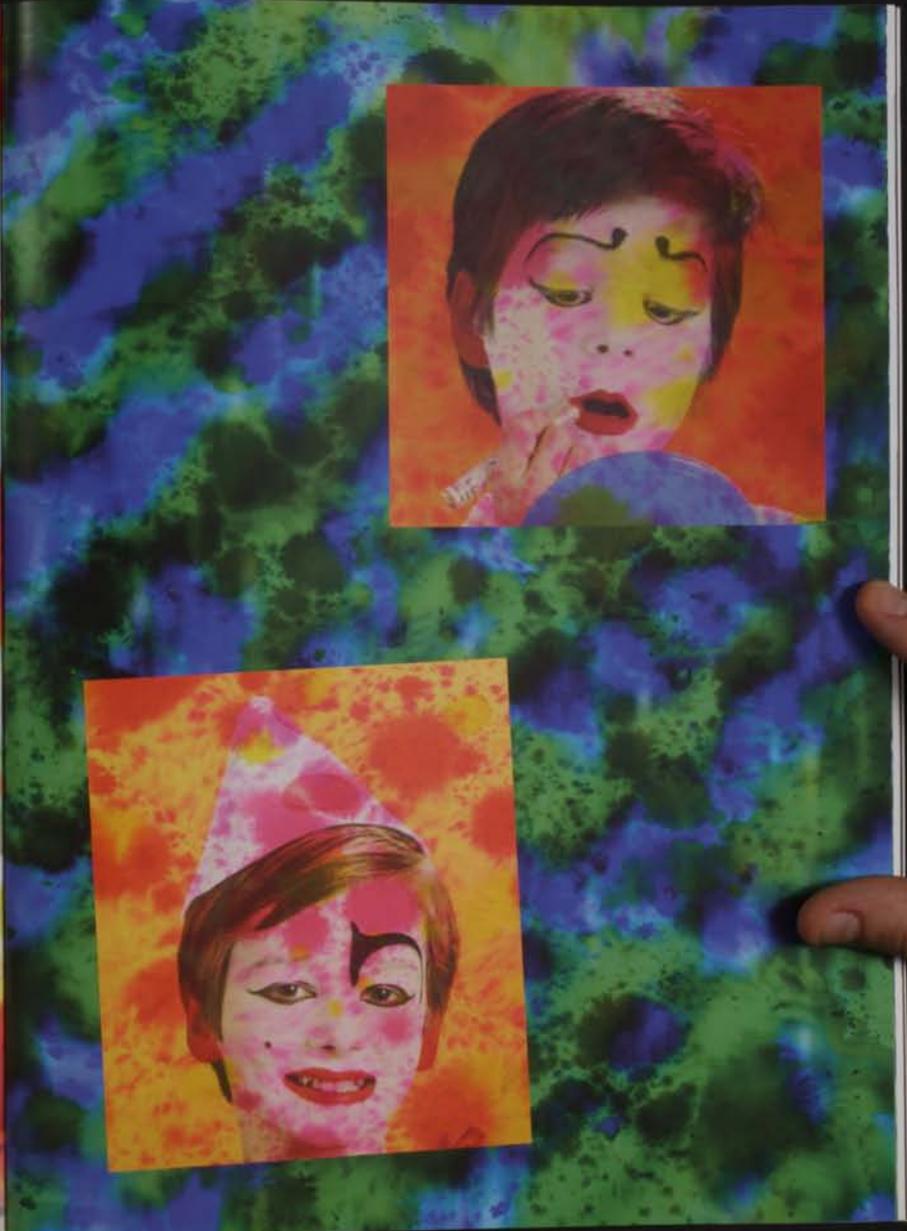
*Non... je m'en vais... il faut que j'aille acheter des gants...*, 2015.

*Je suis dans les larmes... c'est vrai... mais on ne peut pas toujours pleurer...*, 2015.

*Entre nous... je crois avoir découvert le véritable motif de sa mauvaise humeur*, 2015.

*Oui... nous étions très amis*, 2015.

Collages numériques, 2015.





