

4

T

A

X

I

S

Steve Meyer's

4 Topix The Magazine Of The International Business

Edward Ruscha B C D E F G H I J K L A M N O P Q R S T U V W X Y Z

Steve Savariel Land of Thousand Lanes

No Name Photos Dealer

NR 9/10 Printemps 84
F. 40 Bordeaux
Pis 800 Barcelona
\$ 8 New York
L. 8000 Roma
DM. 14 Berlin

Winston
America's
Best

L C S A N G E L E S



Los Angeles, le 28 Février 83
 «Carlton Way, hérissé de cocotiers, prisonnier d'Hollywood et de Sunset Boulevard. Nouvelle adresse pour 4 Taxis, coincé entre X et Pix, deux néons qui éclairent les fenêtres Est et Ouest de la maison.
 X, cinéma porno sur Hollywood Boulevard, imaginez le bas du Cours Victor Hugo, à Bordeaux au ailleurs, peuplé de cow-boys arméniens, de mexicains déjantés, d'olibrius malades, trébuchant sur les étales tachées d'un trottoir nécrophage. Pix, couleurs perroquet, affiche «El toxista asesinado». Gratinado...
 On parle beaucoup de L.A. à L.A. L.A. ceci, L.A. celo. Chaque party apporte son lot de phrases «définitives». La dernière, cueillie hier soir chez ce jeune cinéaste américain-anglo-catalan : «L.A., A City Without a Cause». Pour une ville sans cause, elle produit beaucoup d'effets. Effet de surface : ce type, sur Vine, très calme, arrête la circulation, embrasse l'asphalte et puls s'en va. Effets lumineux : paupières closes, persistance des néons ; Hollywood vacille mais ne s'écroule jamais. Effets secondaires : une scène de l'art diluée ; le carburant est à New York. On croit à 1984, Ailleurs, dans les cafés mode, rock, clné, on sirote la planète. Effet de mart : bizarre, tout malsit dans le frigo. Légumes, beurre, pain, vlande, changent d'état. Et ces radios qui vous servent des trucs réchauffés au four à micro-ondes, tout droit sortis du freezer du rock. Brrr...
 Alors, on flippe à Hollywood ?
 Non, mais il faut traquer les vlvants.»

Bordeaux, le 18 mars 84
 Les voici.

Art
 28 Edward Ruscha : BCDEFGHIJK LA MNOPQRSTUVWXYZ
 37 Gary Panter. Tremblements de tête
 42 Steve Samiof. Land of thousand lances
 52 Chris Burden's Invencible Armada

Histoire
 4 Urban Coyote by Lewis Mc Adams

Design
 12 Earthquake bedroom Paul Fortune Fearon

Photographie
 14 9's photographs by Tim Street-Porter

Cinéma
 16 Made in R. Meyer's
 24 Bigas Luna, un catalan à Hollywood par José Maria Marti

Presse
 69 L.A. Weekly. The Art of Free Press

Musique
 57 Los Marlboros. II. (Suite)
 58 Bob Keane : Bomba, Big Band et Rock'n'roll
 El Entierro de Ritchie Volens
 62 Michael Ochs Archives
 64 Way Down South in Dixie by Bruce Joyner

Histoire
 72 Ma banque par Philippe Garnier

Dessous
 77 Frederick's Of Hollywood

Photo de couverture
 En remonant Gower
 Photo du sommaire
 Joshua Tree

4 Taxis 3, rue Carhaix, 33000 - Bordeaux. (56) 92.74.60. Directeur de la publication : Michel Aghesbers. Comité de rédaction : Michel Aghesbers, Danielle Colomina, Françoise Aghesbers. Correspondants : Barcelona : Josep Rigol Muxart Provenza, 283 Barcelona - 9 (215) 1551 et Joan Colens 66700 - Villalongue dels Maris (66) 89 66 36. New York : Edm de Ak 149 Washer Street NY 10012 (212) 675 5157. Madrid : Francisco Felipe Martinez Aparicio 156016 (1) 2313111. Los Angeles : Steve Samiof 654 N. Larchmont Blvd. L.A. 90004. (213) 483 2311. Contact : Bernadette Colomina 6102 Venice Blvd. L.A. 90034 (213) 934 8130. Dépôt légal : à date de parution. Commission paritaire : en cours. ISSN 0181-687 X. Photocomposition : APS. Graphie : B. Impression : éditions J.F. Louquet. Tolence. Tirage : 2000 ex. Crédits photos : 4 Taxis, Tim Street-Porter p. 12. Collection : p. 12, Bronze : Matthew Rolston, p. 13, bedroom : Graham Henman, L.A. Traductions : Françoise Aghesbers. Merci à B. Colomina. 4 Taxis remercie tous ceux qui ont collaboré à ces pages, ainsi que le Centre National d'Arts Plastiques pour son aide. Ce numéro a été conçu à Los Angeles et réalisé à Bordeaux par Michel Aghesbers et Danielle Colomina. © 4 Taxis, a non-profit association. 4 Taxis The Magazine Of The International Soundlocks. N° 9/10. Printemps 84

**Les coyotes ont
autant de ténacité
que les cafards, le même opportunisme,
la même faculté d'adaptation.**

Courtesy Glendale News Press

NOV 14 1980

An ordinance banning feeding of coyotes which went into effect Thursday appears not to impress this animal. The coyote nonchalantly trots across Dryden Street in La Crescenta in search of food, apparently unconcerned by the proximity of humans and cars. The animal is one of many spotted in the area which cause a continual clamor for residents.



URBAN COYOTE



Wormer, m...
Glendale Hu...
ety says the coyote
blem is a
standing one.
his feed on gar-
small dogs and
nd have been
to attack

by Chris Humphrey



— by Lewis Mc Adams

8 h 30, par une matinée brumeuse du mois d'août, à Glendale, dans une villa située dans un cul-de-sac, Kelly Keen, 3 ans, se préparait à prendre le bus pour aller à l'école maternelle. Elle s'habilla, sortit, s'assit au bord du trottoir. Au même moment, une meute de coyotes était en train de descendre un ravin escarpé au pied des Verdugo Mountains, ravin qui se transforme en une rigole qui débouche sur Hollywell Drive, la rue de la famille Keen.

Robert Howell est entomologiste, responsable, pour le Los Angeles County, du contrôle des animaux nuisibles. Il

vit à Los Angeles depuis toujours et a passé les plus belles heures de son temps à se balader dans les collines de L.A. pour y étudier les coyotes. Il dit que les coyotes venaient souvent près de la maison des Keen, au cours de leurs patrouilles au bas des collines, et qu'ils avaient vu Kelly Keen attendre son bus chaque jour, bien longtemps avant de décider que cette petite Kelly Keen était une pâture à leur disposition.

Quand le coyote sauta sur Kelly, il arracha la petite fille de ses sandales. Son père entendit les cris de l'enfant et

Lewis Mac Adams
Né en 1944, au
Texas. Vit à
Los Angeles.
A écrit 11
livres de
poèmes et de
nouvelles, dont
*Africa & The
Marriage of
Walt Whitman
and Marilyn
Monroe* (Little
Caesar Press).
A été rédacteur
de *West Magazine*.
Correspondant
d'*Actuel* à L.A.
Co-réalisateur
et scénariste
d'un vidéo-
documentaire :
*Jack Kerouac,
the story of his
life*.

**Sur les 78 cités
du Los Angeles County,
35 ont signalé une confrontation
quelconque entre
coyotes et humains.**

quand il se précipita dehors, il suivit une trace de sang qui traversait la rue. Là, dans la rigole au pied du ravin, il vit le coyote, la gueule grande ouverte en une grimace qui découvrait ses quarante-deux dents, au-dessus du corps inerte de l'enfant qui était en train de mourir de ses blessures internes, une vertèbre sectionnée.

La mort de Kelly Keen ne constituait que le pire des 12 exemples, depuis 1978, d'attaques de coyotes sur les humains dans le Los Angeles County. A Diamond Bar, en sautant une palissade, les coyotes se sont introduits dans une cour où il y avait un barbecue. A La Verne, un père a dû sauver sa fille d'un coyote qui essayait de traîner l'enfant de cinq ans dans les fourrés. A Pasadena, une petite fille de deux ans était en train de manger un biscuit devant le porche de sa maison, quand un coyote lui sauta à la gorge. Sur les 78 cités du Los Angeles County, 35 ont signalé une confrontation quelconque entre coyotes et humains. Le plus grand nombre s'est produit dans des villes qui sont adossées aux collines, comme Glendale ou Pasadena. Mais comme de plus en plus de maisons sont construites de plus en plus haut sur le flanc des montagnes de Verdugo et de Santa Monica, plus profondément en territoire coyote, de plus en plus d'attaques semblent inévitables.

Quand scientifiques et trappeurs vinrent chez les Keen pour égaliser le score, dans les 500 acres entourant la maison — et que l'on appela le « Keen Square », le county massacra 55 coyotes. « Mais cela n'était rien », rigola doucement Robert Howell en se renversant dans son fauteuil, dans son bureau poussiéreux de El Centro, bourré d'animaux empaillés. « Dans le Webster White Estate, au pied de San Gabriel, on a détruit 130 coyotes dans un rayon de trois blocks. »

Larry Weller, garçon de ferme venu de Bay Springs, Mississippi, a sa licence de trappeur de coyote pour le Los Angeles County ; il est aussi le trappeur de coyotes officiel de la ville de Beverly Hills (Beverly Hills est, naturellement, la seule ville du Los Angeles County à avoir son propre trappeur). Pour Weller, l'activité de trappeur est un travail saisonnier. Au printemps et au début de l'été, il coupe du bois de chauffage qu'il entasse, pour le vendre, devant sa maison à Flintridge. A la fin de l'été et en automne, il

Le coyote des villes, dit-il, est tellement habitué aux odeurs humaines, qu'il ne se méfie même pas des pièges posés à main nue. « Un coyote des champs ne s'approchera même pas d'un piège que vous n'avez pas posé avec des gants. »

Les coyotes ne hurleront pas, même avec les pattes solidement serrées dans l'étau d'acier. Silencieusement, ils rongeront leurs propres pattes pour s'échapper, et la vue de coyotes à trois pattes est banale autour de L.A.

Wormer, manager of Glendale Humane Society says the coyote is a standing animal. Coyotes feed on garbage, small dogs and cats and have been known to attack humans.



chasse les coyotes. Tandis que lui et moi discutons dans un café de Flintridge, Weller fume Winston sur Winston en buvant café sur café. Sa casquette de baseball « Winston » est ramenée en avant sur de longs favoris gris.

« Combien de coyotes y a-t-il dans le Los Angeles County ? »

Il hausse les épaules : « Combien de grains de sable y a-t-il sur la plage ? »

Pour Weller, les chasseurs de coyotes sont empêtrés dans des lois qui datent du XIX^e siècle, ils sont armés comme au XIX^e siècle. Il est obligé d'utiliser les pièges à loups en acier, aux mâchoires recouvertes de toile, dont les trappeurs se servent depuis 100 ans. Comme beaucoup de fermiers et de trappeurs, il se plaint amèrement de la loi fédérale de 1973 qui interdit l'usage du Compound 1080. Le monofluoroacétate de sodium était réellement efficace contre les coyotes — et Ronald Reagan a essayé de persuader le Congrès de lever l'interdiction —, mais le Compound 1080 passait dans la chaîne alimentaire sans se dissoudre : faucon, lynx, aigle royal — tous ceux qui mangeaient les coyotes empoisonnés — mouraient sur le coup, eux aussi. Le « Coyote-Gitter », piège à ressort avec un balles de 38 chargée de cyanure, est aussi illégal en Californie. « On ne m'y prendrait pas à utiliser ce genre de pièges de toute façon, dit Weller. Ils sont trop dangereux. »

En août et septembre, moment où l'on recense le plus grand nombre — et de loin — d'attaques, les coyotes descendent des collines. Leurs propres réserves naturelles de nourriture s'épuisent ou migrent elles-mêmes vers les vallées qui offrent davantage de réserves de nourriture et d'eau. Les coyotes ont tendance à emprunter les pistes les plus faciles, pistes que Larry Weller étudie, cherchant des endroits pour poser ses pièges.



Weller prétend que le coyote urbain et le coyote des déserts et des montagnes sont pratiquement devenus deux espèces différentes. Le coyote des villes, dit-il, est tellement habitué aux odeurs humaines, qu'il ne se méfie même pas des pièges posés à main nue. « Un coyote des champs ne s'approchera même pas d'un piège que vous n'avez pas posé avec des gants. »

Une fois que ses pièges sont amorcés et enterrés, Weller les contrôle tous les jours. Les coyotes ne hurleront pas, même avec les pattes solidement serrées dans l'étau d'acier. Silencieusement, ils rongeront leurs propres pattes pour s'échapper, et la vue de coyotes à trois pattes est banale autour de L.A. Si un coyote vit assez longtemps pour atteindre l'âge de deux ans, il sait éviter les pièges. Il y a des tas d'histoires de coyotes qui aient détérioré un piège, l'aient désamorcé sans dommage, puis se soient éloignés. Quand Weller trouve un coyote pris au piège, il le tire à bout portant avec sa 22 long rifle, ou le chloroforme à l'arrière de sa camionnette. « S'il y a cinquante personnes autour, on peut pas flinguer le coyote comme ça. »

Weller raconte que 90 % des coyotes urbains ont la gale. Un coyote en bonne santé, avec au moins cinq ou six centimètres de fourrure, pèse au moins cinquante livres. Un coyote galeux pèse moitié moins. La fourrure d'un coyote sain peut rapporter au trappeur de 90 à 100 dollars, mais celle des coyotes de L.A. n'a aucune valeur. « J'en ai vu qui étaient complètement pelés par la gale, dit Weller, tellement infestés qu'ils venaient mourir sur les pelouses. »

Et la rage ? Robert Howell, le scientifique, dit qu'il n'a pas trouvé un seul coyote enragé à L.A. depuis deux ans. « Mais honnêtement, je ne vois pas pourquoi. Il y a plein de chauve-souris et de mouffettes enragées. » Il ajoute qu'au cours de ces dernières années, on a retrouvé une demi-

douzaine de coyotes morts de la peste bubonique.

« Après Dieu, le coyote est la personne la plus maline qui soit », dit un vieux proverbe mexicain ; et si l'intelligence peut être assimilée à la capacité de survie, le proverbe est juste. Non seulement les coyotes ont survécu à l'arrivée de l'homme, mais ils se sont multipliés.

Un million d'années avant l'arrivée de l'homme sur ce continent, le coyote (du mot aztèque *coyotl*) était déjà là, mangeant le placenta du chameau d'Amérique, pourchassant le petit cheval préhistorique, reniflant la merde du mammouth. Le coyote leur a survécu à tous.

Les loups ne se sont jamais adaptés à la ruée des humains ; ils n'ont pas trouvé de riposte. Mais le coyote a changé de tactique. Sans faire de bruit, il a appris à chasser seul. Au cours des deux derniers siècles, avec la destruction presque totale du loup, les coyotes ont triplé leur territoire. Il y a maintenant des coyotes dans l'état de New York et au Massachusetts. Il y a quinze ans, il n'y avait pas de coyotes dans le Maine. Aujourd'hui, on évalue leur nombre à 10 000. L'année dernière, les trappeurs privés et les fédéraux ont estimé qu'ils avaient tué 45 000 coyotes sur le plan national. Ça n'a pas fait grand-chose. Le museau allongé du coyote, le bout noir de sa queue qui s'agite derrière lui quand il galope sont devenus une vision de plus en plus familière pour les citoyens d'Amérique. Pourquoi le coyote n'est-il pas en voie d'extinction, comme tant de ses contemporains, ou forcé d'outrepasser son temps biologique dans des zoos ?

Les Zunis disent que c'est le coyote qui a appris à l'homme à chasser. « Une plume est tombée du ciel, disent les Hopis, l'aigle l'a vue, le daim l'a entendue, l'ours l'a sentie. Le coyote a fait les trois. »

Les coyotes ont autant de ténacité que les cafards, le même opportunisme, la même faculté d'adaptation. La femelle coyote devient fertile au début du printemps de sa deuxième année. Certains s'accouplent pour la vie, d'autres seulement pour la saison. La taille de la portée de coyotes peut varier. Si la nourriture est rare, la portée sera petite — deux ou trois petits. Si la nourriture est abondante, ou si les coyotes locaux ont été décimés, la portée peut s'élever à huit ou neuf petits. Il apparaît même qu'une sévère déprédation des coyotes provoquera une augmentation du nombre de femelles dans la portée. Nul ne sait comment. Un biologiste de la U.S. Fish & Wildlife a élaboré un modèle d'ordinateur qui prévoit qu'il faudrait tuer plus de 70 % des coyotes d'une région pour arriver à réduire la taille de la population de l'année suivante.



When the scientists and trappers came up to the Keen family's house to even the score, in the 500 acres surrounding the house that came to be called "The Keen Square", the county slaughtered 55 coyotes. But that was nothing, Robert Howell laughed softly, leaning back in his chair in his dusty stuffed-animal packed office in El Centro. "At the Webster White Estate in the San Gabriel foothills, we destroyed 130 coyotes within a three block radius."

Larry Weller, a farm boy from Bay Springs, Mississippi, is a licensed coyote trapper for the county of Los Angeles, as well as the official coyote trapper for the city of Beverly Hills (Beverly Hills is, naturally, the only city in Los Angeles County with its own trapper). For Weller, trapping is seasonal work. In the Spring and early Summer he cuts firewood and sells it from big cords stacked in front of his Flintridge home. In the late Summer and Fall he is busy hunting coyotes. As Weller and I talk in a Flintridge coffee shop, Weller chain-smokes Winstons and drinks cup after cup of sugar-laced coffee. His Winston baseball cap is pulled down low over long grey sideburns.

"How many coyotes are there in Los Angeles County?"

He shrugs "How many grains of sand are there on the beach?"

To Weller's way of thinking coyote hunters are saddled with 19th century rules and 19th Century weapons. He is forced to use the steel leghold traps with burlap-wrapped offset jaws that trappers have hunted with for a hundred years. Like many ranchers and trappers he complains bitterly about the 1973 Federal ban on the use of the poison Compound 1080. The lethal sodium monofluoroacetate was definitely effective against coyotes — and Ronald Reagan has been trying to persuade Congress to lift the ban — but Compound 1080 passed its way undiluted up through the food chain; and anything — hawks, bobcats, golden eagles — anything that ate the poisoned coyotes, died instantly, too. The "Coyote-Gitter", a spring-loaded trap with a cyanide-laced .38 bullet, is illegal in California, too. "You wouldn't catch me using one of those traps anyway," says Weller. "They're too dangerous."

During August and September, when by far the largest number of coyote attacks are reported, the coyotes are moving down from the hills. Their own natural food supplies are dying out, or are themselves migrating toward the valleys with their more abundant food and water supplies. The coyotes tend to follow paths of least resistance down the hills, paths that Larry Weller studies, looking for places to set his traps.

Weller contends that urban coyotes and desert and mountain coyotes are by now practically different species. City coyotes, he says are so used to being around human being smells that they're not even suspicious of traps set with his bare hands. "A country coyote won't even come close to a trap you don't set with gloves on."

Of the 78 cities in Los Angeles County, 35 have reported some sort of confrontation between coyotes and humans.

Once baited and buried, Weller checks his traps daily. Coyotes won't howl, even with their legs firmly gripped in the steel vise. Silently, they'll gnaw their own legs off to escape, and sightings of three-legged coyotes around L.A. are common. If a coyote has lived long enough to reach two years, he knows how to avoid traps. Stories are legion of coyotes who've dug up traps, harmlessly triggered them and walked away. When Weller finds a trapped coyote he shoots it with his .22 rifle at point blank range or chloroforms it in the back of his truck. "If we have fifty people standing around, we're not going to blow the coyote away right there."

Weller says that 90 % of the urban coyotes have mange. A healthy coyote with two or three inches of fur weighs 50 pounds or more. A mangey coyote weighs less than half that. A healthy coyote pelt can bring a trapper ninety to a hundred dollars, but L.A. coyote pelts are worthless. "I've seen 'em totally naked from mange", Weller says, "so infested that they die on peoples' lawns."

What about rabies? Robert Howell, the scientist, says he hasn't found a rabid coyote in Los Angeles for two years. "Honestly though", he cautions, "I don't see why not. There's plenty of rabid bats and skunks." A half-dozen coyotes, he adds, have turned up over the last few years dead with Bubonic Plague.

"A coyote is the smartest person next to God," goes an old Mexican saying; and if intelligence can be equated with survival, the saying is right. Coyotes have not only survived the arrival of man, they have multiplied.

A million years before the arrival of man on this continent, coyote (from the Aztec word, *coyotl*) was already here, eating the afterbirth of the American Camel, running down the pre-historic pygmy American horse, sniffing through the shit of the Woolly Mammoth. Coyote outlasted them all.

Wolves never adapted to the onrush of humans—the wolves couldn't unpack. But coyote changed his tactic. He went silent and learned to hunt alone. In the last 200 years, with the almost total destruction of the wolf, coyote has tripled its range. There are coyotes now in New York and Massachusetts. Fifteen years ago there were no coyotes in

Maine. Now there are estimated to be 10,000. Last year federal and private trappers estimate they killed 450,000 coyotes nationwide. It hardly made a dent. Coyote's elongated snout, his black-tipped tail bobbing straight out behind him as he jogs, has become an increasingly familiar sight to denizens of America's cities. Why has coyote not moved in into extinction like so many of his contemporaries or been forced to live out his biological time in zoos?

The Zunis say that it was coyote that taught man to be a hunter. "A feather fell from the sky," say the Hopi. "Eagle saw it, deer heard it, bear smelled it. Coyote did all three."

Coyote is as tenacious as the cockroach, as adaptable and as opportunistic. A female coyote comes into her fertility in early Spring of her second year. Some mate for life, others for only a season. The size of a coyote's litter varies. If there's no food around, the litter will be small—two or three pups. If food's abundant, or local coyotes have been heavily hunted, the female's litter can grow to eight or nine pups. There is even some evidence that heavy coyote depredation will cause an increase in the number of females in the litter. Noone knows how. A U. S. Fish & Wildlife biologist has developed a computer model that predicts that more than 70 % of an area's coyotes have to be killed to reduce the size of the next year's population.

When a coyote is ready to give birth, she and her mate usually dig holes in the ground to live in, holes that sometimes can be fifteen feet long. Robert Howell says he has spotted coyote dens underneath the landscaping along the Foothill Freeway. Occasionally the mamma coyote doesn't even bother with a den. Several times Howell has discovered litters of coyotes underneath people's front porch.

Within two weeks of birth, the coyote pups are peeking out of their caves. Within three months, by the late Summer of their first year, the pups have begun to sleep outside. But for the young pup the outside world can be cruel. He has to carve his hunting grounds out of territory that already belongs to another coyote. It is no wonder that 70 % of all coyotes die in their first year. But those that survive will have teeth an inch long that can puncture a jugular vein with one bite.

Coyote is as tenacious as the cockroach, as adaptable and as opportunistic.

A young coyote eats up to 20 % of its body weight a day. For the first few weeks he lives off his mother's milk, then on half-chewed mice its parents regurgitate. After that, anything—berries, acorns, leaves, lizards, rabbits—with protein. In the foothills and in the outlying areas it will likely be your garbage. Coyote eats its way through the

plastic. Or, in rare instances, a puppy or a little girl.

In the coyote stories Jaime de Angulo learned at the turn of the century from the Indians of the Big Sur coast, coyote was a clown, a fool, an asshole, and a survivor. The Navajos say coyote has the indomitable quality of man. For them he is the creator of the world.

The Los Angeles Agricultural commissioner wrote the L.A. Times recently "Coyote has gained a step on man and he is gathering momentum. He is revealing himself to be one of the most successful creatures man has ever had to compete with and without question will maintain this role no matter what weapons are used."

"All we're trying to do," admits Robert Howell, "is back 'em out of peoples' yards."

When I first moved to Los Angeles myself I was coming in from ten years in the country, not entirely confident I could thrive in this electronic desert town. Driving down from Northern California all through the night I turned east onto Sunset Boulevard just as dawn was lighting the sky. Just west of the Sunset Strip I slowed down to watch coyote cross the road. "Well, if he can make it here, I can make it," I figured. So I am not a neutral observer. I want coyote to survive.

One night last summer I took my kids to the Hollywood Bowl to watch the fireworks and hear the "1812" Overture. Incredible explosions went off, massive cannonades. Kettle drums were pummelled, and a fat woman whammed thunderously at a grand piano. Then the movement ended and there was silence.

Slowly, from the hills that ring the Bowl, came the lonesome yips and cries of many, many coyotes. On that hot summer night, we Europeans and our European music seemed very recent arrivals.

"We've got to keep the pressure on them," Robert Howell of Vertebrate Pest Control warns. "Thin out the bold ones. Make 'em behave like wild coyotes. Since we killed all those coyotes in the Keen square, there hasn't been a single coyote spotted in the area at all. Coyotes can learn where they're not wanted."

Yet coyote'll be back. He thrives where he is not wanted. He loves human garbage, and the silly pets we keep around. But like all our parasites, he wants us to survive. Because if we do well, he does well, too. He's so much a part of this Los Angeles that if he starts to die out; well, look out pretty human, because it's you too. So rave on coyote, howl out through the night, hunt on.

Now its the next Spring, and Kelly Keen's parents are having a new child. The hills are green in the Verdugo Mountains and life goes on. In the "Keen Square" there are no coyotes in sight. But when the brush dries up and the creatures head back downhill, coyote'll be back in the neighborhood. And all the steel-jawed traps and trappers in L.A. County won't be able to drive them away. Drive us away.

ayayayayayayayieeeeeeeeeee.
ayayayayayayayayayaieeeeeeeeeee
iyiyiyiyiyiyiyieeeeeeeeeee



Paul Fortune Fearon
Né en Angleterre.
Royal College of Art, London.
Vit à Hollywood depuis 1978.
1979 : couverture du New York Times Magazine.
Exposition personnelle à la SHOFA Gallery, Los Angeles, 1980 : dîne avec Rita Hayworth, 1982 : achète une décapotable plus grande que son salon.
1983 : ouvre un lieu d'exposition «Mobilier du 20ème Siècle» à L.A.



Trône pour une reine artificielle

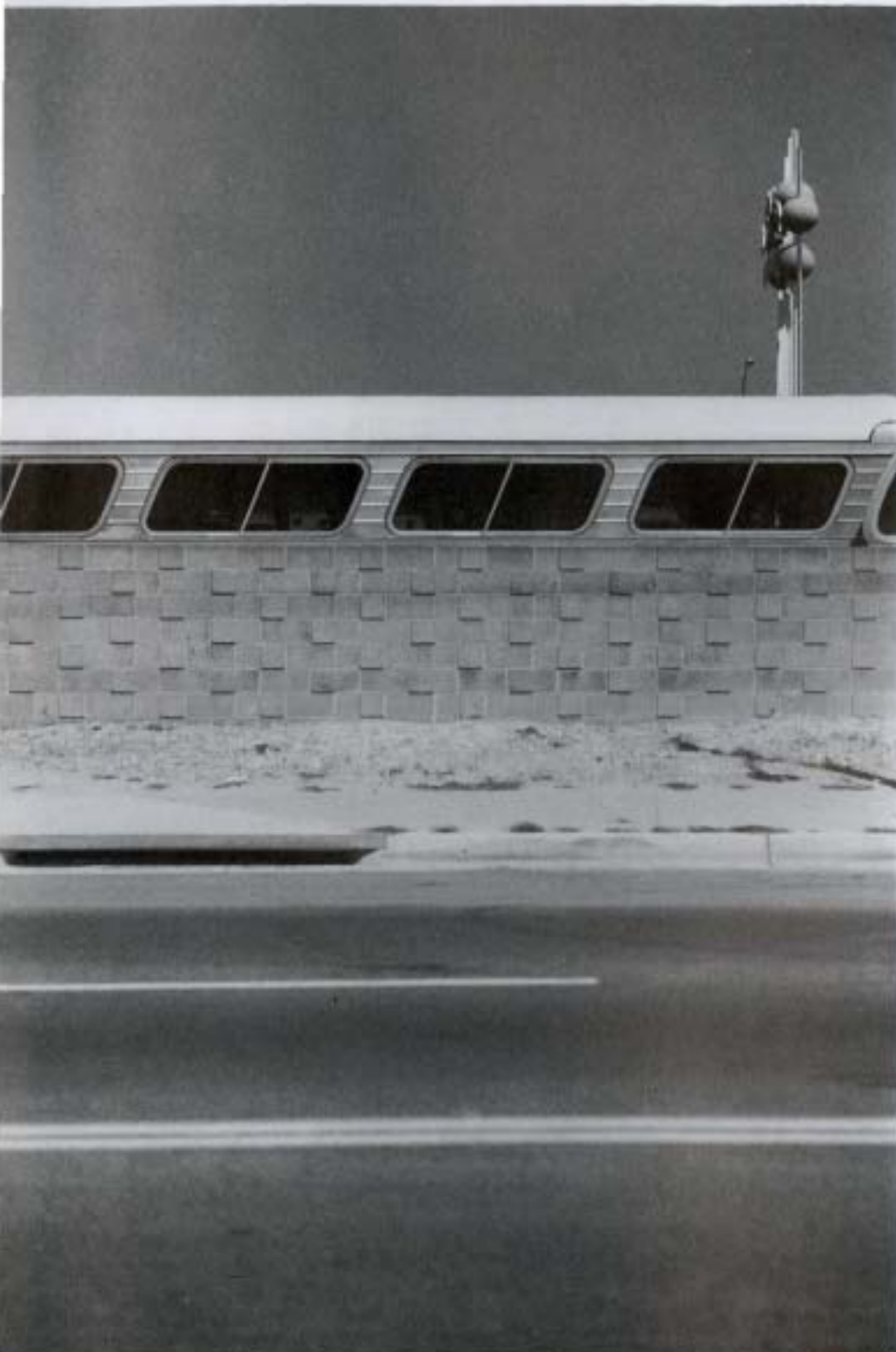
Un jour, je me suis réveillé avec la sensation que quelqu'un sautait sur mon lit. J'étais tout seul. Le téléphone a sonné et la voix toute excitée d'un ami m'apprit que je venais de faire l'expérience d'un tremblement de terre !!! J'ai immédiatement conçu le «lit-tremblement de terre» dans lequel je pourrais revivre chaque jour dans le confort le traumatisme de ce terrible phénomène naturel.

Le lit flotte sur une plaque de formica noir ardolse à laquelle sont incorporées diverses étagères pour la télé, le réveil, les livres, le téléphone (pour les derniers coups de fil), etc... L'amusant effet de sculpture au-dessus du lit représente l'effondrement du monde occidental (et plus spécialement de Los Angeles) et utilise le faux rocher (mou), le néon et l'acrylique.

Sur le dessus de lit sont inscrits la date et le nom des propriétaires, en latin, ceci pour aider les archéologues futurs dans leur étude de ce que fut la fabuleuse cité d'Hollywood.



Earthquake Bedroom, 1979, Hollywood.



Bus, Anaheim, 1978.



Radio, Hollywood, 1978.



House of Beauty, Desert Hot Springs, 1981.



Palm Trees, Palm Springs, 1981.



Chips, 1978. Deli, Anaheim, 1978. Coffee Shop, 1978.

Topiary, Anaheim, 1980.



School House, Pomona, 1978.

Tim Street-Porter né en Angleterre en 1939. Architectural College, London. 1967 : abandonne l'architecture, devient photographe (mode, reportage, architecture). 1972 : collabore au livre *Wairess* avec Allen Jones 1977 : s'installe à Los Angeles. 77/83 : son travail est publié dans *Casa Vogue*, *Domus*, *House & Garden*, etc. 1981 : *Interiors* (Quick Fox, N.Y., Omnibus, London) 1982 : collabore à *Better Living Catalogue*, de Phil Garner (DeLilah Press, N.Y.) 1982 : expos de photos au China Club, L.A. et à Steve's House of Fine Art, L.A. 1984 : livre sur l'architecture de Frank Gehry (Rizzoli)



«Now I am going to make a movie with great big tits, and a guy who's ugly, and a man who's weak, and a faggot, big fight, a lot of fucking, they die because at that time they had to pay for their sins (today, you don't do that), throw the Bible in, get a preacher, always make the preacher a little crooked... So you know, it's not that I had some great idea to begin with...



M A D E I N

«TU VAS TE LEVER A SIX HEURES DUMATIN, ET TU NE SERAS PAS EN RETARD DES MN, TU VAS VIOLER CETTE FEMME ET TU FERAS ÇA DANS UN METRE D'EAU, ET NE VIENS PAS ME DEMANDER POURQUOI...
GASP! NOUS SOMMES AU NICKODELL, SUR MELROSE, UN RESTAURANT TOUT PRES DE PARAMOUNT. RUSS MEYER S'ENFLAMME : LA GUERRE, LE DESERT, STRIP-TEASE ET «NUDIES», CE CINEASTE DE ORANIT PALPITE. DE JAMES DEAN AUX SEX PISTOLS, DU BURLINGQUE THEATER A «MR. TEAS», DANS CETTE INTERVIEW «BRUT DE DECOFFRAGE», RUSS MEYER ESQUISSE SON PROCHAIN FILM. AUTOBIOGRAPHIQUE.

R. M E Y E R ' S

Ma première expérience de films a été le cinéma d'amateur. Comme j'aimais ça, ma mère m'avait acheté une petite caméra 8 mm. Elle avait toujours tendance à m'encourager. Alors je faisais des films avec ma sœur, le chien, des gosses, des scènes de la vie familiale. Je m'intéressais tellement à ça que lorsque j'ai eu mon premier boulot (j'étais coursier), je mettais tout mon argent de côté pour améliorer mon équipement. Nous n'étions pas très à l'aise dans ma famille, nous n'avions pas beaucoup d'argent, parce que mon beau-père avait la tuberculose. C'était en Californie et j'avais 14 ans.

Je n'avais pas d'exigences folles, mais quand ma mère comprenait que quelque chose m'intéressait, elle disait O.K. Un jour, elle a pris sa bague de fiançailles, l'a mise au clou et a ramené l'argent pour m'acheter une caméra. C'était une femme formidable.

Puis la guerre est arrivée, et j'ai pu m'engager dans l'armée comme photographe. Je n'étais pas du tout professionnel, mais les militaires recherchaient seulement des amateurs avec un peu d'expérience. Alors ils m'ont pris et ça a été ma première véritable expérience professionnelle : faire des films pendant la dernière guerre.

Je faisais du reportage filmé. J'adorais ça ; j'ai passé des moments fabuleux et je trouvais que la guerre, c'était bien. Ça peut paraître bizarre, mais pour moi, c'était très excitant. J'étais jeune, j'aimais le risque et j'ai adoré la guerre. J'aimerais revivre ça... prendre des risques. Je n'aimerais pas une guerre atomique parce que tout est contaminé, mais j'ai aimé cette guerre classique : ils tiraient des balles, ils laissaient tomber des bombes, c'était formidable. J'avais une espèce de courage absurde, et pour moi c'était comme un immense jeu de voir ce que je pouvais faire, de jouer les casse-cou pour faire des images. J'ai eu beaucoup de chance, j'ai débarqué en Normandie, j'ai traversé toute la guerre sans être blessé, sauf une fois où je me suis cassé le genou dans un accident de jeep, c'est tout. J'étais à Paris le jour de la Libération, j'étais attaché à la 2^e Division de l'armée française.

Je suis entré dans Paris le 25 Août 1944, avec le groupe de Leclerc, et j'ai fait beaucoup de très bonnes images, particulièrement autour des Invalides. Il y avait là une grande bataille avec, je suppose, des collaborateurs qui étaient retranchés dans un immeuble, et moi je me trouvais en plein milieu, juste au-dessus. Ces images ont été utilisées très souvent. Donc j'ai vécu toute la guerre. C'était formidable, merveilleux. Chaque jour était un nouveau défi, c'était très excitant. Je n'ai jamais pensé un instant qu'il pouvait m'arriver quelque chose. J'étais sûr de réussir parce que j'avais une sorte de mission à accomplir. Je me souviens que quand ma mère entendait ça, elle me disait : «Mais tu es fou ; je n'arrive pas à le croire». Aujourd'hui encore, j'ai des amis très proches - on se rencontre le samedi, on fête nos anniversaires -, des types que j'ai connus à l'armée. Nous sommes tout un groupe, très proches... Et je leur dis, aujourd'hui encore : «Bon Dieu, c'était formidable». Et ils me disent : «Tu es fou !». J'étais le seul, je crois, à penser que c'était formidable. Je pensais tout simplement que c'était une guerre merveilleuse.

Après la guerre, je suis rentré et j'ai cherché un emploi dans les studios, mais je n'ai pas pu en trouver pour une raison très simple : ils avaient des gens qui étaient partis à la guerre et la loi exigeait qu'à leur retour, on leur redonne leur emploi - et c'est ce qui s'est produit, pour la plupart. Donc ça, plus le fait qu'il existait un syndicat de cameramen, cela rendait les choses très difficiles, alors je suis rentré chez moi, à San Francisco. J'ai trouvé du travail. J'avais une lettre d'introduction pour un type qui avait une petite compagnie de films documentaires. Je dis documentaires, mais en fait, ce n'était pas vraiment cela... Ce type faisait ce qu'on appelait alors des films de relations au sein de l'entreprise. Il faisait des films pour les grosses compagnies, sur leurs employés. C'était une sorte de propagande pour que les employés sentent combien leur travail était important. Alors on faisait des films sur les chemins de fer, le pétrole ou n'importe quoi... Mais c'était une bonne formation pour moi parce qu'on était une toute petite équipe, on était deux pour faire un film. On travaillait dessus pendant un an, mais on n'était que deux : un à la caméra, l'autre au son (j'étais cameraman). Et puis il y avait un réalisateur, mais c'était surtout à nous de voir. Il y avait un script, mais les scripts de documentaires ou de films d'entreprises sont très vagues : ils racontent combien le chemin de fer est merveilleux, ou combien le pétrole est merveilleux, et c'est tout. Alors vous illustrez combien tout cela est merveilleux avec quelques belles prises de vue. Mais ça nous donnait la possibilité d'apprendre.