Initiales  
n°6

- 1 **Nom d'Averty!**  
Emmanuel Tibloux
- 4 **Vendanges tardives**  
Claire Moulène
- 7 **Un homme Averty en vaut deux**  
Entretien avec Jean-Christophe Averty,  
Claire Moulène et Jill Gasparina,  
avec Hippolyte Hentgen
- 18 **Averty n'a jamais fait de télé**  
Jean-Paul Fargier
- 22 **La fabrique avertyenne**  
Claire Moulène
- 26 **Passagers clandestins**  
Patrick Besnier
- 29 **AvertySons!**  
Entretien avec Gilles Grand,  
Claire Moulène et Emmanuel Tibloux
- 32 **JCA et le jazz :  
vertiges de l'oralité seconde**  
Jocelyn Bonnerave
- 34 **La danse des images,  
kaléidoscopie de Busby Berkeley**   
Jean-Louis Comolli
- 39 **L'éditeur, le vulgarisateur et le poète**  
Jill Gasparina
- 44 **À propos d'Hara-Kiri**  
Entretien avec Stéphane Mazurier,  
Claire Moulène
- 46 **Toporaverty : au-delà du surréalisme**  
François Piron
- Body Double 34** 52  
Brice Dellsperger
- Azertypographie** 55  
Matthieu Cortat
- Les Raisins verts** 58  
Céline Chip
- La Prière** 62  
Théo Hernandez & Jules Lagrange
- Les débuts d'un nouvel art :  
l'« alterna-TV » de Paik et d'Averty** 64  
Marc Plas
- Cornichons #2** 70  
Laure Mary-Couegnias
-  **Averty et l'un de ses admirateurs** 72  
Bertrand Dezoteux
- D'après le songe d'une nuit d'été** 81  
Philippe Mayaux
- Magiciens de la télévision** 88  
Clémence de Montgolfier
- Crystal Maze VIII** 93  
« confidences pour confidences »  
L'agence du doute
- Averty et ses images** 100  
Olga Rozenblum
- TV License** 103  
Anthea Hamilton
- Hop-Frug: un ballo in maschera** 107  
Florent Dubois
- Blanche Neige** 112  
Florent Frizet

Les auteurs  
Colophon et remerciements

114  
116

## Patrick Besnier, *Passagers clandestins*.

Les vingt-cinq adaptations littéraires et théâtrales réalisées par Jean-Christophe Averty entre 1963 et 1995, constituent un ensemble en apparence hétéroclite qui va de Shakespeare à Maurice Renard, mais qui est pourtant profondément cohérent, en ce qu'il privilégie le merveilleux et le fantastique, et que les deux tiers des films adaptent des œuvres de la période 1870-1920, des *Chants de Maldoror* à Dada.

Cette cohérence interne est éclatante dans la trilogie de 1976-1977, composée du *Château des Carpathes* (1892) de Jules Verne, des *Impressions d'Afrique* (1892) de Raymond Roussel et de *Châtelet* (1910) d'Edmond Rostand, soit un « roman pour la jeunesse », une œuvre inclassable que la postérité assimile hâtivement aux avant-gardes et une pièce en vers à grand spectacle<sup>1</sup>.

En 1977, Roussel est très présent dans l'actualité, à l'occasion du centenaire de sa naissance — prétexte pour la réalisation du film. On est alors en pleine vague « structuraliste » comme en témoigne cette année-là un numéro de *l'Arc*, qui met en avant un Roussel revu par Foucault, Ricardou et Robbe-Grillet. L'année précédente, la nouvelle édition des *Machines célibataires* de Michel Carrouges repiquait Roussel dans la dépendance de Duchamp, tout comme le faisait l'exposition sur le même thème, présentée par Harald Szeemann à Zurich. Dans le même temps, Jules Verne est soudain pris très au sérieux : Michel Serres publie ses *Jouvences*. Sur Jules Verne en 1974, alors qu'en 1973 sortait *Jules Verne et le roman initiatique* de Simone Vierne<sup>2</sup>, et qu'en 1978 un colloque de Cécily allait étudier « Jules Verne et l'idéologie »<sup>3</sup>. À cette intellectualisation galopante, Averty oppose une vision beaucoup plus juste et surtout plus innocente de ces auteurs, en se souvenant de la passion de Roussel pour Jules Verne, Rostand et le théâtre « genre Châtelet », aux antipodes de l'avant-garde : ce n'est pas un hasard si Averty glisse au cœur d'*Impressions d'Afrique* l'affiche d'une grande fête théâtrale de 1905, *Les 400 Coups du diable*. Le réalisateur a certainement médité la phrase de Roussel : « On dit que je suis dadaïste, je ne sais même pas ce que c'est que le dadaïsme... Placer Roussel entre Jules Verne et Edmond Rostand permet d'en savourer la part d'ingénuité » soulignée par Michel Leiris<sup>4</sup>. Averty provoque des interactions par un bain d'images et de musiques (chansons), en un flot de gravures

exotiques et d'allusions multiples, souvenirs ou clins d'œil, qui introduisent ce que j'appellerai des « passagers clandestins ».

Averty a lui-même écrit les dialogues du film (le roman n'en comporte pas), ce qui lui permet d'introduire des réminiscences et des échos multiples<sup>5</sup>. Par exemple, il accumule des homophonies autour du tibia du Breton Ielgouach ou du nom de Youur(t), ajoutant ses inventions à celles qu'expose Roussel — son fameux procédé — dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Dans le texte autant qu'à l'image, il ne se prive pas d'allusions et réminiscences de tous ordres ; d'autres livres, des images, des musiques circulent dans les marges du récit, tantôt immédiatement reconnaissables et tantôt masqués.

Ainsi le Douanier Rousseau est-il un grand pourvoyeur de décors pour Averty ; ses grands joues surgissent dans les films dont nous parlons, particulièrement dans *Impressions d'Afrique*. Dès le début, le paquebot qui fait naufrage rappelle *Le Navire dans la tempête* du peintre. Cet intérêt trouve son aboutissement lorsque, dix ans après, en 1987, Averty adapte une des œuvres théâtrales du Douanier, *La Vengeance d'une orpheline russe*. Outre la proximité de leurs patronymes, Roussel et Rousseau partagent indéniablement le sens de l'exotisme le plus éclatant.