You're going to get up at 6 in the morning, and you are not going to be five minutes late, and you're going to do this scene, and you've got to rape this woman, and you've got to do it in four feet of water, and don't ask me why.



Lorna 1964 (Lorna Maitland).

Puis, j'ai commencé à m'intéresser au strip-tease. J'aimais ces filles, j'aimais être avec elles. C'était des femmes très provocantes et, pour moi, c'était excitant ; alors je me débrouillais pour les rencontrer et pour les photographier. Et le type pour qui je travaillais (nous sommes de très bons amis aujourd'hui), était gêné que je fasse ces films de strip-teaseuses parce qu'ils passaient par le même laboratoire, et ça l'embêtait. Et il me disait toujours : «Mais pourquoi fais-tu ça ?» et je lui répondais : «J'aspire à autre chose...» J'avais 24 ans. Alors je me suis mis à faire des photos pour des magazines. Des photos de filles, «cheesecake», les pin-ups de l'époque.

4 T. : *Le style Playboy ?*

R.M. : Avant Playboy ; c'était plus rudimentaire. A ce moment-là, il n'était pas possible de photographier le bout des seins. On pouvait montrer tout le reste, sauf le pubis bien sûr. On pouvait faire des nus artistiques, mais pas des gens en train de... Là, vous seriez allé en prison si vous aviez fait ça ! Mais je ne faisais pas de l'art. C'était plutôt de la pornographie, en un sens...

4 T. : *La législation américaine est très stricte ?*

R.M. : Non, pas du tout. Il y a plus de liberté dans ce pays que n'importe où dans le monde.

4 T. : *Même pour l'affichage ?*

R.M. : Non, pas pour l'affichage. Je crois qu'en France, ils sont plus libéraux dans ce domaine, mais dans d'autres, non. Il y a plusieurs niveaux. Par exemple, en France, j'ai remarqué que vous ne pouviez pas avoir de publicité hard-core devant les cinémas. Vous n'avez que les titres. Ici, il y a aussi les illustrations. Enfin, bref...

Ensuite, j'ai épousé une femme très belle, qui ressemblait à Marilyn Monroe, Eve. C'était ma deuxième femme, et nous avons fait beaucoup de photos ensemble. On s'est bien amusé. On faisait des photos provocantes qu'on vendait à des magazines. On avait un agent, et quand Playboy a démarré, j'ai fait ma première «Playmate» pour les pages centrales, avec Eve. C'était le n° 6, je crois, la sixième fille de Playboy. Puis, elle en a eu marre et j'ai fait d'autres filles. J'en ai fait six, en tout. Ensuite je me suis associé avec un type que je connaissais depuis longtemps, pour qui j'avais fait un film, bien des années auparavant : Peter De Cenzie. C'était un entrepreneur de «Burlesque», il avait ce qu'on appelait un «Burlesque Theater», chose qui n'existe plus aujourd'hui.

4 T. : *Et le «Burlesque Show» sur Ivar, tout près d'ici ?*

R.M. : Oh ça, c'est de la merde. Le vrai «Burlesque» a disparu... Avec un orchestre, des comiques, des strip-teaseuses, des costumes superbes... C'était une occasion de sortie. Mais il n'y en a plus, ça a totalement disparu. Donc, on a fait un film ensemble. J'ai filmé pour lui son «Burlesque Show». (En fait, je reviens en arrière. Ça, c'était avant que je ne rencontre ma deuxième femme). Il y avait une strip-teaseuse légendaire - j'ai toujours aimé les femmes avec de gros lolos - et elle s'appelait Tempest Storm. Je l'ai photographiée pour ce film et nous avons été assez proches pendant quelque temps. Nous avons filmé le spectacle en entier, du début à la fin : les six strip-teaseuses, les comiques, les girls, tout. Ça s'appelait *The French Peep-Show*. Il y a quelques années, la France avait la réputation d'être très «risquée». Ce n'est plus le cas. Autrefois, tout ce qu'on associait à des personnages français était «risqué». Le second film, sur lequel j'étais cameraman, c'était pour Columbia : *The Desperate Women*. Il s'agissait d'une femme

My first experience with filming is, as an amateur... My mother purchased an inexpensive 8 mm camera, and I expressed an interest in that. She was always prone to encourage me. So I just filmed amateur films, with my sister, and the dog, and children, family things... My interest in it grew to the point of, when I got my first job as a messenger in an office where I delivered mail, I would take all of the money that I made and I used upgrading my equipment, getting better equipment... We were not well-to-do, money was very limited in my family, because my stepfather was sick with tuberculosis.

That was in California and I was 14, my mother was always prone, as I said, to help me. I was never extravagant, but I would indicate something that would be of interest, and she'd say «OK». She took her engagement ring and went to the pawnbroker, hooked it, got the money, and so she could buy a camera for me. She was a great lady. When I got my first job, I kept buying new equipment and I became very personally involved, and I would film little stories with friends. Then the war came, and I was able to enlist in the army as a photographer. I really wasn't professional at all, but the military was looking for people that were just advanced amateurs, so they took me and that was the first most important professional experience I had : shooting pictures during the war, World War II.

I shot movies, newsreels. I enjoyed it very much, I enjoyed the war and I had a good time, and I thought the war was fun. It may sound strange but it was a lot of fun, the war, very exciting. And I was young, and I enjoyed the risk, everything about the war, I loved. I wish I could do it again... taking risks. I would not like to be in an atomic war because everything is contaminated but I liked the war which was a very standard war. They shot bullets, they dropped bombs and it was great. I had a kind of foolish courage, and, to me, it was a big game to see what I could do, and stick my neck out and get pictures. I was very lucky, I landed in Normandie, I went through the whole war without any injuries, except that I was in a jeep wreck one time, I broke my knee, that's all. I was in Paris on Liberation Day, I would be attached to the second French army division. I went into Paris on August 25th, 1944, with Leclerc's group and I got many of very good pictures particularly around Les Invalides. Right there, there was a big battle with, I suppose, collaborators in this building, and I was able to be right there, on top of it. And the pictures were used many times.

So I went through the whole war. It was great, just marvellous. I enjoyed every day. Every day was a great challenge, it was very exciting. I never felt for a moment that anything would happen to me. I felt that I would succeed because I had some sort of mission in life to accomplish. I used to have my mother hear that and she'd say : «you're crazy, I can't believe it». Today I have close friends, in fact, some Saturdays we meet, we celebrate our birthdays, men I knew in the army. We're very close, a close group. And I tell them, even today, I say «God, it was great». They say «You're crazy». I was the only one, I guess who thought it was great. I just thought it was a marvellous war.

After the war, I came back and tried to get a job in the studios and I could not get a job because, the reason was very simple : they had people that had gone away to the war and the law was that when they came back, they would be given their jobs back, and for the most part, it did happen. So, together with the fact that we had a union, camera union, and they made it very difficult to get in, so, instead, I went up to San Francisco which was my home. I got a job. I had an introduction to a man who had a small documentary film company. I call it documentary, really, it was not... This man made films which we called employee relations films. He did films for big companies about their employees, it was a kind of propaganda to make employees feel that they had an important job. So we'd do films on the railroad, or oil, or whatever...

It was a good training field for me because we had a very small group, we had just two people who'd make the film. We worked a year on a film, but it was just a two men crew, one was a sound man, and the other one was the camera. I was the camera, and then we had a director. A lot of it was pretty much left to us ; we had a script, but documentary or employee relations scripts are very vague, they tell a story about how wonderful railroad is, and how wonderful oil is, and that's all. So you illustrate how wonderful it all is, you know, with beautiful shots. So it gave us an opportunity to learn.

reporter qui partait en campagne contre un trafic d'avortements et faisait semblant de vouloir se faire avorter pour démasquer les coupables.

J'ai continué à travailler pour les magazines de pin-ups et pour Playboy, puis j'ai été cameraman pour les «major studios» - opérateur de caméra à la Warner Brothers. J'ai fait des séries T.V. célèbres comme *Have Gun, Will Travel*. Et puis j'ai fait mon premier «nudie», ce qui a été le véritable début de ma carrière actuelle, *The Immoral Mister Teas*, avec l'aide de Mr. De Cenzie.

4 T. : *Avant Mr Teas, vous aviez travaillé sur Géant, de George Stevens...*

R.M. : Oui, j'ai travaillé sur *Géant*, mais comme photographe de plateau. J'avais pour tâche de faire une photo d'Elizabeth Taylor et de Rock Hudson au milieu d'un troupeau, pendant le tournage du film. J'avais connu George Stevens dans l'armée américaine où il était colonel. Alors, il était très coopératif avec moi parce qu'il savait que j'avais été dans l'armée moi aussi. Il m'a beaucoup aidé à faire une photo très difficile. J'ai aussi photographié Jimmy Dean en même temps et ces photos ont été utilisées par Robert Altman dans un de ses premiers films qui était un montage de photos de Jimmy Dean.

4 T. : *Quel genre de type était James Dean ?*

R.M. : Il était assez sympa avec moi parce que je lui avais prêté un pied de caméra. Il avait un Bolex, et le week-end, il partait photographier des mulets sauvages dans le désert, des ânes... C'était sa marotte. Et j'avais un pied de caméra très lourd. Un jour, il me dit : «Vous croyez que je pourrais vous emprunter ce pied ?» et j'ai réalisé que pour obtenir sa coopération, je ferais n'importe quoi. Je lui ai dit : «Bien sûr, allez-y». A partir de ce moment-là, il a été coopératif avec moi, ce qu'il n'était pas avec la presse en général. Il me laissait le prendre en photo et quelquefois, il piquait des crises et exigeait qu'on fasse sortir tous les journalistes du plateau, sauf moi. Il disait : «Vous pouvez rester». Parce que je lui avais prêté ce pied. Et je me disais tout le temps : «Tout ce que tu veux ! Ma femme ? Vas-y ! Non, pas vraiment... Mais tu peux te servir du pied».

Voilà, c'était ça la période avec George Stevens et compagnie.

4 T. : *A ce moment-là, vous pensiez pouvoir faire vos films sans passer par les «major studios» ?*

R.M. : Je n'avais aucune possibilité de passer par les studios. Comme réalisateur, je n'avais aucune formation et j'étais inconnu. Il n'y avait aucune chance. Alors au lieu de ça, j'ai fait un film avec mon associé, et c'était tout à fait une expérience. Mais on a mis le doigt sur quelque chose qui est devenu un succès du jour au lendemain. Du jour au lendemain, *Mister Teas* a eu un succès gigantesque et a donné naissance à tout un nouveau genre de films que l'on a appelé les «nudies» - avec des femmes très déshabillées. Elles étaient très belles, et cela traitait, en gros, du voyeurisme. L'homme les regardait ; il ne les touchait jamais, mais il les regardait. C'était un voyeur. Et cela a été un immense pas en avant parce que jusque là, tout le sexe qu'on pouvait voir dans ce pays, c'est ce qui venait de chez vous : Viviane Romance, Raimu ou Fernandel... C'était tout. Mais le public en avait marre de ces films parce qu'ils n'étaient pas assez explicites. Alors on est arrivé avec *Mr Teas* et la nudité totale, et ça a balayé tous les autres films. A la place, c'était *Mr Teas* que les gens allaient voir dans les cinémas.

Mr Teas était une pâle imitation du film *Les Vacances de M. Hulot*, qui m'avait beaucoup impressionné. Je l'ai vu plusieurs fois, et il y a beaucoup de rapports avec *Mr Teas*. J'aime tous les films de Tati. Et il y a quelques acteurs français que j'aime beaucoup. J'adore Fernandel ; il joue comme un cheval... Et j'aimais aussi un acteur français qui a beaucoup joué avec Bogart : Marcel Dalio. Il pouvait faire le salaud ou être très sympathique ; c'était un acteur aux talents multiples. Et bien sûr, Jean Gabin...

J'ai beaucoup aimé Brigitte Bardot dans *Et Dieu créa la femme*, de Vadim. C'était un film très excitant. Je me souviens d'une séquence dans un film qu'elle a fait avec Charles Boyer : lui, c'était un homme très riche, qui avait son jet particulier et elle, vêtue d'une jupe étroite et d'un pull, je me souviens d'elle assise sur un bureau d'une manière très provocante, avec son derrière... C'est quelque chose qui marque. C'est curieux comme les choses vous restent !

Je me souviens aussi de Raimu dans *La Femme du Boulanger*.

Et puis des films avec Lolobrigida, mais je crois que ce sont des films italiens. Il y avait toute une série formidable avec

Then I developed an interest in the striptease. I liked these girls, I liked to be with them personally. They were very provocative women and to me it was exciting ; so I made a point of meeting them and photographing. And the man I worked for (we are very good friends today), it was embarrassing for him to have me shoot pictures of stripteasers on my time off, because they would go through the same laboratory and they would call him and embarrass him. And he kept saying «Why do you do this» and I said «Well, I aspire to do other things...»

I was 24. So then, I started shooting pictures for magazines, still pictures. Girls, early days, we called «cheese cake».

4 T. : *Playboystyle ?*

R.M. : Before Playboy, even more basic than Playboy. At that time, it was not possible to shoot the nipple of the breast, you could show everything else, except the pubis. You could shoot artistic nudes, but you could not shoot somebody going... that was like going to jail, if you'd done that. But I didn't do art. I did pornography, you know, in a sense...

4 T. : *US laws are very strict ?*

R.M. : No, not at all. There's more freedom here than anywhere in the world.

4 T. : *What about the billboards ?*

R.M. : Not on the billboards. I think in France they are more liberal in that area, but in other areas... There are certain degrees. For example, in France I noticed you cannot have hardcore advertising in front of a theater. All they have would be the titles. Here you can have illustrations in front of a theater. So anyway, then I married a very beautiful lady who looked like Marilyn Monroe, Eve. She was my second wife and we shot a lot of pictures together. We had a good time, making pictures that were provocative, and we sold them to magazines. We had an agent, and then when Playboy started, I did my first centerfold. She was number 6, I think, the 6th girl of Playboy. Then she got tired to do it, and I did other girls. I did six in all. And then I got involved with a man whom I have known a long time, I had shot a film for him many years before : his name was Peter De Cenzie. He was a burlesque entrepreneur, I mean he had a Burlesque theater. We don't have them any more.

4 T. : *What about the Burlesque show on Ivar, just off there ?*

R.M. : That is really shit, you know. The great burlesque is gone. With an orchestra, comics, very beautiful strippers, great costumes... And it was an occasion to go. But you don't have them anymore, there is no more left. So, we did a film together, I shot for him. It was a film of a burlesque show. Actually, I am regressing, this was before I met my second wife. There was a stripper that was legendary - I've always liked women with big tits - and her name was Tempest Storm. I photographed her for the movie and we were close for a while. I did a film on his show, we filmed the entire show from the beginning to the end. Six strippers, the comics, and the chorus, and everything. It was called «The French peep-show». You see, years ago, France had a reputation of being very risqué. No more. Years ago, everything was very risqué, associated with French characters...

The second film I photographed was for Columbia, *The Desperate Women* ; it was about the abortion racket. I was a cameraman on it. It had to do with a crusading reporter, a woman who submits herself for a supposit abortion in order to catch the criminals. I continued to work for the pin-up magazines and Playboy, and then I became a cameraman in the major studios - Warner Brothers -, a camera operator. I did famous television shows like *Have gun, will travel*. And then, I made the first nude which was the beginning really of my present career, called *The immoral Mister Teas*, with Mr De Cenzie that had started it.

4 T. : *Before «Mr. Teas», you had worked on «Giant» with George Stevens ?*

R.M. : I worked on *Giant*, but as a still photographer. I had an assignment to do a picture of Elizabeth Taylor and Rock Hudson on the picture *Giant* in front of a bunch of cattle. I knew George Stevens in the U.S. army, he was a colonel. So he was very cooperative with me because he knew that I had been in the service too. So he offered a lot of assistance to get a very difficult photograph, and then I photographed Jimmy Dean at the same time and the pictures were used by Robert Altman... one of the first films he made was a bunch of still photographs of Jimmy Dean...

4 T. : *What kind of guy was James Dean ?*

R.M. : Well, he was friendly to me because I had lent him a





Passer son temps avec Rotten et Vicious, il n'y a rien de plus ennuyeux au monde, c'était le chaos total. Ils étaient sales, dégueulasses, désagréables, tout ce qu'on veut.

De Sica. J'ai travaillé à Paris sur le remake de *Notre Dame de Paris* avec Gina Lollobrigida et Anthony Quinn (il jouait Quasimodo). On tournait à Saint Cloud (là encore, j'étais photographe de plateau) et ma femme était avec moi. Notre boulot était de faire une photo d'Esmeralda avec la chèvre pour le Los Angeles Times - pour leur supplément couleur du dimanche. Ma femme m'a été très utile en cette circonstance parce que le mari de Lollobrigida essayait de se la faire (et Anthony Quinn aussi) ; mais elle était très honnête. Bref, il essayait toujours de m'aider parce qu'il s'imaginait que s'il pouvait me faire plaisir, il arriverait peut-être à se la faire. C'était très difficile de pouvoir avoir Esmeralda toute seule avec la chèvre. Paris-Match était sur le plateau le même jour ; c'était des gens très agressifs et ils essayaient de faire la même photo que nous. Ma femme a expliqué au mari de Lollobrigida que cette photo ne pouvait pas être faite deux fois. Alors il est intervenu, il a éloigné la chèvre et il a dit : «Non, le seul photographe qui puisse s'approcher de Gina Lollobrigida, c'est cet homme». Donc, ma femme m'a été très utile.

4 T. : Comment vous est venue l'idée de travailler avec les Sex Pistols ?

R.M. : Ça, c'est une histoire horrible. Je n'ai qu'une personne à blâmer : Malcolm Mac Laren. Il a tout fait foiré. On aurait pu faire un film formidable ; il a tout ruiné. Mac Laren avait vu un film que j'avais fait pour la Fox et qui s'appelait *Beyond the Valley of the Dolls*. Il pensait que j'étais la personne qu'il lui fallait pour faire le film, et l'idée de départ était bonne, sauf qu'il n'avait pas les capacités de l'assumer jusqu'au bout. Je ne m'intéressais pas du tout aux Sex Pistols et je trouvais toute la scène punk vraiment ennuyeuse, mais je pouvais faire un film. Il n'y a vraiment rien de passionnant dans cette forme de musique, ni dans tout leur numéro.

4 T. : Vous n'aimiez pas ce type de provocation ?

R.M. : Ça m'était complètement égal. Pour moi, ce sont des personnages. Ils ne m'intéressent pas. Mais je pouvais être objectif, je pouvais les mettre dans un certain environnement et les photographier sans être submergé par tout le mouvement punk. Là, ça aurait été du défaitisme, d'être complètement submergé et soumis, et de dire : «Oh, n'est-ce pas merveilleux ?». Je me disais : «Bon Dieu, c'est horrible, mais je peux faire un bon film». Le film en lui-même avait une grande intégrité, ça aurait pu être quelque chose comme *Beyond the Valley of the Dolls*, dans le même genre. Donc mon goût pour les Pistols n'avait aucun rapport. Passer son temps avec Rotten et Vicious, il n'y a rien de plus ennuyeux au monde, et c'était le chaos total. Ils étaient sales, dégueulasses, désagréables, tout ce qu'on veut... Cook et Jones étaient bien. Tout ce qui les intéressait, c'était de gagner beaucoup d'argent. Ils voulaient avoir leur Cadillac, ils voulaient être comme Elvis Presley, c'était tout, et ils auraient vraiment tout fait pour ça. Les deux autres n'étaient que de vrais réactionnaires, mais c'était quand même les deux plus importants du quatuor. Le film aurait pu se faire, mais à cause de Monsieur Mac Laren, il ne s'est pas fait. Je ne suis pas du tout dans ce star-system des musiciens. Quand je fais la distribution d'un film, mon problème, c'est d'abord les femmes. Les hommes, il y en a des milliers. Je n'essaie pas de plaire à un segment spécifique de notre société. Donc je penserai plutôt à un Mr Dupont qui ne me posera pas de problème. Je pourrai lui dire exactement ce qu'on va faire : «Tu vas te lever à 6 heures du matin, et tu ne seras pas en retard de 5 minutes, tu vas violer cette femme, et tu feras ça dans un mètre d'eau, et ne viens pas me demander pourquoi.» Je veux le contrôle artistique total. Je ne veux pas d'un acteur qui vienne questionner mes motivations, je ne veux pas d'une Prima Donna. J'assume tout, c'est mon film, je le finance, tu dois faire ça à ma façon. D'accord ? Ton opinion, je m'en fous». Et ça marche. Les filles ? : «Tu veux tourner ? OK. Voilà ce que tu as à faire. Personne ne va te mener la vie dure. Je t'ai choisie parce que tu as de gros lolos et que tu sais ce que c'est que baiser, donc tu as les deux ingrédients de base pour être vedette féminine dans un de mes films». C'est pourquoi j'utilise souvent des strlp-teaseuses. Alors prendre quelqu'un de connu, pour moi, ça n'aurait aucun intérêt. Je ne dis pas que c'est la seule façon de faire, mais pour moi, c'est ce qui marche. Personne ne m'impressionne. La seule que je qualifierais pour être dans un de mes films, c'est Dolly Parton. Elle a des lolos superbes, elle est belle, c'est le genre de femme que j'admire. Ce serait fantastique si je pouvais tourner avec elle. Tous les films que j'ai faits, je les ai faits pour moi, sans jamais me préoccuper de savoir si ça plairait au reste du monde. Ça me plaît, c'est ce qui m'excite à moi, c'est mon argent, ma perversité

ou quoi que ce soit... Je le fais à ma manière, mais beaucoup de gens pensent comme moi. Et c'est pour ça que ça marche. Depuis le début, j'ai toujours fait des films exactement pour me faire plaisir, sans penser à autre chose qu'à ce qui m'excitait personnellement. Je n'avais pas à me creuser vraiment la tête. Je me disais : «Bon, je vais faire un film avec de gros lolos, et un type qui est affreux, un type qui est faible, et un pédé, de grandes bagarres, beaucoup de baise, ils meurent, parce qu'à l'époque il fallait payer pour ses péchés (aujourd'hui, on ne fait plus ça), on met un peu de Bible là-dedans, un prêcheur, faire en sorte que le prêcheur soit toujours un peu malhonnête...». Alors, vous voyez, ce n'est pas que j'avais des idées géniales, mais je me disais : «C'est ce qui m'excite, c'est ce que j'aime, c'est ce qui me fait plaisir».

4 T. : Quelle forme de musique aimez-vous ?

R.M. : Rien d'excentrique. Glenn Miller, Errol Garner, Dorsey, Sinatra... Neil Diamond ! Je suis dingue de lui. J'aime la musique que je peux reconnaître. Il y a aussi certains morceaux de musique classique que j'aime bien et que j'utilise dans mes films. Ou certaines musiques religieuses très connues, pesantes, pompeuses. J'utilise beaucoup la musique dans mes films, mais tout est mélangé : classique, religieux, Dorsey... Rarement le rock ; ça ne m'intéresse pas. Le meilleur truc que j'ai entendu la dernière fois que je suis allé en France, c'était la chanson pour Nescafé : «too-too-too...». J'ai le disque, on me l'a offert, et je vais peut-être l'utiliser dans mon prochain film. Mais il ne faut pas attendre de moi que je m'intéresse à des musiques new wave ; je trouve ça totalement rasoir. J'écoute toute la journée de la Musak.

4 T. : Et les livres ?

R.M. : J'adore les livres qui racontent des histoires de nazis. C'est une période très romantique. Je les lis tous. Chaque fois que je prends l'avion, j'essaie d'en trouver un. Pas des livres historiques, mais de la fiction. L'Allemagne a été vaincue, mais s'il reste un seul nazi, de terribles choses se développent. J'adore ça à cause de la fascination, de tout le romantisme qui a trait au spectre du nazisme. J'en ai lu un récemment, mais les Allemands y étaient merveilleux et ça gâchait tout, je n'ai pas aimé ce livre. J'aime quand ils sont vraiment méchants, mauvais, prêts à faire subir des horreurs au monde entier ; je réalise qu'ils vont être vaincus, et c'est ce que je désire. J'aime ce genre de livres.

4 T. : Que pensez-vous d'Hollywood aujourd'hui, de la ville elle-même, Hollywood Boulevard... ?

R.M. : C'est épouvantable. C'est vraiment un endroit affreux. Il y a des années, c'était une rue très excitante. Ou peut-être que c'était plus ou moins la même chose, qui sait ? On est très impressionnable, à un certain âge, et en vieillissant, on devient plus négatif. Je ne me souviens pas de grand-chose, sauf qu'en 1942, Hollywood Boulevard était plein de bordels, de bars où on pouvait lever des filles. Ce n'est peut-être pas très différent aujourd'hui. J'ai parcouru cette ville tellement souvent. Mais chaque fois que je vais quelque part, c'est pour le boulot : il faut que j'aille au laboratoire, et je traverse par là, ou bien je vais voir des amis... Je ne suis pas fasciné par cette ville. Elle m'est tellement familière. Je l'accepte. Ce n'est pas comme Berlin pour les Allemands ou Paris pour les Français. C'est un lieu très ordinaire. Bien sûr, je sais que les Européens qui arrivent disent : «Oh, c'est fantastique». J'aime beaucoup Paris. Je me débrouille toujours pour descendre et remonter les Champs Elysées. J'aime cette atmosphère, c'est tellement excitant. D'une certaine façon, ça vous gâche tout pour les autres villes ; c'est tellement plus imposant que Nice ou Toulouse. Oh, j'aime bien une ville comme Avignon, toute entourée de murs, avec des rues étroites... Mais vous savez, je crois que dans la vision d'une ville, on est influencé par le fait d'y connaître quelqu'un qu'on aime bien. Je suis allé un peu partout en France, je suis allé dans des endroits que sans doute peu de Français connaissent.



4 T. : En France, vos films sont considérés comme des films de «cinéphiles»...

R.M. : Ils sont devenus des films de «cinéphiles». Mais je n'ai rien fait pour, je travaillais pour le grand public. Ce qui m'intéresse, c'est de gagner de l'argent. Prendre du plaisir et gagner de l'argent. Ça ne m'intéresse pas de faire le film artistique définitif, mais je suis très content que les gens acceptent aujourd'hui ce que je fais comme étant une forme d'art particulière. C'est bien ! J'ai fait mes films comme j'ai voulu, ils m'excitaient, j'ai utilisé les femmes que j'admirais... C'est ça, mes films ! Maintenant, en France, on me compare à Tex

sité ou quoi que ce soit... Je le fais à ma manière, mais beaucoup de gens pensent comme moi. Et c'est pour ça que ça marche. Depuis le début, j'ai toujours fait des films exactement pour me faire plaisir, sans penser à autre chose qu'à ce qui m'excitait personnellement. Je n'avais pas à me creuser vraiment la tête. Je me disais : «Bon, je vais faire un film avec de gros lolos, et un type qui est affreux, un type qui est faible, et un pédé, de grandes bagarres, beaucoup de baise, ils meurent, parce qu'à l'époque il fallait payer pour ses péchés (aujourd'hui, on ne fait plus ça), on met un peu de Bible là-dedans, un prêcheur, faire en sorte que le prêcheur soit toujours un peu malhonnête...». Alors, vous voyez, ce n'est pas que j'avais des idées géniales, mais je me disais : «C'est ce qui m'excite, c'est ce que j'aime, c'est ce qui me fait plaisir».

4 T. : Comment vous est venue l'idée de travailler avec les Sex Pistols ?

R.M. : Ça, c'est une histoire horrible. Je n'ai qu'une personne à blâmer : Malcolm Mac Laren. Il a tout fait foiré. On aurait pu faire un film formidable ; il a tout ruiné. Mac Laren avait vu un film que j'avais fait pour la Fox et qui s'appelait *Beyond the Valley of the Dolls*. Il pensait que j'étais la personne qu'il lui fallait pour faire le film, et l'idée de départ était bonne, sauf qu'il n'avait pas les capacités de l'assumer jusqu'au bout. Je ne m'intéressais pas du tout aux Sex Pistols et je trouvais toute la scène punk vraiment ennuyeuse, mais je pouvais faire un film. Il n'y a vraiment rien de passionnant dans cette forme de musique, ni dans tout leur numéro.

4 T. : Vous n'aimiez pas ce type de provocation ?

R.M. : Ça m'était complètement égal. Pour moi, ce sont des personnages. Ils ne m'intéressent pas. Mais je pouvais être objectif, je pouvais les mettre dans un certain environnement et les photographier sans être submergé par tout le mouvement punk. Là, ça aurait été du défaitisme, d'être complètement submergé et soumis, et de dire : «Oh, n'est-ce pas merveilleux ?». Je me disais : «Bon Dieu, c'est horrible, mais je peux faire un bon film». Le film en lui-même avait une grande intégrité, ça aurait pu être quelque chose comme *Beyond the Valley of the Dolls*, dans le même genre. Donc mon goût pour les Pistols n'avait aucun rapport. Passer son temps avec Rotten et Vicious, il n'y a rien de plus ennuyeux au monde, et c'était le chaos total. Ils étaient sales, dégueulasses, désagréables, tout ce qu'on veut... Cook et Jones étaient bien. Tout ce qui les intéressait, c'était de gagner beaucoup d'argent. Ils voulaient avoir leur Cadillac, ils voulaient être comme Elvis Presley, c'était tout, et ils auraient vraiment tout fait pour ça. Les deux autres n'étaient que de vrais réactionnaires, mais c'était quand même les deux plus importants du quatuor. Le film aurait pu se faire, mais à cause de Monsieur Mac Laren, il ne s'est pas fait. Je ne suis pas du tout dans ce star-system des musiciens. Quand je fais la distribution d'un film, mon problème, c'est d'abord les femmes. Les hommes, il y en a des milliers. Je n'essaie pas de plaire à un segment spécifique de notre société. Donc je penserai plutôt à un Mr Dupont qui ne me posera pas de problème. Je pourrai lui dire exactement ce qu'on va faire : «Tu vas te lever à 6 heures du matin, et tu ne seras pas en retard de 5 minutes, tu vas violer cette femme, et tu feras ça dans un mètre d'eau, et ne viens pas me demander pourquoi.» Je veux le contrôle artistique total. Je ne veux pas d'un acteur qui vienne questionner mes motivations, je ne veux pas d'une Prima Donna. J'assume tout, c'est mon film, je le finance, tu dois faire ça à ma façon. D'accord ? Ton opinion, je m'en fous». Et ça marche. Les filles ? : «Tu veux tourner ? OK. Voilà ce que tu as à faire. Personne ne va te mener la vie dure. Je t'ai choisie parce que tu as de gros lolos et que tu sais ce que c'est que baiser, donc tu as les deux ingrédients de base pour être vedette féminine dans un de mes films». C'est pourquoi j'utilise souvent des strlp-teaseuses. Alors prendre quelqu'un de connu, pour moi, ça n'aurait aucun intérêt. Je ne dis pas que c'est la seule façon de faire, mais pour moi, c'est ce qui marche. Personne ne m'impressionne. La seule que je qualifierais pour être dans un de mes films, c'est Dolly Parton. Elle a des lolos superbes, elle est belle, c'est le genre de femme que j'admire. Ce serait fantastique si je pouvais tourner avec elle. Tous les films que j'ai faits, je les ai faits pour moi, sans jamais me préoccuper de savoir si ça plairait au reste du monde. Ça me plaît, c'est ce qui m'excite à moi, c'est mon argent, ma perversité

ou quoi que ce soit... Je le fais à ma manière, mais beaucoup de gens pensent comme moi. Et c'est pour ça que ça marche. Depuis le début, j'ai toujours fait des films exactement pour me faire plaisir, sans penser à autre chose qu'à ce qui m'excitait personnellement. Je n'avais pas à me creuser vraiment la tête. Je me disais : «Bon, je vais faire un film avec de gros lolos, et un type qui est affreux, un type qui est faible, et un pédé, de grandes bagarres, beaucoup de baise, ils meurent, parce qu'à l'époque il fallait payer pour ses péchés (aujourd'hui, on ne fait plus ça), on met un peu de Bible là-dedans, un prêcheur, faire en sorte que le prêcheur soit toujours un peu malhonnête...». Alors, vous voyez, ce n'est pas que j'avais des idées géniales, mais je me disais : «C'est ce qui m'excite, c'est ce que j'aime, c'est ce qui me fait plaisir».

4 T. : Comment vous est venue l'idée de travailler avec les Sex Pistols ?

R.M. : Ça, c'est une histoire horrible. Je n'ai qu'une personne à blâmer : Malcolm Mac Laren. Il a tout fait foiré. On aurait pu faire un film formidable ; il a tout ruiné. Mac Laren avait vu un film que j'avais fait pour la Fox et qui s'appelait *Beyond the Valley of the Dolls*. Il pensait que j'étais la personne qu'il lui fallait pour faire le film, et l'idée de départ était bonne, sauf qu'il n'avait pas les capacités de l'assumer jusqu'au bout. Je ne m'intéressais pas du tout aux Sex Pistols et je trouvais toute la scène punk vraiment ennuyeuse, mais je pouvais faire un film. Il n'y a vraiment rien de passionnant dans cette forme de musique, ni dans tout leur numéro.

ou quoi que ce soit... Je le fais à ma manière, mais beaucoup de gens pensent comme moi. Et c'est pour ça que ça marche. Depuis le début, j'ai toujours fait des films exactement pour me faire plaisir, sans penser à autre chose qu'à ce qui m'excitait personnellement. Je n'avais pas à me creuser vraiment la tête. Je me disais : «Bon, je vais faire un film avec de gros lolos, et un type qui est affreux, un type qui est faible, et un pédé, de grandes bagarres, beaucoup de baise, ils meurent, parce qu'à l'époque il fallait payer pour ses péchés (aujourd'hui, on ne fait plus ça), on met un peu de Bible là-dedans, un prêcheur, faire en sorte que le prêcheur soit toujours un peu malhonnête...». Alors, vous voyez, ce n'est pas que j'avais des idées géniales, mais je me disais : «C'est ce qui m'excite, c'est ce que j'aime, c'est ce qui me fait plaisir».

4 T. : Quelle forme de musique aimez-vous ?

R.M. : Rien d'excentrique. Glenn Miller, Errol Garner, Dorsey, Sinatra... Neil Diamond ! Je suis dingue de lui. J'aime la musique que je peux reconnaître. Il y a aussi certains morceaux de musique classique que j'aime bien et que j'utilise dans mes films. Ou certaines musiques religieuses très connues, pesantes, pompeuses. J'utilise beaucoup la musique dans mes films, mais tout est mélangé : classique, religieux, Dorsey... Rarement le rock ; ça ne m'intéresse pas. Le meilleur truc que j'ai entendu la dernière fois que je suis allé en France, c'était la chanson pour Nescafé : «too-too-too...». J'ai le disque, on me l'a offert, et je vais peut-être l'utiliser dans mon prochain film. Mais il ne faut pas attendre de moi que je m'intéresse à des musiques new wave ; je trouve ça totalement rasoir. J'écoute toute la journée de la Musak.

4 T. : Et les livres ?

R.M. : J'adore les livres qui racontent des histoires de nazis. C'est une période très romantique. Je les lis tous. Chaque fois que je prends l'avion, j'essaie d'en trouver un. Pas des livres historiques, mais de la fiction. L'Allemagne a été vaincue, mais s'il reste un seul nazi, de terribles choses se développent. J'adore ça à cause de la fascination, de tout le romantisme qui a trait au spectre du nazisme. J'en ai lu un récemment, mais les Allemands y étaient merveilleux et ça gâchait tout, je n'ai pas aimé ce livre. J'aime quand ils sont vraiment méchants, mauvais, prêts à faire subir des horreurs au monde entier ; je réalise qu'ils vont être vaincus, et c'est ce que je désire. J'aime ce genre de livres.

4 T. : Que pensez-vous d'Hollywood aujourd'hui, de la ville elle-même, Hollywood Boulevard... ?

R.M. : C'est épouvantable. C'est vraiment un endroit affreux. Il y a des années, c'était une rue très excitante. Ou peut-être que c'était plus ou moins la même chose, qui sait ? On est très impressionnable, à un certain âge, et en vieillissant, on devient plus négatif. Je ne me souviens pas de grand-chose, sauf qu'en 1942, Hollywood Boulevard était plein de bordels, de bars où on pouvait lever des filles. Ce n'est peut-être pas très différent aujourd'hui. J'ai parcouru cette ville tellement souvent. Mais chaque fois que je vais quelque part, c'est pour le boulot : il faut que j'aille au laboratoire, et je traverse par là, ou bien je vais voir des amis... Je ne suis pas fasciné par cette ville. Elle m'est tellement familière. Je l'accepte. Ce n'est pas comme Berlin pour les Allemands ou Paris pour les Français. C'est un lieu très ordinaire. Bien sûr, je sais que les Européens qui arrivent disent : «Oh, c'est fantastique». J'aime beaucoup Paris. Je me débrouille toujours pour descendre et remonter les Champs Elysées. J'aime cette atmosphère, c'est tellement excitant. D'une certaine façon, ça vous gâche tout pour les autres villes ; c'est tellement plus imposant que Nice ou Toulouse. Oh, j'aime bien une ville comme Avignon, toute entourée de murs, avec des rues étroites... Mais vous savez, je crois que dans la vision d'une ville, on est influencé par le fait d'y connaître quelqu'un qu'on aime bien. Je suis allé un peu partout en France, je suis allé dans des endroits que sans doute peu de Français connaissent.