1. Rappelons en quelques mots le sujet des trois œuvres : chez Jules Verne, des apparitions diaboliques secouent le château des Carpathes ou revient chanter la Stilla, une cantatrice morte pourtant depuis longtemps ; chez Roussel, un paquebot, le *Lyncée*, fait naufrage sur les côtes de l'Afrique, et ses passagers sont pris en otage par l'empereur Talou ; en attendant la rançon qui les délivrera, ils organisent un spectacle, le « Gala des incomparables », composé de numéros extravagants ; chez Edmond Rostand, la pièce conte la vie d'une basse-cour avec les animaux pour seuls personnages. Une série d'intrigues est menée contre le coq Chanteclerc, pensacque qui n'est son chant qui chaque matin fait lever le soleil. 2. S'il s'en était tenu à Verne et Roussel, Averty aurait été dans la lignée parfaite des « Machines célibataires » de Duchamp ou de son exégète, Michel Carrouges. S'attachant aussi à Rostand, éternellement méprisé par la critique, moderne ou non, il témoigne autant de sa culture que de sa liberté d'esprit. 3. Selon le titre du recueil de textes que Michel Leiris a consacré à Roussel *l'ingénu* en 1987. 4. Il ne semble pas utiliser les éléments de la version théâtrale d'*Impressions d'Afrique* que Roussel fit jouer en 1911 et dont étaient connus des fragments lors qu'Averty réalisa son film.

D'autres « passagers clandestins » révèlent vite leur présence à bord du *Lyncée* ou dans le royaume de Talou, cachés derrière les héros visibles. Ainsi, lors de la présentation des personnages, la danseuse livonienne obèse, Olga Tcherwononkoff, suscite l'apparition rapide d'une gravure tirée d'*Un drame en Livonie* de Jules Verne. Cette image est au fond l'équivalent d'une note en bas de page qui rappelle l'extraordinaire passion de Roussel pour Verne, et suggère que le choix de la Livonie comme patrie d'Olga Tcherwononkoff trouve sans doute une explication dans le souvenir du roman.

Roussel fait ensuite le portrait de Carmichael, chanteur de music-hall travesti : lors de sa première apparition, il chante une chanson de caf'conc', « Palermes »<sup>6</sup>, dont la partition apparaît sur l'écran. Pourquoi cette chanson ? Au-delà du goût d'Averty pour le répertoire du music-hall, le titre évoque évidemment la mort de Roussel en cette ville, le 14 juillet 1933. Mais dans le roman, le grand succès de Carmichael est l'*Aubade de Daricelli* qu'il doit chanter au Gala. Elle appartient au même répertoire imaginaire que l'opéra entendu dans *Le Château des Carpathes*<sup>7</sup>. Pour nous faire entendre cette *Aubade*, Averty choisit un poème de Hugo très apprécié de Roussel et chanté en voix de fausset par Carmichael<sup>8</sup>.

Le personnage de la tragédienne italienne Adinofa permet à Averty de lui donner un contexte absent du roman. Déclamant avec intensité des vers de Gabriele D'Annunzio, Adinofa se détache sur un fond d'images préraphaélites de Burne-Jones. Cette présentation de la tragédienne fait songer au *Martyre de saint Sébastien* de D'Annunzio et Debussy ; et ce n'est pas un hasard, car la création de ce spectacle monumental eut lieu le 22 mai 1911 au Châtelet, un mois et demi avant celle des *Impressions d'Afrique* au théâtre, le 5 juillet suivant. Le personnage de saint Sébastien offrait à la mime-danseuse, Ida Rubinstein, un de ses grands rôles.

Parmi les autres passagers clandestins, il en est deux dont la présence ne saurait surprendre. Le premier est Alfred Jarry dont Averty a réalisé quatre adaptations, les trois *Ubu* et *Le Surréalisme*. Il se manifeste plusieurs fois dans les *Impressions d'Afrique*. Lorsque l'empereur Talou VII se révèle être un tyran cruel et stupide, on voit se dresser la figure monstrueuse du Père Ubu. À un autre moment, une Gidouille tourne en fond d'image, sur accompagnement de la « Chanson du Décervelage », au moment où Talou fixe le montant des rançons extorquées aux naufragés. De leur côté, deux personnages évoquent le souvenir de la première d'*Ubu roi* et le traître Gaiz-Düh se fait traiter d'« ignoble saouïou » par Talou, reprenant une expression chère à Ubu...

L'autre passager notable est Marcel Duchamp, lui aussi référence chère à Averty : la *Broyeuse de chocolat* de son *Grand Verre* est un des éléments très reconnaissables d'une des attractions, le métier à tisser, construit par l'inventeur Bedu. Averty connaît bien sûr

parfaitement les exégètes d'un Roussel « intellectuel » dont nous parlions plus haut ; mais il s'y réfère de manière à ce que le téléspectateur ignorant tout de Duchamp ne souffre en rien de ne pas identifier la *Broyeuse de chocolat* ni, plus tard, les *Moules malices* tirés du même *Grand Verre*, construits par Norbert Montalescot. En 1980, quand il adaptera *Le Surréalisme*, Averty placera le roman d'Alfred Jarry entièrement sous le signe de Marcel Duchamp.

Pour *Le Château des Carpathes*, Averty a travaillé avec un scénariste-dialoguiste professionnel, Armand Lanoux, connu pour ses livres sur Zola et Maupassant, écrivains qui n'appartiennent pas vraiment au monde d'Averty, c'est le moins qu'on puisse dire ! Le dialogue est fidèle au roman (qui comporte de nombreux passages dialogués), mais les auteurs lui donnent parfois de légers coups de pouce. Ainsi, au premier chapitre, lorsque le berger Frick achète une longue-vue à un colporteur, il en parle comme d'une *machine*, terme ici vague et imprécis. Chez Averty et Lanoux, Frick l'appelle « une machine à voir », et cette petite adjonction nous oriente vers le monde des systèmes optiques, des lunettes et des jumelles, qui jouent un rôle important dans la suite de l'œuvre.

Chez Jules Verne, le roman commence « le 29 mai de cette année-là », sans autre précision ; Averty décide, lui, qu'il s'agit de mai 1898. On imagine volontiers que le choix correspond à la publication, ce mois-là, de longs extraits du voyage des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* de Jarry au Mercure de France : c'est une façon de placer le « Voyage extraordinaire » vernien à la lumière du non moins extraordinaire périple de Jarry — qui était lui-même grand amateur de Jules Verne. La cohérence de son univers s'affirme.

Entre les deux parties du film situées au château des Carpathes, Averty traite en flash-back, comme dans le roman, le superbe épisode napolitain où la Stilla, cantatrice de génie, triomphe au théâtre San Carlo et y chante jusqu'à en mourir. Il y a là une atmosphère de romantisme noir qui rappelle le troisième acte, « l'acte d'Antonia » des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach qui raconte une histoire équivalente ; mais comment ne pas songer aussi au *Fantôme de l'Opéra* (1909) de Gaston Leroux ? À ces mythologies du XIX<sup>e</sup> siècle, Averty et Lanoux ajoutent le beau personnage d'une diseuse de bonne aventure, qui est l'occasion de deux séquences nocturnes d'un romantisme intense que l'on n'associe pas d'habitude au travail de Jean-Christophe Averty.

Le film offre une longue séquence pré-générique qui est un rapide montage de gravures ou quelques illustrations du *Château des Carpathes* alternent avec

5. « Perles de Labarre & J. Oranoy, Musique de Alfred d'Hack, chantée par Mlle Juana à l'Estorodo ». La chanson date de 1883. 6. Chez Jules Verne, la Stilla triomphe dans le rôle d'Angelica de l'*Orlando ducorati*. Averty remplace cette œuvre imaginaire par Lucio di Lamberimoor et confie le rôle de la Stilla à une cantatrice célèbre, Mady Mesplé. 7. « Autre Guitare », poème des *Rayons et les Ombres*, cité par Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. 8. « Tout ce qui concerne les représentations d'opéra et le personnage de la Stilla est d'une grande justesse : on a vu qu'Averty a même confié le rôle à une grande cantatrice très populaire, Mady Mesplé, ce qui donne à ces scènes un poids de « réalité ».

## Patrick Besnier, **Passagers clandestins**

Les vingt-cinq adaptations littéraires réalisées par Jean-Christophe Averty en 1977 et 1995, constituent un ensemble en apparence hétéroclite qui va de Shakespeare à Maupassant et Renard, mais qui est pourtant profondément cohérent, en ce qu'il privilégie le merveilleux et le fantastique, et que les deux tiers des adaptations sont des œuvres de la période 1870-1910, des *Chants de Maldoror* à Dada.

La cohérence interne est éclatante dans la trilogie

de 1977, composée du *Château des Carpathes*

à l'occasion de Jules Verne, des *Impressions d'Afrique*

pour la réalisation de Roussel et de *Chantecler* (1910)

à l'occasion de Roussel et de *Chantecler* (1910)

exotiques et de motifs du

ou clins d'œil à Roussel — son fameux

des « *Chants de Maldoror* »

autour de l'image, il ne se

et réminiscences de tous ordres;

des images, des musiques circulent

dans les marges du récit, tantôt immédiatement

reconnaissables et tantôt masqués.

Ainsi le Douanier Rousseau est-il un grand pour-

voyeur de décors pour Averty; ses grandes jungles

surgissent dans les films dont nous parlons, particu-

lièrement dans *Impressions d'Afrique*. Dès le début,

le paquebot qui fait naufrage rappelle *Le Navire*

*dans la tempête* du peintre. Cet intérêt trouve son

aboutissement lorsque, dix ans après, en 1987, Averty

adapte une des œuvres théâtrales du Douanier,

*La Vengeance d'une orpheline russe*. Outre la

proximité de leurs patronymes, Roussel et Rousseau

partagent indéniablement le sens de l'exotisme

le plus éclatant.