4 T. : Comment vous est venue l'idée de travailler avec les Sex Pistols ?

R.M. : Ça, c'est une histoire horrible. Je n'ai qu'une personne à blâmer : Malcolm Mac Laren. Il a tout fait foiré. On aurait pu faire un film formidable ; il a tout ruiné. Mac Laren avait vu un film que j'avais fait pour la Fox et qui s'appelait *Beyond the Valley of the Dolls*. Il pensait que j'étais la personne qu'il lui fallait pour faire le film, et l'idée de départ était bonne, sauf qu'il n'avait pas les capacités de l'assumer jusqu'au bout. Je ne m'intéressais pas du tout aux Sex Pistols et je trouvais toute la scène punk vraiment ennuyeuse, mais je pouvais faire un film. Il n'y a vraiment rien de passionnant dans cette forme de musique, ni dans tout leur numéro.

4 T. : Vous n'aimiez pas ce type de provocation ?

R.M. : Ça m'était complètement égal. Pour moi, ce sont des personnages. Ils ne m'intéressent pas. Mais je pouvais être objectif, je pouvais les mettre dans un certain environnement et les photographier sans être submergé par tout le mouvement punk. Là, ça aurait été du défaitisme, d'être complètement submergé et soumis, et de dire : «Oh, n'est-ce pas merveilleux ?». Je me disais : «Bon Dieu, c'est horrible, mais je peux faire un bon film». Le film en lui-même avait une grande intégrité, ça aurait pu être quelque chose comme *Beyond the Valley of the Dolls*, dans le même genre. Donc mon goût pour les Pistols n'avait aucun rapport. Passer son temps avec Rotten et Vicious, il n'y a rien de plus ennuyeux au monde, et c'était le chaos total. Ils étaient sales, dégueulasses, désagréables, tout ce qu'on veut... Cook et Jones étaient bien. Tout ce qui les intéressait, c'était de gagner beaucoup d'argent. Ils voulaient avoir leur Cadillac, ils voulaient être comme Elvis Presley, c'était tout, et ils auraient vraiment tout fait pour ça. Les deux autres n'étaient que de vrais réactionnaires, mais c'était quand même les deux plus importants du quatuor. Le film aurait pu se faire, mais à cause de Monsieur Mac Laren, il ne s'est pas fait. Je ne suis pas du tout dans ce star-system des musiciens. Quand je fais la distribution d'un film, mon problème, c'est d'abord les femmes. Les hommes, il y en a des milliers. Je n'essaie pas de plaire à un segment spécifique de notre société. Donc je penserai plutôt à un Mr Dupont qui ne me posera pas de problème. Je pourrai lui dire exactement ce qu'on va faire : «Tu vas te lever à 6 heures du matin, et tu ne seras pas en retard de 5 minutes, tu vas violer cette femme, et tu feras ça dans un mètre d'eau, et ne viens pas me demander pourquoi.» Je veux le contrôle artistique total. Je ne veux pas d'un acteur qui vienne questionner mes motivations, je ne veux pas d'une Prima Donna. J'assume tout, c'est mon film, je le finance, tu dois faire ça à ma façon. D'accord ? Ton opinion, je m'en fous». Et ça marche. Les filles ? : «Tu veux tourner ? OK. Voilà ce que tu as à faire. Personne ne va te mener la vie dure. Je t'ai choisie parce que tu as de gros lolos et que tu sais ce que c'est que baiser, donc tu as les deux ingrédients de base pour être vedette féminine dans un de mes films». C'est pourquoi j'utilise souvent des strlp-teaseuses. Alors prendre quelqu'un de connu, pour moi, ça n'aurait aucun intérêt. Je ne dis pas que c'est la seule façon de faire, mais pour moi, c'est ce qui marche. Personne ne m'impressionne. La seule que je qualifierais pour être dans un de mes films, c'est Dolly Parton. Elle a des lolos superbes, elle est belle, c'est le genre de femme que j'admire. Ce serait fantastique si je pouvais tourner avec elle. Tous les films que j'ai faits, je les ai faits pour moi, sans jamais me préoccuper de savoir si ça plairait au reste du monde. Ça me plaît, c'est ce qui m'excite à moi, c'est mon argent, ma perversité



Avery : tous mes personnages sont faits de chair et de sang, mais ce sont des dessins animés...

4 T. : Et les lieux de tournage de vos films, le désert...

R.M. : Je suis très attaché au désert. Je l'aime beaucoup et il offre un grand contraste avec la féminité. C'est également loin de tout, et j'aime travailler dans un lieu à l'écart. J'aime l'idée de pouvoir me confronter aux éléments, j'ai me que ce soit dur, difficile à faire. J'aime dormir à même le sol, j'aime que

song) : too - too - too - too. I have the record, they bought it for me, so I can use it for my next film. But you can't expect me to have any kind of interest in the modern wave of music ; I find it totally boring. I listen all day to musak music.

4 T. : And what about books ?

R.M. : I love books dealing with the nazis. It is a very romantic era. I read everyone. Every time I go on an airplane I try to find one. Not historical books, but fiction... Germany is defeated, but if there is one nazi, that develops terrible things. I love that because of the fascination, the romanticism about that whole specter of nazism. I read one recently but the Germans in it were wonderful and it ruined it, I did not enjoy the book. I like them when they are really nasty and evil, and up to really shock the world ; and I realize they are going to be defeated, which I want. I like that kind of books.

4 T. : What do you think of Hollywood today, the city itself, Hollywood Boulevard... ?

R.M. : Terrible. Really, a very unattractive place. Many years ago, it was a very exciting street. Maybe it was much the same, who knows ? You're very impressionable at a certain age, and as you grow older you become more negative. I don't recall much except that in 1942, Hollywood Boulevard had honky-tonks, bars where you could go and pick up women. It might not be very different today.

I've been over this town so many times. But every time I go anywhere, it's work oriented : I have to go to the laboratory, and I go across here, or see some friends of mine... I'm not fascinated by this city, I'm so familiar with it, I accept it. It's not like the German with Berlin or the French with Paris. It's a very ordinary place to go. Of course, I know Europeans coming here : «Oh my God, it's great !»

I like Paris very much. I always make a point of walking up and down the Champs Elysées. I like the whole atmosphere, it's so exciting. It kind of ruins you for all other cities ; so much more overpowering than Nice or Toulouse. Oh, I like a city like Avignon which is built within a wall, with very narrow streets. Mind you, I believe that you are influenced by being in a city where you know somebody you like. I have been all over France, I've been places that probably most French people haven't been.

4 T. : In France, your films are considered as cult films...

R.M. : Well, it turned out to be cult films. I made films for the main stream. I did not set up to make cult films, they became cult films. My interest is to make money. Have a good time and make money. I am not interested in making the great definitive art movie but I am very pleased that a lot of people now accept them as being some kind of special art form. Good ! I made films like I wanted to make : they turned me on, I used the kind of women that I admire, that's my films ! Now in France they compare me to Tex Avery. All of my people are flesh and blood, but they are cartoons.

4 T. : What about these of your movies, the desert...

R.M. : Well, I'm fond of the desert, I like it and it's a great contrast with the femininity. It's also remote and I like to work in a remote area. I like the idea of being able to be confronted by the elements, I like it to be difficult, hard to do. I like to sleep on the ground, I like everybody to have privations, no good sleeping facilities, no good food, hard, difficult, I like that. In the middle of the desert, there is nowhere to go, the only thing you have to think about is the film. I don't like anyone to have any time off. We have to give the actors time, but I work all the week-end ; I always shoot extra shots, you know, scenery or whatever... I don't personally like to have much time to rest, I work seven days a week. I'm bored if I've got nothing to do. I live in a box in a sense, my life is a box : a certain amount of time for a woman, a good meal, things of mine, work... It's all segmented. I've been married three times. I cannot devote myself to a woman all the time. I'm not unfaithful, I've generally been with one woman at a time. But she's entitled to these so many hours of my time. It's cruel, but that's what it is and I'd rather have her have other things to do. Time at diner and make love, and I get up early and she can stay in bed all day and eat chocolate or whatever she likes.

4 T. : What are your projects now ?

R.M. : For the last 3 years, I've been doing an autobiographical film, my story. It's a film that will be about 3 hours long. It represents a condensation of 23 films which I have edited down to 8 mn each, in a joky kind of way. The pictures are serious, the commentary is very tongue in cheek. There will be World War II, some abstraction about my beginnings

4 T. : Quels sont vos projets ?

R.M. : Depuis trois ans, je travaille sur un film autobiographique, sur mon histoire... C'est un film qui durera trois heures. Il est constitué par une compilation de 23 de mes films que j'ai condensés en 8 minutes chacun, d'une manière humoristique. Les images sont très sérieuses, le commentaire plutôt pince-sans-rire. Il y aura la deuxième guerre mondiale, des digressions sur mes débuts que personne ne va comprendre mais je m'en fous, et puis il y aura toujours des lolos. Vous n'aurez pas une seconde l'impression de vous être trompé de cinéma. Je crois que ce sera une cassette très réussie (une double cassette, en fait) et je considère ça comme une chance de pouvoir faire un film autobiographique. Il n'y a pas beaucoup de gens qui aient cette possibilité.

4 T. : Que pensez-vous des nouveaux médias, de la TV par câble, etc... ?

R.M. : Je me bats, j'engage des poursuites. Cela nuit à mes affaires. Les gens copient mes films, je veux qu'ils les achètent. Alors le câble, ça ne m'intéresse pas, ça ne rapporte pas d'argent.

4 T. : Vous avez des projets avec Roger Ebert ?

R.M. : Beaucoup de choses. Roger n'est pas seulement un très bon ami, c'est aussi quelqu'un qui s'intéresse autant que moi, sinon plus, à la poitrine. C'est un peu Dr Jekyll et Mr Hyde. D'un côté, il est Dr Jekyll, un critique de cinéma très sérieux, qui a du succès. Mais il aime beaucoup mes films, il aime la provocation, les femmes fortes et agressives. Une femme qui le jetterait sur un lit et qui lui arracherait son pantalon... Voilà son idée de la femme ! Pas le genre romantique. Droit au but ! Mais il peut très bien séparer les choses. On s'amuse bien ensemble, on a à peu près la même façon de penser et il a participé à un certain nombre de mes films, comme scénariste.

4 T. : Et la distribution de vos films en Europe, vous vous en chargez tout seul ?

R.M. : J'ai un associé français qui était instituteur à Avignon et qui est aussi un très bon musicien de jazz : Jean Pierre Jackson. Son grand-père était un G.I. qui a abandonné une Française pendant la guerre de 14 pour rentrer aux Etats-Unis. Je l'ai rencontré parce que c'était un fan de cinéma, un type qui avait 6 ou 700 cassettes chez lui et qui pouvait utiliser n'importe quel médium : PALE, SECAM, NTSC... Tous ses murs sont remplis de posters. Sa femme aussi est une dingue de cinéma et leur petit garçon sait parler comme Humphrey Bogart. C'était un fan de mes films, alors je suis allé le voir et il est venu ici à son tour. Il a fait un livre qui est maintenant sorti en France, très réussi. Il est aussi parvenu à faire annuler une décision de la censure française sur un de mes films. Il est remonté carrément jusqu'à Jack Lang, le Ministre de la Culture, et il lui a dit : «Je veux que vous regardiez ce film». Alors M. Lang l'a regardé et a dit : «D'accord, pas de coupes !». Il a obtenu que la décision soit modifiée pour *Vixen* qui avait été rejeté par les censeurs français à cause de leur sensibilité à l'égard de tout ce qui pouvait être négatif par rapport au communisme. Jean Pierre s'est débrouillé tout seul et a fait de mon premier film en France un succès. A lui tout seul ! Alors maintenant, on est associé à 50/50, et au cours du mois dernier, il a gagné plus d'argent que pendant toutes ses années d'enseignement. Il connaît ma vie mieux que moi, vous pourriez l'interviewer à lui ! C'est très excitant de voir qu'un film qui a été fait en 1975 a beaucoup de succès aujourd'hui en France. Pour vous donner une idée, nous sommes allés dans une petite ville, qui s'appelle Bèlignieux, un centre atomique dans la vallée du Rhône. Ils ont un tout petit cinéma, près de la mairie. Ils jouaient deux films, dont l'un était *Super Vixens*. En général, ils passaient le même film pendant trois jours seulement, parce qu'il n'y a que 600 personnes dans cette ville. Tout le monde travaille à la centrale nucléaire et ils habitent tous dans ce qu'on appellerait une cité. 320 personnes sont allées voir mon film, et il n'y en a que 600 dans toute la ville ! Ça veut dire plus de la moitié de la population !

4 T. : Y a-t-il une ville aux Etats-Unis qui soit représentative de votre public ?

R.M. : A Chicago, j'ai un très grand public et à Portland, dans l'Oregon... Il y a beaucoup d'endroits, mais ces deux-là sont particulièrement importants. Ils ont le bon mélange : ploucs, intellectuels, étudiants... Mon public représente une très large tranche de population : intellectuels, types très primaires, mineurs, laveurs de voitures, docteurs, avocats, patrons, peaux-rouges, etc... ■



Intérieur de Nickodell.

that people won't understand and I don't care, but there'll always be tits ; you'll never for a moment feel in the wrong theater. I look upon it as a very successful cassette - a double cassette, in fact - and an opportunity for me to do a film that is autobiographical. Not many people have that opportunity.

4 T. : What do you think about new medias, cable T.V., etc... ?

R.M. : I fight, I'm suing people. It hurts my other business, people copy my films, I want them to buy the films. So I'm not interested in cable, cable does not pay any money.

4 T. : Do you have some projects with Roger Ebert ?

R.M. : Many things. Roger is not only a good friend, he has the same interest in the bosom as I have, even more so. He is like Dr Jekyll and Mr Hyde. One side is Dr Jekyll, a very serious, very successful film critic. But he likes my films very much, he likes the provocation, strong aggressive women, a woman who'd throw him down on the bed and rip off his pants... that's his ideas of women, none of this romantic crap, right down to business ! But he can separate the two very well and we have great fun together, we think pretty much alike and he has participated in number of my films.

4 T. : What about the distribution of your films in Europe ? Are you doing it all by yourself ?

R.M. : I have a French partner who was a school teacher in Avignon, and a very good jazz musician : Jean-Pierre Jackson. His grandfather was an american G.I. in World War I who left the French woman alone and went back to the States. I met him because he was a film buff, a man who had 6 or 700 cassettes in his house, and he had an ability to play any medium : PALE, SECAM, NTSC... Every wall is full of posters. His wife is a film buff too and their little boy can talk like Humphrey Bogart. He was a fan of my films. So I went to visit him and he came over for a couple of weeks. He did a book which is now published in France, a very successful work. He also managed to reverse the decision of the French censors on a previous film.

He went right up to Jack Lang, the Minister of Culture, and said : «I want you to look at this picture». And he looked at it and he said : «O.K., no cuts». So he reversed a decision on «Vixen» which had been turned down by the French censors because of their sensitivity towards anything that'd be negative communism. So he single-handedly went out and made my first film there a success, by himself ! So we are now 50/50 partners and last month he made more money than he made all years of teaching. He knows my story better than I do, you could interview him !

It's very exciting to have a film made in 1975 now playing very successfully in France. To give you an idea, we went to a little town called Bèlignieux, an atomic town on the Rhône river. They have a very small cinema next to the mairie. They were playing two pictures, one was «Super Vixens» ; they usually played them for 3 days because there are only 600 people in this town, they all work at the atomic generating plant and they live in what we call a company town, houses built by the French government. 320 people went to see my film, and there are only 600 in the town ! That means more than half of the population.

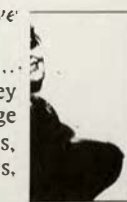
4 T. : Is there a town in the States which is representative of your public ?

R.M. : Chicago, a very big audience, and Portland, Oregon... There are many places but these are two very powerful. They have the right mix of people : rednecks, intellectuals, college students... My public is a broad cross-section : intellectuals, real basic people, miners, people who wash cars, doctors, lawyers, indians, chiefs, whatever... ■



tout le monde subisse des privations, qu'il n'y ait pas de logement confortable, pas de bonnes choses à manger, que ce soit dur, difficile... j'aime ça. Au milieu du désert, vous ne pouvez aller nulle part ; la seule chose à laquelle vous ayez à penser, c'est le film. Je n'aime pas que les gens aient du temps libre. On est obligé d'en donner aux acteurs, mais moi, je travaille tout le week-end : je fais toujours des prises de vue supplémentaires, le paysage ou peu importe... Personnellement, je n'aime pas avoir beaucoup de temps pour me reposer. Je travaille 7 jours sur 7. Si je ne fais rien, je m'ennuie.

Je vis dans une boîte, en un sens, ma vie est une boîte : une certaine quantité de temps pour une femme, un bon repas, mes trucs à moi, le travail... Tout est compartimenté. Je me suis marié trois fois. Je ne peux pas me consacrer tout le temps à une femme. Je ne suis pas infidèle - en général, j'ai toujours été avec une seule femme à la fois. Mais je ne peux lui accorder qu'un certain nombre d'heures de mon temps. C'est cruel, mais c'est comme ça, et j'aime autant qu'elle ait autre chose à faire. Le temps de manger et de faire l'amour... Je me lève tôt et elle peut rester au lit toute la journée à manger des chocolats ou à faire ce qu'elle veut...





Bigos Luna

Il y aura bientôt quatre ans que le réalisateur de cinéma catalan Bigos Luna est arrivé à Hollywood, vaguement attiré par la légende et avec la saine intention d'y poursuivre sa carrière. En réalité, cela il l'admet maintenant, il atterrit ici sans bien savoir pourquoi. Sous le bras, en guise de carte de visite, trois films à petit budget réalisés en Espagne. Le premier, «Tatuaje», inspiré du roman homonyme de Vasquez Montalban, passa presque inaperçu. Ce fut avec «Bilbao», son deuxième film, qui décrit les obsessions d'un paranoïaque épris d'une prostituée dans le cadre d'une Barcelone in-

Pronto horó cuatro años que el director de cine catalán Bigos Luna llegó a Hollywood vagamente atraído por la leyenda y con la sana intención de desempeñar su oficio. En realidad - eso lo admite ahora - llegó sin saber muy bien por qué. Bajo el brazo, como corto de presentación, tres películas de bajas presupuesto realizadas en España. La pri-

nouveau projet qu'il veut réaliser en Amérique : «Anguish», un film de suspense pour lequel il voit Bette Davis dans le rôle principal. Dans l'attente du feu vert des financiers, Bigos retourne quelques jours à Barcelone pour filmer sa partie dans un projet étrange basé sur plusieurs contes de Charles Bukowski. Les cinq réalisateurs qui y participent, parmi lesquels le Brésilien Hector Bolenco, réaliseront chacun un sketch.

Ce qui précède pourrait être le début d'une biographie triomphale d'un réalisateur qui a réussi à s'imposer dans la Mecque du cinéma. Ce n'est pas le cas. Et cependant, il est un des seuls Espagnols à avoir réussi à distribuer son produit au-delà des salles d'art et d'essai où sont relégués la presque totalité de leurs films.

Bigos Luna vit à Los Angeles, dans une petite maison du quartier de Venice qu'un millionnaire excentrique, il y a des années, rêvait de transformer en une copie de la Venise Adriatique. Malheureusement, il se ruina avant d'achever son entreprise et aujourd'hui, à part quelques conoux isolés, il ne reste de son rêve qu'une communauté d'artistes et de marginaux. C'est dimonche. Les rues pullulent d'habitants échappés de la grande métropole pour se faire bronzer au bord de la mer et flâner entre les échoppes des vendeurs ambulants.