1. Rappelons en quelques mots le sujet des trois œuvres : chez Jules Verne, des apparitions diaboliques secouent le château des Carpathes ou revient chanter la Stilla, une cantatrice morte pourtant depuis longtemps; chez Roussel, un paquebot, le *Lyncée*, fait naufrage sur les côtes de l'Afrique, et ses passagers sont pris en otage par l'empereur Talou; et en attendant la chanson qui les délivrera, ils organisent un spectacle, le « Gala des incomparables », composé de numéros extravagants; chez Edmond Rostand, la pièce conte la vie d'une basse-cour avec les animaux pour seuls personnages. Une série d'intrigues est menée contre le coq Chantecler, pensade qui c'est son chant qui chaque matin fait lever le soleil. 2. S'il s'en était tenu à Verne et Roussel, Averty aurait été dans la lignée parfaite des « Machines célibataires » de Duchamp ou de son exégète, Michel Carrouges. S'attachant aussi à Rostand, éternellement méprisé par la critique, moderne ou non, il témoigne autant de sa culture que de sa liberté d'esprit. 3. Selon le titre du recueil de textes que Michel Leiris a consacré à Roussel l'ingénu : en 1987, et il ne semble pas utiliser les éléments de la version théâtrale d'*Impressions d'Afrique* que Roussel fit jouer en 1911 et dont étaient connus des fragments lorsqu'Averty réalisa son film.

D'autres « passagers clandestins » révèlent vite leur présence à bord du *Lyncée* ou dans le royaume de Talou, cachés derrière les héros visibles. Ainsi, lors de la présentation des personnages, la danseuse livonienne obèse, Olga Tcherwononkoff, suscite l'apparition rapide d'une gravure tirée d'*Un drame en Livonie* de Jules Verne. Cette image est au fond l'équivalent d'une note en bas de page qui rappelle l'extraordinaire passion de Roussel pour Verne, et suggère que le choix de la Livonie comme patrie d'Olga Tcherwononkoff trouve sans doute une explication dans le souvenir du roman.

Roussel fait ensuite le portrait de Carmichaël, chanteur de music-hall travesti : lors de sa première apparition, il chante une chanson de caf'conc', « Palermes »<sup>5</sup>, dont la partition apparaît sur l'écran. Pourquoi cette chanson ? Au-delà du goût d'Averty pour le répertoire du music-hall, le titre évoque évidemment la mort de Roussel en cette ville, le 14 juillet 1933. Mais dans le roman, le grand succès de Carmichaël est l'*Aubade de Daricelli* qu'il doit chanter au Gala. Elle appartient au même répertoire imaginaire que l'opéra entendu dans *Le Château des Carpathes*<sup>6</sup>. Pour nous faire entendre cette *Aubade*, Averty choisit un poème de Hugo très apprécié de Roussel et chanté en voix de fausset par Carmichaël<sup>7</sup>.

Le personnage de la tragédienne italienne Adinolfa permet à Averty de lui donner un contexte absent du roman. Déclamant avec intensité des vers de Gabriele D'Annunzio, Adinolfa se détache sur un fond d'images préraphaélites de Burne-Jones. Cette présentation de la tragédienne fait songer au *Martyre de saint Sébastien* de D'Annunzio et Debussy; et ce n'est pas un hasard, car la création de ce spectacle monumental eut lieu le 22 mai 1911 au Châtelet, un mois et demi avant celle des *Impressions d'Afrique* au théâtre, le 5 juillet suivant. Le personnage de saint Sébastien offrait à la mime-danseuse, Ida Rubinstein, un de ses grands rôles.

Parmi les autres passagers clandestins, il en est deux dont la présence ne saurait surprendre. Le premier est Alfred Jarry dont Averty a réalisé quatre adaptations, les trois *Ubu* et *Le Surmâle*. Il se manifeste plusieurs fois dans les *Impressions d'Afrique*. Lorsque l'empereur Talou VII se révèle être un tyran cruel et stupide, on voit se dresser la figure monstrueuse du Père Ubu. A un autre moment, une Gidouille tourne en fond d'image, sur accompagnement de la « Chanson du Décervelage », au moment où Talou fixe le montant des rançons extorquées aux naufragés. De leur côté, deux personnages évoquent le souvenir de la première d'*Ubu roi* et le traître Gaiz-Düh se fait traiter d'« ignoble saïoum » par Talou, répétant une expression chère à Ubu...

L'autre passager notable est Marcel Duchamp, lui aussi référence chère à Averty : la *Broyeuse de chocolat* de son *Grand Verre* est un des éléments très reconnaissables d'une des attractions, le métier à tisser, construit par l'inventeur Bedu. Averty connaît bien sûr

parfaitement les exégètes d'un Roussel « intellectuel » dont nous parlions plus haut; mais il s'y réfère de manière à ce que le téléspectateur ignorant tout de Duchamp ne souffre en rien de ne pas identifier la *Broyeuse de chocolat* ni, plus tard, les *Moules mâlées* tirées du même *Grand Verre*, construits par Norbert Montalescot. En 1980, quand il adaptera *Le Surmâle*, Averty placera le roman d'Alfred Jarry entièrement sous le signe de Marcel Duchamp.