La version de «Reborn» qui passe en Espagne et en Italie est celle confectionnée par les distributeurs américains : plus courte d'un quart d'heure et avec une autre bande sonore.

- «Je t'avoue que l'idée ne m'enchantait pas», me confie Bigos. «Je dirais même plus : au début, elle me terrorisait. Il me proposèrent d'intervenir dans le montage ; mais j'ai préféré les laisser faire et attendre le résultat qui, en fin de compte, n'est pas mal. Ils ont allégé le film. La bande sonore qui dans la version originole, est très passionnelle avec beaucoup de hauts et de bas, est substituée dans la version américaine, par une musique progressive qui commence très doucement et va en crescendo parallèlement à l'action. Je regrette vraiment une scène qu'ils ont supprimée, mais celle-là non plus n'était pas essentielle.»

En Espagne, le public a vu la version originole, et cette fois-ci la critique est enthousiaste. Le conflit entre les deux cultures, le surprend encore.

- «Man cinéma a des problèmes aux Etats-Unis. Ils acceptent le cinéma d'auteur, fort, dont le contenu soulève une polémique, mais pas ce que je leur montre car ce n'est pas réaliste. «Bilbao», par exemple, est un film de fiction plein de fantaisie, un conte moral qui peut être accusé d'être une apologie du mal et c'est ça qui les dérange, leur fait mal. La société américaine est très primaire, puritaine. Elle se sent agressée par l'omnibiguïté, par l'inconnu...»

- «Et au niveau personnel, quel genre d'accueil reçois-tu, en tant qu'Européen, quand tu présentes un projet ?»

- «Mauvais, très mauvais. Tu dis «en tant qu'Européen», mais ce n'est pas le cas. Pour eux, je suis Espagnol. Alors Catalan, ce n'est même pas la peine d'en parler. Que je sois, à Hollywood,

à travailler. Un año y medio después ha finalizado el rodaje de «Reborn» con Denis Hopper y Michael Moriarty. Lo película se estrena en el Festival de San Sebastián de aquel mismo año y la mayoría de la crítica la recibe con reservas, la consideran «demasiado americana». Incomprendiblemente el filme se sumerge en un aparente olvido mientras los productores pasan por una fuerte crisis económica y se intenta encontrar distribución en el mercado americano. Conseguido esto último llegó por fin su estreno en España cuando Bigos Luna se encuentra ya sumergido en su nuevo proyecto a realizar también en los Estados Unidos, un filme de suspense para el que el director barcelonés quiere a Bette Davis en el primer papel.

Lo que precede podría ser el comienzo de una triunfal biografía de un realizador que ha triunfado en la Mecca del Cine, pero no es así, aunque el suyo sea uno de los casos que más lejos ha llegado a introducirse en la industria norteamericana, consiguiendo distribuir su producto más allá de los salas de arte y ensayo a los que están relegados la casi totalidad de los películas españolas que se estrenan en Norteamérica.

Bigos Luna vive en una pequeña casita en el barrio angelino de Venice donde antaño un loco millonario sonaba con una copia de la Venecia Adriática. De sus sueños ha quedado una comunidad playero que aglutina artistas y marginados. Es domingo y las calles están repletas de los habitantes de la gran urbe que escapan a tomar el sol en la playa y a pasearse entre las tenderetes de los vendedores ambulantes.

«Reborn» se estrena por fin. Se do el caso curioso de que el filme se exhibirá en dos versiones diferentes. Una, la que se ve en España e Italia, es la que Bigos Luna realizó originalmente. La otra es la que han confectionado los distribuidores americanos, quince minutos más corta y con otro banda sonora.

-No diré que me entusiasme la idea - afirma Bigos - incluso al principio estaba aterrizado. Me propusieron intervenir en el montaje pero preferí dejarlo todo en sus manos y ver lo que pasaba. Ahora que yo la he visto me parece que he hecho un trabajo correcto. Han aligerado el film, algo muy común en este país, pero no han cambiado nada básico, creo que es así la misma película. La banda sonora, que en la versión original era más pasional, con más altos y bajos, en la versión norteamericana es más progresiva, empieza muy suave y va subiendo con la acción. Hoy uno se encuentra en concreto que me duele que hoyan cortado, pero tampoco era esencial.»

En España, sin embargo se estrena la versión original. El conflicto entre las dos públicos, entre las dos culturas no dejó de sorprender al director catalán.

«Mi cine tiene problemas en los Estados Unidos. No se trata de que no acepten un cine de autor, personal, «fuerte», en el sentido de que tengo un contenido social que levante polémicas. Lo que no aceptan es que además no sea realista, y la que yo les enseñaba, por ejemplo : «Bilbao» que es una película de ficción, de fantasía, un cuento moral que puede



Denis Hopper

BIGAS LUNA UN CINEASTE CATALAN A HOLLYWOOD

solite, que son nom (confiné jusqu'alors à une petite élite admiratrice de sa période de plasticien dans les années 70) arriva aux oreilles du grand public. Aidé par le succès de «Bilbao» et suivit la même ligne, il fit son troisième film. «Coniche» est un conte d'horreur où un frère et une sœur d'une riche famille ruinée, maintiennent des relations assez particulières avec le monde canin.

Les deux films furent bien reçus, tant par la critique que par le public ; non seulement en Espagne, mais dans toute l'Europe et surtout en Italie, où le sens de l'humour particulier du réalisateur catalan trouva un public fidèle.

A ce stade là, au moment où son carrière de réalisateur de prestige lui semble se conforter dans les circuits européens, il choisit de faire un écart, et le 1er Décembre 1980, Bigos arrive à Hollywood avec plusieurs idées et différents projets en tête ; sans attendre, il se met au boulot. Un an et demi plus tard, il a terminé le tournage de «Reborn» avec Denis Hopper et Michaël Moriarty. La même année, le film est présenté au Festival de San Sébastian mais la grande majorité de la critique le reçoit avec réserve, le considérant comme trop américain.

De manière incompréhensible, le film tombe dans un oubli apparent. Les producteurs, de leur côté, se trouvent plongés dans une forte crise économique et les efforts se concentrent sur la distribution aux Etats Unis. Y étant parvenus, ils sortent enfin le film en Espagne. A cette époque, Bigos est déjà lancé dans un

mera : «Tatuaje», basado en la novela homónimo de Vázquez Montalbán pasó bastante desapercibido. Fue con «Bilbao», su segundo film, que retrataba las obsesiones de un paranoico enamorado de una prostituta en el marco de una Barcelona insálita, cuando su nombre empezó a darse a conocer del gran público desbordando el marco de la pequeño elite que había admirado su obra de artista plástico a principios de la década pasada. Apoyado en el éxito de «Bilbao», siguiendo la misma línea, llegó su tercera película : «Coniche», un cuento de horror donde dos hermanos de caso bien arruinados desarrollan unos relaciones un tanto especiales con el mundo canino.

Ambos filmes tuvieron buena acogida, tanto de crítica como de público, no sólo en nuestro país, sino también en Europa, especialmente en Italia, donde el peculiar sentido del humor del director catalán encontró un público fiel.

En este punto parece que su carrera como director de prestigio en los circuitos europeos está cimentándose, pero do un quiebro, y el día 1 de Enero de 1980, Bigos llega a Hollywood con varios ideas y proyecto en la cabeza y se pone



— par José María Martí

José María Martí Font, 33 ans. Né à Mataró, près de Barcelone. Correspondant du journal de Barcelone «La Vanguardia» à Los Angeles où il vit depuis 1979.

Traduction et photo : Diana Dornik.



il n'y a pas de traditions de catalans fait-sant du cinéma.

L'Américain est très raciste. Si tu n'es pas un «WASP», tu es considéré comme une chose étrange, ici, mis à part les natifs, seuls sont bien reçus les Australiens, les Anglais, quelques Allemands parce qu'il y a une tradition de cinéma allemand et quelques Français. Avouer de prime abord que tu es Espagnol est assez exotique mais n'a finalement aucun avantage, pas même celui d'être exilé. Pour cette raison, quand j'ai rendez-vous avec des cadres importants de l'industrie, j'adopte une certaine attitude mentale : je les imagine sortis d'un Western. Je ne crois pas qu'ils aient beaucoup changé en un siècle. Ils sont là, installés dans un salon, revolvers posés devant eux, et moi, je suis un Phénicien catalan qui arrive pour négocier, traiter... Enfin, tu me comprends.»

- «Et quant au public et à la critique, comment vont-ils, à ton avis, digérer un produit U.S.A. vu par un Catalan ?»

- «Ça, c'est un des contrastes dont je parlais. Tandis qu'ici, les gens sont mal à l'aise quand ils voient mes films, y compris «Reborn» ; en Espagne, le contraire commence à arriver. Ces jours-ci, ils m'occupent d'être devenu bon garçon, de faire du zèle. Ils disent : «Regardez cet enfant terrible, comme il est sage! Peut-être, parce que «Reborn», qui tout en maintenant une certaine ambiguïté sur le sujet, critique et même se moque de certains aspects de la religion, est, je pense, et j'en suis de plus en plus convaincu, un film pro-religieux. En cela, les critiques espagnols ont sans doute raison.»

- «C'est vraiment un film pro-religieux ?»

- «Pour tout te dire, mais que je ne le voulais. Cependant, je dois admettre que l'idée première et le scénario original se mantraient volontairement très durs envers la religion. Le film devait être une critique des mécanismes religieux et des négoces (qui, aujourd'hui, engendrent ces cultes aux Etats Unis), tout en opposant l'image d'une bigote italienne qui, de son côté, représentait la supercherie et la vision catholique et ritualiste du thème. Mais de façon étrange, au fur et à mesure que le tournage avançait, je crois que je me suis converti. J'ai commencé à évaluer une série d'aspects que j'ovais élargis de ma pensée jusque là. D'éducation catholique, comme beaucoup de gens de ma génération, arrivé à un certain âge et après la crise de rigueur, je me suis converti en athée pratiquant. Eh bien, maintenant, je me trouve dans une troisième phase. Evidemment, j'ai ma propre manière de comprendre la religion, mais je me considère catholique.»

- «Cependant, ton film peut s'interpréter de deux manières : satire ou apologie de la religion.»

- «Oui, tu as raison. Au dernier moment, j'ai voulu faire quelques coupures pour l'orienter plus vers la religion, mais les producteurs s'y sont opposés. Le film en est resté là et le public l'interprétera comme il voudra.»

- «Après avoir travaillé aux Etats Unis, quelle est ton opinion sur le cinéma américain ?»

ser accusé de ser uno alegorio pro-mol, esto les molesta. les hiere mucha, la sociedad norteamericano es muy primaria, muy puritana y se siente ogridida par la ambigüedad, par lo extraño...»

- Y, a nivel personal, que tipo de recepción tienen cuando presentas un proyecto, siendo europeo ?

Bigos nos mira con cierto sarna y rie a carcajadas.

«Malo, muy malo. Dices como europea, pero éste no es el caso. Yo para ellos soy español, algo muy exótico. Como catalán yo no te digo. No hay una tradición en Hollywood de catalanes que hagan cine, al menos que yo conozca a que ellos conozcan. El norteamericano es muy racista, si no eres un WASP yo eres una cosa rara. Aquí, además de los nativos, son bien recibidos los australianos, ingleses, algún alemán - algún francés... pero, de entrada, decir que vienes de España es, por lo menos, exótico. O sea que de ventas ni uno, ni la de ser un exilado. Fero yo en esto yo he adoptado una postura mental cuando tengo que visitar a algún alta ejecutivo de los estudios : yo me los imagino como en uno película del oeste, no creo que hoyon cambiado mucho en menos de un siglo. Allí están, en el saloon, con las pistolas, y yo soy un fenicio catalán que va a negociar, apactor, ya me entiendes...»

- Y en cuanto al público y la crítica, como crees tu que digirán un producto USA visto par un catalán ?

«Esté es uno de los contrastes de los que te hablaba. Mientras aquí se ponen muy nerviosos con mi cine e incluso con «Reborn», en España me ha empezado a pasar lo contrario, me ocusan ahora de haberme vuelto bueno, de hacer meritos, dicen : «mira este «enfant terrible» ahora se ha vuelto bueno». Tal vez porque «Reborn», aunque tal vez mantengo una cierta ambigüedad sobre el tema y puedo criticar y hasta burlarse de ciertos aspectos de la religión, cada vez estoy mas convencido de que es una película pro-religiosa, por lo menos desde mi punto de vista, y en esto, los críticos españoles tal vez tengan razón.»

- Así que es uno película pro-religiosa ?

«Sinceramente ; menos de lo que a mi me gustaría que la fuese ahora. Debo admitir que la idea original y el primer guión eran intencionadamente críticos con la religion. El film iba a ser una crítica de los mecanismos religiosos y de los negocios que hoy en día generan estos cultos en los Estados Unidos, contraponiéndolo con la imagen de uno beato italiano que representaba, por su parte, la supercheria y la visión católica y ritualista del tema. Fero de alguno extraño manera, poco a poco, según iba avanzando en el proceso de hacer la película, creo que me fue educado como católico, al llegar a cierto edad, tras la consobida crisis, me convertí en oteo practicante. Bien, ahora creo que estoy en uno tercer fase, pr supuesto tengo mi propio manera de entender esto religiosidad, pero me considero católico.»

- Sin embargo tu película puede ser leído en ambos sentidos : como una sátira de la religión y como uno apología.

«Sí, así es. En el último momento qui

«Horrible. Son niveau créatif est presque nul, il est d'une énorme sophistication technique - les meilleurs techniciens du monde - mais c'est un cinéma qui ne profite pas de tout son potentiel. Je suis en train de généraliser, évidemment. Il y a des gens qui m'intéressent, des travaux concrets excellents, mais le niveau moyen est lamentable, surtout si on tient compte de la quantité d'argent qui est dépensée à chaque production et si on le compare aux moyens dont dispose l'Espagne au, en général, l'Europe.»

A mon avis, le problème réside dans le déclin du niveau d'appréciation cinématographique du public. Il y a quinze ans, il était bas, aussi, mais moins que maintenant.

La télévision a détruit ce niveau. La qualité de l'image télévisée a diminué les possibilités expressives du cinéma car c'est l'audience qui commande. Et si auparavant, on pouvait offrir un matériel situé juste au-dessus de la moyenne et faire un bon film, aujourd'hui ce niveau est insuffisant pour se sentir satisfait.»

Bigos assure qu'il s'est fixé un délai de cinq ans pour tenter sa chance aux Etats-Unis, et ainsi connaître à fond l'industrie américaine. Cette connaissance pourrait, avoue-t-il, lui être nuisible si ensuite, il tâche de l'appliquer en Espagne. Mais il veut le risquer. De plus, une raison de poids explique cette émigration, une question de fond, qui ferait mieux comprendre cet exil et celui d'autres Espagnols qui quittent le pays. Cela devient clair quand je lui demande si, à son avis, il existe une industrie cinématographique en Espagne.

- «Je crois que non, répond-t-il à voix basse. Enfin, oui, il existe un semblant d'industrie. Mais il faut faire la différence entre deux manières d'approcher un projet. La première, c'est quand quelqu'un veut tout simplement réaliser un film, sans autre prétention que celle de vouloir raconter une histoire à ses compatriotes. Sur le champ, avec l'argent d'amis et d'autres personnes qu'il a convaincus du merveilleux placement, on tourne, on monte, on sonorise, on termine et on essaye de le faire passer dans les cinémas, chose qui n'est pas trop difficile. Si tout a plus au moins bien marché, on pense au suivant. Mais cela n'a rien à voir avec la réalisation de films qui touchent le monde entier. Seules quelques entreprises, sans aucune préoccupation particulière pour l'art ou la culture, détiennent ce pouvoir. Ce sont des conglomerats industriels qui incluent le pétrole, les télécommunications, les assurances etc... etc...»

Ces sociétés sont six en tout. Elles sont basées à Los Angeles, en Californie. Ces gens, les six grands studios, sont propriétaires des cinémas à Barcelone. Et moi, je ne peux pas passer mes films dans certaines salles parce que ces messieurs de Los Angeles les contrôlent. Là réside le problème, expliqué de façon simplifiée. Je pourrai faire passer mes films à Barcelone plus facilement si mon produit sort de Los Angeles que s'il est fait là-bas. C'est comme ça, c'est une réalité contre laquelle je ne peux rien faire. Le terrorisme, ce n'est pas pour moi. Alors...»

se hacer algunos cortes para decontarla mas hacia la religión, pero los productores se opusieron. Así ha quedado, el público la leerá como quiera.»

-Después de trabajar en los Estados Unidos, cuál es tu opinión sobre el cine americano ?

«El cine americano me parece horrosa, de un nivel creativo bajísimo y de uno enorme sofisticación técnica, los mejores técnicos del mundo, pero que no se aplica en toda su potencial. Por supuesto estoy generalizando, hay gente que me interesa y trabajos concretos excelentes, pero el nivel medio es lamentable. Sobre todo si tenemos en cuenta el dinero que se gasta en cada producción y la comparamos con el que se dispone en España a en Europa.»

Para mí el problema radica en el descenso del nivel de apreciación cinematográfico del público. Es bajísimo. Hace quince años también era bajo, pero menos que ahora, la televisión ha destruido ese nivel. La calidad de la imagen televisiva ha hecho descender las posibilidades expresivas del cine, porque la audiencia es la que manda. Y si antes se podía dar un poco más de la media y hacer uno buena película, hoy en día, ese margen es insuficiente para sentirse satisfecho.»

Bigos asegura que se ha dado un plazo de cinco años para ver si puede llegar a hacer cine en los Estados Unidos. Fero conocer a fondo la industria del cine norteamericano, aunque este conocimiento le puedo ser incluso perjudicial si luego intento aplicarlo en España. Pero hoy también una razón de peso en esta emigración, un tema de fondo que quizás explique mejor el parqué de este exilio como el de otros españoles existe en España uno industria cinematográfica.

«Creo que no - dice en un susurro - bueno, sí, existe una cierta industria del cine. Fero creo que hoy que diferenciar entre dos cuestiones. La primera es cuando uno simplemente quiere hacer uno película, quiere contar uno historia en cine a la gente de su país, de su cultura. Allí mismo, con el dinero de amigos y de gente a la que se ha convencido de la maravillosa inversión que van a efectuar, se rueda, se monta, se sonoriza, se oculo y se intento estrenar, cosa que normalmente se consigue. Si todo ha ido mas a menos bien, se pienso en la siguiente. Otro asunto muy diferente es hacer un cine que llegue a todo el mundo. Esto es algo que está en los monos de unas empresas que no tienen ningun especial preocupación por el arte, o por la cultura. Son conglomerados industriales que incluyen el petróleo, las telecomunicaciones, los seguros, etc, etc... Estas empresas son seis y están radicadas en Los Angeles, California. Esta gente, los seis grandes estudios, son dueños de cines en Barcelona y yo no podré estrenar en algunos cines de mi ciudad porque los controlan estos señores de Los Angeles. Basicamente es esto, explicado de uno manera simple. Yo podré estrenar con más facilidad en Barcelona si mi producto sale de Los Angeles que si está hecho allí mismo. Es así, es una realidad contra la que no puedo hacer nada. El terrorismo la he descortado. Pues...»