Pour *Le Château des Carpathes*, Averty a travaillé avec un scénariste-dialoguiste professionnel, Armand Lanoux, connu pour ses livres sur Zola et Maupassant, écrivains qui n'appartiennent pas vraiment au monde d'Averty, c'est le moins qu'on puisse dire ! Le dialogue est fidèle au roman (qui comporte de nombreux passages dialogués), mais les auteurs lui donnent parfois de légers coups de pouce. Ainsi, au premier chapitre, lorsque le berger Frick achète une longue-vue à un colporteur, il en parle comme d'une *machine*, terme ici vague et imprécis. Chez Averty et Lanoux, Frick l'appelle « une machine à voir », et cette petite adjonction nous oriente vers le monde des systèmes optiques, des lunettes et des jumelles, qui jouent un rôle important dans la suite de l'œuvre.

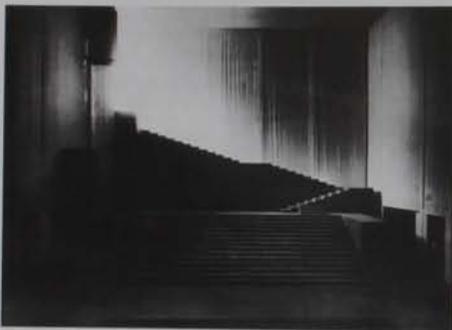
Chez Jules Verne, le roman commence « le 29 mai de cette année-là », sans autre précision; Averty décide, lui, qu'il s'agit de mai 1898. On imagine volontiers que le choix correspond à la publication, ce mois-là, de longs extraits du voyage des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* de Jarry au Mercure de France; c'est une façon de placer le « Voyage extraordinaire » vernien à la lumière du non moins extraordinaire périple de Jarry — qui était lui-même grand amateur de Jules Verne. La cohérence de son univers s'affirme.

Entre les deux parties du film situées au château des Carpathes, Averty traite en flash-back, comme dans le roman, le superbe épisode napolitain où la Stilla, cantatrice de génie, triomphe au théâtre San Carlo et y chante jusqu'à en mourir. Il y a là une atmosphère de romantisme noir qui rappelle le troisième acte, « l'acte d'Antonia » des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach qui raconte une histoire équivalente; mais comment ne pas songer aussi au *Fantôme de l'Opéra* (1909) de Gaston Leroux? À ces mythologies du XIX<sup>e</sup> siècle, Averty et Lanoux ajoutent le beau personnage d'une diseuse de bonne aventure, qui est l'occasion de deux séquences nocturnes d'un romantisme intense que l'on n'associe pas d'habitude au travail de Jean-Christophe Averty.

Le film offre une longue séquence pré-générique qui est un rapide montage de gravures ou quelques illustrations du *Château des Carpathes* alternent avec

5. « Perles de Labarre & J. Oranoy, Musique de Alfred d'Hack, chantée par l'élève Juana à l'Estoradio ». La chanson date de 1883. 6. Chez Jules Verne, la Stilla triomphe dans le rôle d'Angelica de l'*Orlando ducorati*; Averty remplace cette œuvre imaginaire par Lucio di Lambertino et confie le rôle de la Stilla à une cantatrice célèbre, Mady Mesplé. 7. « Autre Guitare », poème des *Rayons et les Ombres*, cité par Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. 8. « Tout ce qui concerne les représentations d'opéra et le personnage de la Stilla est d'une grande justesse; on a vu qu'Averty a même confié le rôle à une grande cantatrice très populaire, Mady Mesplé, ce qui donne à ces scènes un poids de « réalité ».





a. « Jean-Christophe Averty propose un fricage aux invités, dans *Belle à malice* », diffusé le 30 septembre 1973, Archives INA, n° ID429895.  
 b. Photographie de la scénographie d'Adolphe Appia pour *Orphée et Eurydice de Dukak*, à Hellerau, 1912, source web : www.regietheatre.com.  
 c. Clod Bell, de Arnaud et Bertrand Dezotoux, 2014, production Balthazar Films & Bandit Magas.

## Anthea Hamilton, **TV License**.

Les prémisses de cette histoire sont ridicules : l'artiste britannique Allen Jones, connu essentiellement pour son travail avec des mannequins, dans les années 1960, *Hatstand*, *Table et Chair*, réalise le design d'un show TV portant sur le *Women's Liberation Movement* : *Männer, Wir Kommen!* (*Les Hommes, On arrive!*), 1973, Westdeutsche Rundfunk.

Il développe une série de vignettes visuellement frappantes et décrites comme une « fantaisie vidéo pour la télévision ».

Voici une liste de certaines de ces images, dans un ordre aléatoire :

Une femme porte une catsuit à dos nu en PVC jaune canari, la forme de ses seins est parfaite — c'est un moulage en plastique. Une femme est assise sur un lit à baldachin orné de tissu vert, autour d'elle sur le lit, se trouvent six hommes déguisés en gorilles, et ces gorilles/hommes semblent se trouver dans un état d'épuisement post-coïtal. Une femme est assise dans un bassin d'eau peu profond, elle se tient parfaitement droite et cette pose vient presque nous faire oublier qu'elle est en fait entourée de carpes Koi. Une vue en plongée : plusieurs hommes arborant différentes formes de calvitie, avec des sous-vêtements marron cherchent à atteindre une femme qui se trouve dans une cage, plus bas, le tout superposé sur un gros plan représentant un visage de femme. Une paire de seins sur un torse étendu, entre eux se trouve une pomme, et en superposition, on voit une femme portant un maillot moulant et des gants rouges. Elle est allongée sur le ventre, elle se cambre, c'est l'histoire biblique d'Adam et Ève, la femme en rouge est un ver maléfique, échappé de la diabolique pomme. Des mannequins déguisés en caryatides soutiennent un ring de boxe, elles sont toutes identiques, avec la même coupe au carré, la même frange, un masque sur la partie gauche de leur visage, une courte robe-togé en caoutchouc rose qui laisse entrevoir la poitrine, et elles sont enchaînées toutes ensemble. Au sommet du ring se trouvent une femme nue qui joue du tambour, un nain et une suffragette, dont la jupe à rayures est découpée pour laisser apparaître son entre-jambe. Une femme porte un costume de « serpent », un corsage bleu et vert moulant avec une langue fourchue qui s'agit au niveau de ses parties génitales. Au centre de l'image est superposée une grappe d'œufs, cinq femmes sont nichées dans chacun des cinq œufs en plastique, et ne portent rien d'autre que des culottes noires.

Le travail d'Anthea Hamilton, présenté cet automne à la Biennale de Lyon, explore la nature surréelle et séduisante des images. À partir de l'histoire de l'art, de la performance et du cinéma, elle crée des collages énergétiques,

contenant des motifs figuratifs avec une sélection apparemment incohérente d'objets. Ses installations plongent le spectateur dans une expérience sensorielle, en attirant ce que nous comprenons des objets ou des choses matérielles à partir de notre expérience quotidienne.

Jones avait été approché pour réaliser le design du Korova Milk Bar pour *Orange Mécanique* (1971), mais sa proposition avait été rejetée par Kubrick car relevant du « mauvais genre de sexy ». Il y a assurément une forme de laideur dans la manière dont les figures féminines sont données à voir dans *Männer, Wir Kommen!*, laideur absente des formes policées et stylisées qu'Allen Jones crée dans ses œuvres d'art. La dimension fétichiste de son regard est ici gâchée par la réalité des matériaux, qui sont appliqués à de vrais corps, et elle est disséquée par la technologie vidéo de cette époque spécifique, qui, en théorie, devrait pourtant être libératrice. Pensez-il que l'écran ferait tout le travail à sa place ? Et que si l'écran le laissait tomber, alors le caoutchouc prendrait la relève ? Il semble qu'il a confondu la théâtralité du SM avec la « synthéticité » du studio de TV. L'œil de la caméra est l'œil du public, et il est désincarné, plutôt qu'en laisse.

C'est avant tout par le biais de la documentation qui en est faite dans le livre *Allen Jones Project* (Mathews Millar Dunbar, London and Edizioni O, Milan, 1971) que je connais cette émission, et c'est une étrange manière d'appréhender des images en mouvement, car il n'y a aucune indication de durée, ni aucun sens du dialogue, ou même du contexte que ces images pourraient offrir dans le cadre d'une discussion sur le *Women's Liberation Movement*. Existe-t-il d'autres séquences qui pourraient fournir un contexte politique à cette « fantaisie vidéo » ? Assurément, la libération et l'émancipation dépendent d'actions accomplies dans le réel. Elles surviennent davantage sous la forme d'une performance ou d'un happening. Mais le haut degré de production rend l'hypothèse d'une intention ironique chez Jones peu crédible. Cependant, les images, même dans leur dimension discutable, sont hautement séduisantes. L'écriture vidéo et les effets spéciaux qui sont la signature du réalisateur Bob Royens ont un effet stimulant, et leur naïveté est incontestable. La beauté des superpositions parvient à maintenir la confusion



a. « Jean-Christophe Averty propose un fricage aux invités, dans *Belle à malice* », diffusé le 30 septembre 1973, Archives INA, n° ID4298965.  
 b. Photographie de la scénographie d'Adolphe Appia pour *Orphée et Eurydice de Dukak*, à Hellerau, 1912, source web : [www.regietheater.com/](http://www.regietheater.com/).  
 c. Clod Bell, de Arnaud et Bertrand Desrochers, 2014, production Beltandiers Films & Bandit Mages.

Le travail d'Anthea Hamilton, présenté cet automne à la Biennale de Lyon, explore la nature surréelle et séduisante des images. À partir de l'histoire de l'art, de la performance et du cinéma, elle crée des

collages énergétiques, combinant des motifs figuratifs avec une sélection apparemment incongrue d'objets. Ses installations plongent le spectateur dans une expérience sensuelle, en activant ce que nous comprenons des objets ou des choses matérielles à partir de notre expérience quotidienne.