De toute évidence Los Angeles est la ville de la typographie. Seulement voilà, laquelle ?

Univers, Futura, Times, Bodoni ?

Edward Ruscha, artiste peintre, a tranché. Elle sera sans sérif.

(sans sérif ?), aérienne et bâton, frêle et dessinée.

Une série de livres d'artistes publiés dans les années 60 nous avaient mis la puce à l'oreille : «Twenty Six Gasoline Stations» ('63),

«Some Los Angeles Apartments» ('65), «Every Building On The Sunset Strip» ('66), «Thirty Four Parking Lots» ('67), recueils de photographies sérigraphiques découpant un Los Angeles au cutter des parcours.

A la croisée de Western Avenue et de Santa Monica Boulevard, Ed Ruscha peint. Derrière lui une toile rougeoit. Horizontale. Interminable.

YOU AND ME
Ruscha sourit. Chaque toile parle d'espace. Espace des lettres, espace des mots, espace de l'œil et de l'esprit. Ruscha rit. Il peint la ville comme il l'a écrit.

«Three Steps to Heaven», «Summertime Blues», deux chansons d'Eddie Cochran qui sonnent comme des toiles d'Edward Ruscha.

4 Taxis divogue. Eddie Cochran aussi venait d'Oklahoma...

Ici E.R. parle de sa peinture, de Los Angeles, du paysage musical dans lequel il a grandi et réalise un projet spécial pour 4 Taxis.

E D W A R D R U S C H A : B C D E F G H I J K L A M N O P Q R S T U V W X Y Z



4 T. : Vous vous souvenez de votre arrivée à Los Angeles ?

Edward Ruscha : Quand je suis arrivé à Los Angeles - c'était en 1956 - le smog était tellement fort que j'ai dû rentrer tout de suite dans un drugstore m'acheter un truc pour les yeux ; je crains que c'était pire qu'aujourd'hui. Ou peut-être c'est parce que j'arrivais d'un endroit tellement propre...

4 T. : Ça a été votre première impression visuelle ?

E.R. : C'était Los Angeles pour moi, j'ai vu tout ça à travers la brume - comme une fumée grise -, c'était ça Los Angeles, mais je l'ai odoré quand même. Le smog, je me suis dit que je ferais avec...

4 T. : J'ai lu quelque part que vous étiez le John James Audubon de l'art contemporain. Qui est J.J. Audubon ?

E.R. : Qui a dit ça ? Il peignait les oiseaux. C'est un artiste américain très connu. Il a vécu aux alentours de 1840. Et il a même voyagé, il est allé en Europe, en France et en Angleterre, je crois. C'était un scientifique, un artiste et un passionné d'ornithologie. Il a aussi fait d'autres œuvres naturalistes. Il a peint des ours et d'autres choses, mais surtout des oiseaux. Il les peignait avec un réalisme ahurissant. Réalisme d'atmosphère. Parce que personne ne savait à quel ressemblaient ces oiseaux, alors c'était une sorte de reporter, c'était presque un artiste/reporter scientifique.

4 T. : Vous êtes fâché avec les lettres à empattement ? (Irides).

E.R. : En fait, je les ai utilisées dans mon travail ! Mais je crois qu'elles ne représentent pas ce que j'ai à dire dans

ce que je fais. Vous savez, dans l'histoire de l'art, les lettres à empattement sont apparues comme des outils, donc... Je n'utilise pas ce type d'outils aujourd'hui, alors elles ne veulent pas dire grand chose pour moi...

4 T. : Y a-t-il des mots français que vous aimeriez peindre ?

E.R. : Il y a un mot français que j'ai peint, c'est «Merch». Sauf qu'il est écrit m.e.r.c.y.

4 T. : C'est bizarre, vous êtes très connu aux U.S.A., en Angleterre, mais beau-

coup moins en France...

E.R. : Je ne sais pas pourquoi... C'est peut-être parce que je n'y suis pas allé depuis longtemps, je n'y ai pas montré mon travail récemment. Certains artistes français sont des omis, comme Martial Raysse et Tinguely. Je connaissais Robert Malaval. Je n'ai rien fait là-bas depuis longtemps.

4 T. : Que pensez-vous de la scène artistique ici, à Los Angeles ?

E.R. : Ça change lentement. Je ne dirais pas que c'est le centre artistique du monde, mais ça a pas mal progressé au cours des dix dernières années. C'est peut-être deux fois plus important qu'avant. Mais pour un artiste, il n'y a pas beaucoup de promesses, et je pense qu'il est plus sûr d'être ici, parce que d'un autre côté, vous ne risquez pas d'être déçu. Alors que dans une ville comme New York... New York promet tout aux artistes, un avenir... On vous offre tout mais en fait, on vous donne très peu. Les artistes y vont et se trouvent... recrachés. Alors qu'ici, on a une existence plus longue. C'est pourquoi j'ai survécu... parce que je suis resté ici.

4 T. : Pourquoi avez-vous cessé de faire des livres d'artistes ?

E.R. : Je crois que j'avais sans doute dit ce que j'avais à dire avec des livres. J'avais encore quelques idées, mais elles semblaient répéter le même langage. Je pense aussi qu'il y a davantage d'opportunités pour moi dans la peinture qu'il n'y en a à faire des livres. J'ai encore quelques idées, mais cela coûterait trop cher à réaliser aujourd'hui.

Quand je faisais ces livres, c'était beaucoup moins cher ; ils étaient auto-édités. Maintenant, c'est un peu différent, j'aimerais faire un livre géant, mais cela coûte encore beaucoup trop cher.

4 T. : Quand vous peignez, vous pensez à d'éventuelles reproductions de votre travail ?

E.R. : Nan. Vous savez, c'est marrant

parce que dans mon travail, j'ai été influencé par des reproductions. J'ai été davantage influencé par des reproductions de la peinture de Jasper Johns que par la vision de ses tableaux. Je n'avais pas besoin de voir les peintures. Alors je crois que les reproductions sont précieuses à cet égard.

4 T. : Qu'est-il arrivé à vos peintures organiques, avec le temps ?

E.R. : Oh, elles changent avec le temps. Certaines plus que d'autres. Certaines ont très peu changé, vraiment. D'autres ont diverses choses qui leur arrivent comme... le mildiou.

4 T. : Vous utilisez encore ce type de matériaux ?

E.R. : Nan, je reviens aux matériaux traditionnels. Je pense que la raison pour laquelle j'avais utilisé tout ça, c'est que j'étais déçu par les matériaux artistiques traditionnels, alors je ne voulais plus m'en servir. Peindre avec de la peinture à l'huile, c'est comme mettre une pellicule sur quelque chose. Tandis qu'avec les trucs que j'utilisais, des végétaux, au lieu d'appliquer une pellicule, je teignais, j'imprégnais la matière. Et c'est ce qui m'intéressait. Et maintenant, je reviens à la peinture à l'huile. L'acrylique, ça va plus vite et c'est plus facile peut-être. Nan, en fait, ce n'est pas vrai. J'aime les peintures à l'huile parce que c'est plus facile et qu'on peut les mélanger comme il faut. L'acrylique sèche trop vite.

4 T. : Avez-vous une rue préférée ?

E.R. : Ici, à Los Angeles ? Des rues préférées ? Hum... Je dirais Franklin. Franklin est une de mes rues préférées.

Je ne sais pas pourquoi, mais tout Franklin, et peut-être Laurel Canyon Boulevard... Et certainement Sunset Boulevard. Sunset Boulevard a été une grande source d'inspiration pour moi, mais ce n'est pas nécessairement le genre de lieu dans lequel j'aimerais me promener. Je le regarderais plutôt changer.

4 T. : Y a-t-il un bâtiment que vous aimez particulièrement ?

E.R. : En ce moment, celui que je préfère est tout près d'ici, juste à côté du Freeway. Il n'est pas très grand, ce n'est pas un building connu, c'est ce qu'on appellerait un «local utilitaire», juste pour entreposer des briques, des pelles et ce genre de choses. C'est du béton, pas de fenêtres, simplement une porte en acier.

4 T. : Que pensez-vous des «graffiti artists» new yorkais ?

E.R. : C'était inévitable. Ils devaient apparaître. L'art est un tel cycle, un cycle de styles. Alors ça arrive, ça arrive, ça arrive. C'est le truc du moment. Il y a certains travaux que j'aime plus que d'autres, mais le phénomène est facile à comprendre parce que... le monde de l'art est tellement versatile. Le monde de l'art est vraiment comme ça. Alors, ça ne me surprend pas. J'aime assez observer tout ça...

4 T. : Vous êtes un voyeur ?

E.R. : Oui, c'est un peu ça, parfois. Et aussi, rien ne me perturbe.

THREE DARVONS AND TWO VALIUMS

Three Darvons and Two Valliums. 1975. Postel on paper, 22 1/2 x 28 5/8".

Edward Ruscha né à Omaha, Nebraska en 1937. Vit à L.A. depuis 1956. 56-60 études au Chouinard Art Institute 1962 Pasadena Art Museum, expo «New Painting of Common Objects» avec Jim Dine, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, etc. Depuis, beaucoup d'expositions. Les plus récentes : San Francisco Museum of Modern Art, 1982. Whitney Museum, New York, 1982. L.A. County Museum, 1983.

Bibliographie
The Works of Edward Ruscha, Hudson Hills Press, New York & the San Francisco Museum of Modern Art, 1982.



Detail from «Every Building on the Sunset Strip», 1966

4 Taxis : Do you recall your first trip to L.A.?

Edward Ruscha : When I come to L.A., this was in 1956, the smog was so bad here that I had to go to a drugstore right away and get a stuff to put into my eyes. I come from Oklohoma and there's no substontial smog down there. And here I think it was actually worse then thon today. Or maybe it was me coming from such a clean plocce...

4 T. : It was your first visual impres- sion ?

ER : It was Los Angeles to me when I sow it all through a haze, through a smoke, olmost like a grey smoke that's whot L.A. was to me but I loved it anyway... I said I take the smog with it... (loughs).

4 T. : I've read somewhere that you were the John James Audubon of contemporary art... Who is J.J. Audu- bon ?

ER : He was an artist that... No, I meon that's not very good... Who said that ? He painted birds. He is a very famous American artist. He lived in 1840 or something like that. And he even travel- led, he went to Europe, and I think he went to France and England... He was a scientist, an ortlst and a birdlover. And he even did some other noture warks. He did bears and other things, but I think he mostly did birds. He paint- ed birds with a breathtaking realism, you know. Atmospherical realism. Be- cause no one knew what these birds looked like and so he was like a reporter, he was almost like a scientist- reporter artist.

**I PLEAD
INSANITY
BECAUSE I'M
JUST CRAZY
ABOUT THAT
LITTLE GIRL**

I Plead Insanity Because

I'm Just Crazy about That Little Girl.

1976. Pastel on paper, 22 3/4 x 28 3/4".

4 T. : Are you angry about serif letters ?

ER : (Loughs), Actually, in my work I have used serif letters... But I think It doesn't represent what I want to soy with whatever I do. I guess it has its place ; you know the history of art, serif letters came about like tools and so... I don't use those kind of tools today, so serif letters don't really mean that much tome.

4 T. : Are there some French words that you would like to paint ?

ER : There is a French ward that I have pointed, It's «Mercy», except it's spelled m.e.r.c.y. You could say «Mercl».

4 T. : It's really strange, because you're well-known in the US, in England, and not so much in France...

ER : I can't explain that... Maybe it's because I haven't been there for a while I haven't shown my work there recently. I know some French artists who are friends of mine like Martial Raysse and Tinguely, I knew Robert Molovol... but I haven't done anything over there for a while.

4 T. : What do you think about the art scene here in L.A. ?

ER : It's slowly moving. I would not call It the art center of the world, but it has grown, it has grown quite a bit in the past ten years maybe. It might be twice as big as it was. But it doesn't, you see for an ortlst, It doesn't promise that much, and that's why I think it's safe for artists to be here, because if you don't get promises, then you don't get disappointed on the other end. Whereas a city like New York, for an artist, promises him everything, the future, you get everything if you go to NY, you know, but then it delivers very little. So artists go there and they just get... spit out. Whereas you have a longer life here, I think, as on ortlst. That's why I survived... because I staid there.

4 T. : Why have you stopped to do artist's books ?

ER : I think that maybe I had said what I had to soy with books, and I had a few more ideas but they seemed to be repeating the some languoge. And so I feel there's more opportuni- ties for me in pointing than there is in making books. I mean I have a few ideas for books, but they just cost too much to make today. When I was making these books they were much cheaper than today. They were self- published. Now it's a little different and I would like to do a giant book, but it just cost too much money.

4 T. : When you paint, do you think about further reproductions of your work ?

ER : Well, no. You know, it's funny because I have been influenced in my art by reproductions. I mean I was more influenced by reproductions of Jasper Johns painting, than by seeing the painting. I did not have to see the pointing. So I think reproductions are valuable for that respect.

4 T. : What happened to your organic paintings, with age ?

ER : Oh yes, they change with age. Some more than others. Some of them have not changed much at all, really. Others have different things that happen like... I had mildew.

4 T. : Are you still using that type of things ?

E.R. : No. Actually I'm bock to using conventional materials. I think that the reason why I used all those was that I was disappointed with conventional art material, so I did not want to use them anymore. So it was a way of... To point with ail point is like to put a skin on something else, and with these other things that I was using, vegetable materials, I was stoining, rather than putting a skin and I was kind of staining and sooking into the thing. And that's why I was into them. And now It's bock to pointing with the oils again. Acrylic is foster and eosier maybe. No, it's not as easy, really. I like oils because they're easy and you can mix properly. Acrylicdries too fast.

4 T. : Do you have a favorite place ?

ER : Here, in Los Angeles ? I mean just favorite streets ? Humm... I might soy that... Franklin, Franklin is one of my favorite streets ; I can't soy why but the whole of Franklin, and maybe Laurel Canyon Boulevard and certainly Sunset Boulevard. I mean, Sunset Boulevard has been a great inspiration to me but It's not the kind of street that I wanno walk on necessarily. I'd rother watch it change.

4 T. : Is there a special building that you like ?

ER : Well, I have a favorite building right now and it's just off the freeway, right here ; it's not very big. It's not a well-known building ; it's what you would call «a utility building», I guess, just maybe for bricks and shovels and things, you know... it's concrete, no windows, just a steel door.

4 T. : What do you think of graffiti artists in N.Y. ?

ER : It's inevitable. They were bound to happen. The whole art is such a cycle, a style cycle. So it would just hopen, happen, happen and so they're just today's tricks, you know. I like some works better than other works, but the phenomenon is easy to understand because people just get... you know the art world is so fickle. The art world is really like that. So, I'm not surprised by onything, but I'm kind of.... I enjoy watching the whole scene.

4 T. : You're a voyeur ?

ER : Yes, I'm... part of the time, and also, nothing upsets me.

HOLLYWOOD

**IS A
VERB**

Hollywood Is a Verb. 1979.

Pastel on paper, 23x 29".



**ARTISTS
WHO MAKE
"PIECES"**

Art ists who Make «Pieces». 1976.

Pas tel on paper, 22 3/4 x 28 9/16".

Pages suivantes : projet spécial pour 4 Taxis.







Bronson Tropics, 1965.
Graphite on paper, 14 1/8 x 22 5/8".

4 T. : Quel est votre background musical ? En Oklahoma, quand vous étiez gosse...

E.R. : La Country & Western music était probablement la forme de musique la plus populaire jusqu'à ce que, adolescent, je me mette à écouter du vrai blues. Elvis Presley était déjà célèbre en 1954. J'étais au collège à ce moment-là, et c'était le phénomène. Je l'aimais bien, mais ce n'est que plus tard que j'ai vraiment été un fan d'Elvis. Maintenant j'adore ses vieux trucs.

4 T. : Vous écoutez la radio, vous allez aux spectacles ?

E.R. : Oui, j'écoutais la radio, surtout les big bands : Harry James Big Band, Stan Kenton. J'aimais le jazz de Stan Kenton, et j'écoutais aussi Spike Jones ! Son jeu de scène théâtral m'a influencé. Mais la musique populaire en Oklahoma et dans le Sud, c'était la Country & Western music ; des artistes comme Patsy Cline, Lefty Frizzell, Foran Young, Hank Snow, Honk Williams étaient très populaires. C'était vers la fin des années 40. Je suis né en 37 à Omaha, dans le Nebraska et je suis parti en Oklahoma en 42. A ce moment là j'écoutais forcément - on ne pouvait pas y échapper - de la Country & Western music. Même si vous détestiez ça, vous étiez obligé d'en écouter. On en entendait tout le temps. Vous entriez dans un café ou un restaurant, il y avait toujours de la musique country. Puis la musique des big bands a pris le relais : Glenn Miller, Harry James, Tommy & Jimmy Dorsey... En fait le Country & Western était de la musique ethnique, c'était vraiment la musique du cru, ça collait vraiment à l'Oklahoma ; les big bands et le jazz renvoyaient à la grande ville. Pour les gens d'Oklahoma, c'était une musique d'évasion. C'était vraiment pour la country music qu'ils avaient un intérêt profond. Bien sûr, on n'appelait pas ça Country & Western à l'époque, mais «Western» au «Hillbilly» music. Alors toutes ces musiques se sont nourries les unes des autres et ont travaillé ensemble. Il y avait aussi à ce moment-là, quand j'étais gosse, un ovator de danse populaire qu'on appelait le Western Swing. Vous connaissez Bob Wills ? Il a introduit le saxophone dans ses orchestres ; il parcourait tout l'Oklahoma et le Texas. Et il y avait aussi Hank Thompson. On considérait ça aussi comme du Western Swing.



Back of Hollywood, 1977.
Pastel on paper, 8 1/8 x 14 1/8".

4 T. : Et les débuts du rock'n'roll ?

E.R. : Le rythm and blues est devenu populaire parmi les lycéens. C'était en 1952. 53 : Clyde Mc Phatter, Billy Word and the Dominoes, et Fats Domino. Chuck Berry aussi était très à la mode à ce moment-là. Cette musique a commencé à marcher et puis toutes ces influences musicales se sont mélangées à peu près à l'époque où je suis arrivé en Californie, là j'ai décroché en quelque sorte : la seule musique qui m'intéressait alors c'était la musique classique.

4 T. : Vous pensiez que le Rock'n'Roll était une forme de «sous culture» ?

E.R. : Non, je n'ai jamais pensé ça. Mais je suis passé à côté de toute une période, des gens comme Chubby Checker ou Frankie Avalon et tous les «bubble-gum rock artists». Je m'intéressais sans doute plus au jazz qu'au reste quand je suis arrivé à Los Angeles. Et puis, pendant peut-être deux ou trois ans, je n'ai écouté que de la musique baroque. Des quatuors à cordes.

A ce moment là, je ne regardais pas la télévision. Je n'en ai pas eu avant l'âge de 16 ou 17 ans. En Oklahoma, on n'avait pas ça. J'allais chez des amis de temps en temps, regarder les matches de catch. Ce serait bizarre si vous n'aviez pas la télé aujourd'hui...