Anthea Hamilton **«cense»**.  
 Les prémisses de sa histoire sont ridicules : l'artiste britannique Ellen Jones, connu essentiellement pour son travail avec des mannequins, dans *Table et Chair*, des années 1960, *Hatstand*, portant sur le *Male design* d'un show TV *Männer, Wir Kommen* et *Women's Liberation Movement* : 1973, *Westdeutsches Fernsehen* (*Les Hommes, On arrive !*), *Waldfunk*.

Il développe une série de vignettes visuellement frappantes et décrites comme une « fantaisie pour la télévision ».

Voici une liste de certaines de ces images, dans un ordre aléatoire :

Une femme porte une catsuit à dos nu en PVC, un canari, la forme de ses seins est parfaite — c'est un moulage en plastique. Une femme est assise sur un à baldachin orné de tissu vert, autour d'elle sur le lit, se trouvent six hommes déguisés en gorilles, et ces gorilles/hommes semblent se trouver dans un état d'épuisement post-coïtal. Une femme est assise dans un bassin d'eau peu profond, elle se tient parfaitement droite et cette pose vient presque nous faire oublier qu'elle est en fait entourée de carpes Koi. Une vue en plongée : plusieurs hommes arborant différentes formes de calvitie, avec des sous-vêtements marron cherchent à atteindre une femme qui se trouve dans une cage, plus bas, le tout superposé sur un gros plan représentant un visage de femme. Une paire de seins sur un forse étendu, entre eux se trouve une pomme, et en superposition, on voit une femme portant un maillot moulant et des gants rouges. Elle est allongée sur le ventre, elle se cambre, c'est l'histoire biblique d'Adam et Ève, la femme en rouge est un ver maléfique, échappé de la diabolique pomme. Des mannequins déguisés en caryatides soutiennent un ring de boxe, elles sont toutes identiques, avec la même coupe au carré, la même frange, un masque sur la partie gauche de leur visage, une courte robe-togé en caoutchouc rose qui laisse entrevoir la poitrine, et elles sont enchaînées toutes ensemble. Au sommet du ring se trouvent une femme nue qui joue du tambour, un nain et une suffragette, dont la jupe à rayures est découpée pour laisser apparaître son entre-jambe. Une femme porte un costume de « serpent », un corsage bleu et vert moulant avec une langue fourchue qui s'agit au niveau de ses parties génitales. Au centre de l'image est superposée une grappe d'œufs, cinq femmes sont nichées dans chacun des cinq œufs en plastique, et ne portent rien d'autre que des culottes noires.

Un homme avait été approché pour réaliser le design du Milk Bar pour *Orange Mécanique* (1971). Cette proposition avait été rejetée par Kubrick, apparemment du « mauvais genre de sexy ». Il y a en théorie, une forme de laideur dans la manière que l'écran ferait tomber les images sont données à voir de l'écran le laissait tomber, mais la relève ? Il semble qu'il a confondu la théatralité du SM avec la « synthéticité » du studio de TV. L'œil de la caméra est l'œil du public, et il est désincarné, plutôt qu'en laisse.

C'est avant tout par le biais de la documentation qui en est faite dans le livre *Allen Jones Project* (Mathews Millar Dunbar, London and Edizioni O, Milan, 1971) que je connais cette émission, et c'est une étrange manière d'appréhender des images en mouvement, car il n'y a aucune indication de durée, ni aucun sens du dialogue, ou même du contexte que ces images pourraient offrir dans le cadre d'une discussion sur le *Women's Liberation Movement*. Existe-t-il d'autres séquences qui pourraient fournir un contexte politique à cette « fantaisie vidéo » ? Assurément, la libération et l'émancipation dépendent d'actions accomplies dans le réel. Elles surviennent davantage sous la forme d'une performance ou d'un *happening*. Mais le haut degré de production rend l'hypothèse d'une intention ironique chez Jones peu crédible. Cependant, les images, même dans leur dimension discutable, sont hautement séduisantes. L'écriture vidéo et les effets spéciaux qui sont la signature du réalisateur Bob Royens ont un effet stimulant, et leur naïveté est incontestable. La beauté des superpositions parvient à maintenir la confusion

Initiales n°6

Jean-Christophe Averty

L'agence du doute,  
Patrick Besnier, Jocelyn Bonnerave,  
Céline Chip, Jean-Louis Comolli,  
Matthieu Cortat, Brice Dellsperger,  
Bertrand Dezoteux, Florent Dubois,  
Jean-Paul Fargier, Florent Frizet,  
Jill Gasparina, Gilles Grand,  
Anthea Hamilton, Hippolyte Hentgen,  
Théo Hernandez & Jules Lagrange,  
Laure Mary-Couegnias,  
Philippe Mayaux, Stéphane Mazurier,  
Clémence de Montgolfier, Claire Moulène,  
François Piron, Marc Plas,  
Olga Rozenblum, Emmanuel Tibloux

Éditée par l'École nationale  
supérieure des beaux-arts de Lyon 15€



9 780015 013204