4 T. : Eddie Cochran venait d'Oklahoma et a vécu à Los Angeles, lui aussi...

E.R. : Je n'ai pas écouté Eddie Cochran ici. J'écoutais sa musique en Oklahoma, et puis il est d'Oklahoma City, la même ville que moi, mais je ne l'ai vraiment écouté qu'après son mort. Parfois, c'est le temps qu'il faut pour que les gens apprécient une musique. Mais il y a beaucoup d'artistes qui possèdent inaperçus aujourd'hui comme Charly Feathers, ou Sleepy LaBeef - que j'aime beaucoup. Mais dans le monde de la musique, le public ne s'intéresse pas aux artistes obscurs, contrairement à ce qui se passe dans le monde de l'art. Chaque musicien veut la renommée et la popularité immédiate, et il n'y a aucune place pour quelqu'un qui n'est pas connu. Je sois qu'il y a des fans d'artistes obscurs mais je suis étonné que la plupart des amateurs de musique ne soient pas plus sensibles à des artistes ignorés mais de valeur.

Ce qu'on appelle la Country & Western Music aujourd'hui, ne m'intéresse pas du tout. Je crois que certaines formes musicales parviennent à leur conclusion et qu'il n'y a plus vraiment grand chose à en faire. C'est ce qui me semble être le cas du jazz aujourd'hui. Celo ne peut mener nulle part. Et la country est arrivée à un aboutissement, on ne peut plus chanter la cueillette du coton ! Certains artistes purs comme Hank Snow et des gens comme ça sont des exceptions. Je pense que Willie Nelson est aussi une exception dans la mesure où... Il pourrait chanter n'importe quel air, sa voix est tellement belle.

4 T. : What is your musical background ? Back in Oklahoma, when you were a kid ?

ER : Probably Country & Western music was the most popular form of music when I grew up until I got into, maybe as a teenager, real blues music. Elvis Presley was popular in 1954. I was in high school then and he was a phenomenon. I liked him OK, I was not a real fan of Elvis since until later. Now I love his old music.

4 T. : Did you listen to the radio, go to the shows...

ER : Yes I listened to the radio, mostly to big bands : Harry James Big Band and Stan Kenton, I liked Stan Kenton's jazz and also I listened to Spike Jones. His stage, theatrics, I don't know influenced me. But I mean the popular music in Oklahoma and the South was Country and Western music ; artists like Patsy Cline, Lefty Frizzell, Honk Snow, Foran Young and Hank Williams were really popular then.

That was in the late 40s. I was born in Omaha, Nebraska and then I moved to Oklahoma in 42 so there, in the late 40's, I surely listened to, I mean you could not escape listening Country & Western Music, if you hated it, you still had to listen to it. It was playing all of the time. You walked into a café or a restaurant, country & western music was always playing. And then big bands music would take over like Glenn Miller, Harry James, Tommy and Jimmy Dorsey.

Well country & western music was the ethnic music, it was the truest downhome music, it was more like Oklahoma than anything else, but big bands music and jazz meant big cities and meant sort of escape music. It was escape music to people from Oklahoma. But the roots of people's interest in music was actually in Country and Western music. Of course they did not call it C & W music then, they either called it «Western» or «Hillbilly» music. So it's all musics feeding one on top of the other and so they work together. And then there was also an offshoot of popular dance music then, when I grew up, that was Western Swing. You know Bob Wills ? He introduced saxophone into his orchestras and his whole stage presentation, he would move throughout Oklahoma and Texas ; and another artist was Honk Thompson. He's also considered as «Western Swing».

4 T. : And when rock'n'roll starts ?

ER : Rythm and blues come into popularity among high school kids and this was 1952, 1953 : Clyde Mc Phatter, Billy Word and the Dominoes, and Fats Domino, and Chuck Berry also was real popular at that time. And that music began to take over and then it was all those musical influences that come in about the time I come to California and I kind of turned that off. I mean the only music I was interested in then was classical music.



Edward Ruscha in front of Large
Trademark with Eight Spotlights, 1962.

4 T. : You thought that R'n'R was low culture ?

ER : No, I never thought that. Then there was a whole era of music that I kind of missed, like maybe Chubby Checker and Frankie Avalon and some of the bubble-gum rock artists. I missed. I was more interested probably in Jazz than anything when I come to Los Angeles. And then, throughout 2 or 3 years I did not listen to anything but baroque music. String quartets and that kind of music.

I did not watch television then, I did not have a television anyway till I was about sixteen or seventeen. Friends had, so every so often we get to go and watch wrestling you know. Today you'd be strange if you did not have a TV set.

4 T. : Eddie Cochran came from Oklahoma... to L.A.

ER : I did not hear Eddie Cochran here. I heard his music in Oklahoma and then he is from Oklahoma City, the some place I'm from, but I never really listened to him up until after he was dead. Sometimes it's what it takes for people to appreciate music. But there are many artists that go unappreciated today like Charly Feathers and Sleepy LaBeef, he is a really good artist. But the public is not interested in obscure artists in the music world, like they are in the art world. In the music world there is almost no tolerance for them because every musician wants instant fame and popularity and there is just no room for everybody who's not. I know there are people interested in cult music and obscure artists but I'm surprised at... most people in the music world are not really that appreciative of more obscure but valuable artists. Whatever they call C & W music today, I'm not interested in it at all. I think that some music forms reach their conclusion and you can't really do much else with it. That's the way Jazz looks like to me today.

There's almost no place to go. I don't know. And then Country music reached its conclusion, you can't sing about picking cotton anymore, you just can't do that. And so some of the pure artists like Honk Snow and artists like that, they are some exceptions. I think, like Willie Nelson is an exception as far as... He can almost sing any tune in the world, his voice is so beautiful.



GET OUTTA
THAT SPACESHIP
AND FIGHT
LIKE A MAN

Get Outta That Spaceship
and Fight Like a Man. 1982.
Watercolor. 22 x 30".

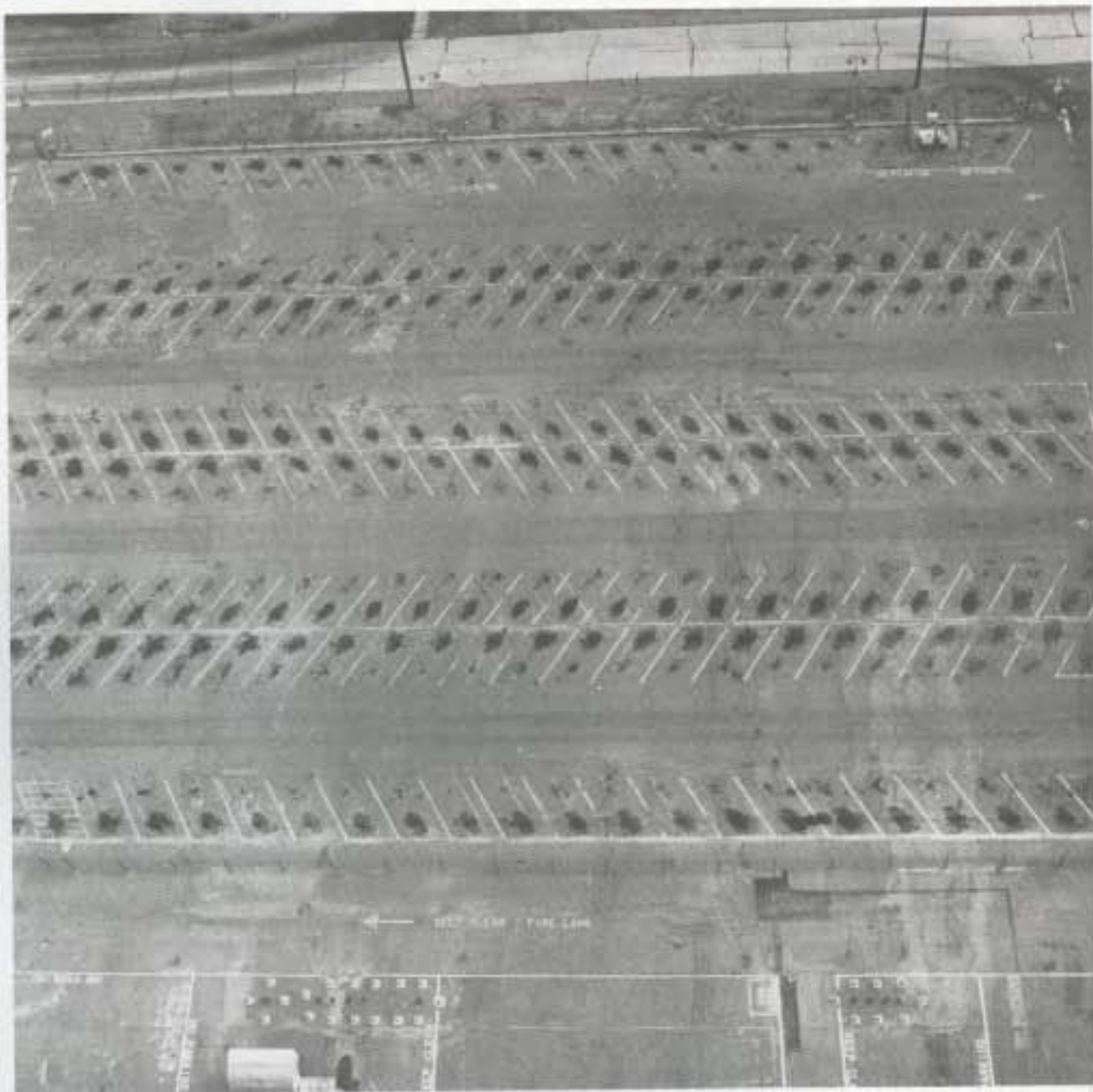
4 Y. : Et la musique anglaise ?

E.R. : Les Anglais sont tellement astucieux, ils connaissent mieux que nous la musique américaine, bien mieux. Je crois que c'est parce qu'ils ne vivent pas ici. Ils veulent vraiment savoir ; les Français aussi, peut-être. Vous allez là-bas, vous entrez dans un magasin de disques et vous pouvez acheter 15 exemplaires de vieux disques de rythm'n'blues réédités, introuvables ici.

Plus récemment, au cours de ces dix dernières années peut-être, tout ce que j'ai écouté, c'était Frank Zappa et Captain Beefheart. Surtout Captain Beefheart parce que sa musique est peu orthodoxe, délibérément, et que, dans ma tête, j'apprécie toujours sa musique pour ça. Et j'aime presque tous les artistes, peintres ou cinéastes qui vont résolument à contre-courant.

4 Y. : What about English music ?

E.R. : The English are so astute they know more about American music than we do, much more. I think it's because they don't live there. They really want to know ; French do too, maybe. So you go to record stores there, you can buy fifteen re-releases copies of old rythm'n'blues that you can't even find here. Lately, maybe for the last 10 years, all I could listen to was Frank Zappa and Captain Beefheart ; Captain Beefheart especially because his music is unorthodox, deliberately unorthodox and I always in my head appreciate his music for that. And I like any artists, almost any visual artists, painters or, you know, anybody who goes deliberately against, even filmmakers, who're just not following the rules.



Detail from «Thirty four Parking Lots». 1967.



DEC 9 1981



Gary

Saviez-vous que la faille de San Andreas passe précisément au centre du crâne de Gary Panter ? La main de Gary en est le sismographe exact. Encore inconnu en France, il est pourtant un des plus brillants illustrateurs américains. Il nous a laissé fouiller 3 années de carnets de croquis. Du Panter cru classé. Extraites de ces carnets, voici cinq pages inédites, picorées par la lumière de L.A., et 41 pages parsemées de petits bouts de mort, (extrait de «Die-Ology») à feuilleter en 24 pages/seconde.



Panther



AN 6 1983



De gauche à droite : dessin (carnet de croquis) - extraits de Jimbo, (Ed. Raw Books & Graphics, 27 Greene Street NYC 10013) - couverture de Raw N° 3
Ci-dessus : «The Circus Traveling» (carnet de croquis)





MAR 4 1983

steve samiof

LAND OF THOUSAND LANCES



Intérieur de la maison de Steve
A deux pas de Paramount (Melrose/North Larchmont)



Les familiers de la Maison des Beaux-Arts de Steve se souviennent... 1980 : il invente une galerie d'art d'un genre très spécial : «Steve's House Of Fine Arts. Air conditioned. It's COOL inside.» Steve Samiof, le chevalier aux mille lances, travaille pour l'élite. Ouf !

Elitiste de faire confiance au discernement du visiteur ? Oui, bien sûr. Les idiots y trouvent leur compte ; les autres aussi.

Initiateur de la scène punk de L.A. en 77 en créant le magazine SLASH avec Claude Bossy, Steve lance STUFF, journal gratuit composé uniquement de publicités pleines pages ; 2 00 \$ la page pour le business, 125 \$ pour les artistes. Tout ce que L.A. compte d'illustrateurs et de créateurs nerveux publient dans STUFF. Les obsédés de «contene rédactionnel» postent. STUFF a changé la perception de ce qui constitue un magazine. Depuis, la formule a été copiée dans toutes les capitales mais sa personnalité graphique ne convient vraiment qu'à Los Angeles et à Tokyo, ville de cœur pour STUFF. (Steve a d'ailleurs vendu la licence aux japonais en 81).

Aux dernières nouvelles, ce pourfendeur de concepts radicaux, vend STUFF et s'attaque à un nouveau magazine... Icili écrit.

Réflexions d'un garçon de Los Angeles ; éditeur, artiste aussi...

Oui, j'ai écrit le titre. Celui qui est juste au-dessus de cette ligne. Je ne sois pas s'il est gras (au moment où j'écris, l'espace disponible reste un facteur inconnu), mais il pourrait bien s'étaler au néon sur Sunset Boulevard. C'était une phrase dure à taper.

Depuis quelques années, je suis éditeur, et quand on me présente quelqu'un et qu'on me pose l'inévitable question «Que faites-vous ?», il n'y a jamais d'hésitation dans ma réponse. Je reconnais être éditeur ; en fait, j'aime bien me qualifier ainsi. Ça a une certaine mystique, de la crédibilité, même.

Ce qui est marrant, quand même, c'est que depuis 26 ans, ce que je suis vraiment - ce que j'ai toujours été -, c'est artiste et je ne me souviens pas avoir jamais répondu à «l'inévitable question» en disant ça. Je me rappelle avoir dit aux gens que je serais artiste quand je serais grand et je me souviens même d'une époque où je ne faisais que dessiner et peindre - où il était tellement évident que j'étais artiste - personne n'avait besoin de le demander.

Je n'ai pas peur de l'étiquette et, s'il faut travailler, je ne crois pas qu'il y ait de «profession» plus romantique. Cette réticence à me qualifier d'artiste puise ses racines dans une décision que je pris tout jeune, à 19 ans.

Mes parents sont morts en 1967. Obligé de me débrouiller tout seul, j'ai fui les réalités (et les décisions d'ordre pratique) pendant un an en m'inscrivant à la fac et en obtenant une aide sociale. Treize unités de valeur en art ; un bonheur relatif. Puis il y eut quelques problèmes, quelque chose comme «ne s'engage pas dans un programme d'études cohérent», et les chèvres cessèrent de me parvenir. La réalité me frappait au visage. Réalité Universelle (style L.A.) : le layer et la bouffe. Les gens font tout un plat de «ce qu'est la réalité», ils s'embarquent dans des voyages philosophiques là-dessus, mais quand ils en reviennent et qu'ils s'attaquent vraiment au problème, c'est manger et dormir. Tout le reste n'est que fioriture, c'est aussi simple et brutal.

... Mais revenons à cette histoire : je n'avais pas le choix. On m'avait dit - des gens que je respectais - que j'avais de l'avenir en tant qu'artiste, mais que j'avais encore besoin de quelques années d'école pour développer ma «technique». Pour aller à l'école, il aurait fallu que je trouve un job. Je ne voulais pas travailler.

Je ne voulais surtout pas travailler et aller à l'école. L'idée de travailler dur pendant des années... pas d'espoirs... pire encore, une existence disciplinée ; cela m'a forcé à prendre ma première «décision professionnelle». Je décidai de devenir vendeur de voitures.

Quand j'y pense, ce n'étais pas vraiment une décision. J'achetais et revendais des voitures depuis l'âge de 15 ans. J'avais une passion, au plûtôt une folie des voitures. J'étais un «tombeur d'automobiles» : je voyais une voiture à vendre et je la voulais tellement que je ne pouvais pas dormir jusqu'à ce que je l'aie achetée et puis quelques mois passaient et la voiture devenait «psychologiquement démodée». Je les aimais et je les quittais et tout en languissant une «horreur» pour trouver une «beauté», je me faisais quelques dollars. J'ai inversé mes priorités et je me suis mis à passer moins de temps à dessiner, et plus à chercher des «coups». En un rien de temps, je me suis mis à «tourner» à 2 ou 3 voitures par mois, à en vivre - tout en m'amusant.

Je me suis spécialisé dans 2 types de voitures : les «Transportation Specials» et les «autos d'un intérêt particulier», ces dernières ayant ma préférence. Les Hudson, Citroën, Buick, Studebaker, Morris, Chrysler, D.K.W. ; les De Soto, Renault, Cadillac (pour n'en citer que quelques unes) me sont toutes passées entre les mains. J'ai appris les nuances subtiles de chaque véhicule. Je gardais chacune juste assez longtemps pour en profiter, puis je les laissais tomber. Je devins un expert à la Pep Boys School (1) de la Restauration Automobile. J'achetais des tonnes de STP, de noir pour les pneus, de nettoyage de carburateur, de housses «velours». C'était tout un art... mais je n'étais pas artiste.

J'avais une définition très précise de l'artiste : un artiste fait des tableaux, ne vit que pour faire des tableaux, ne survit qu'en vendant des tableaux. Tout le reste - manger, dormir, baiser, etc... - ne se fait que par nécessité. Un artiste vit et travaille dans une mansarde, et je vivais dans un appartement. C'était presque trop dur à admettre ; ce que j'aurais voulu être - mon unique souhait -, je ne l'étais pas. Il n'y avait aucune façon pour moi de justifier en termes artistiques ma vie insouciant, irresponsable, et immensément agréable. Mes rêves, mes Liquitex, mes Rapidographes, tout s'assécha.

Bien que j'aie encore la passion des

voitures, et que j'arrive toujours à ajouter quelques modèles à ma liste chaque année, j'ai «officiellement» cessé de vendre des voitures en 1970. (Je dis officiellement parce que les voitures ont continué à arrondir mes revenus jusqu'à une date très récente). Entre 1970 et 1977, mes «professions» ont été nombreuses et variées. Un résumé incomplet donnerait : propriétaire d'un magasin de fleurs, chef cuisinier, directeur d'un Blues bar, grossiste en tissu, propriétaire d'une boutique Art Déco, acheteur, décorateur d'intérieurs, marchand de tapis, chineur professionnel, apprenti plombier, décorateur de théâtre, importateur, graphiste, préparateur (un mot imaginé par Sothebys pour désigner les magasiniers), peintre en bâtiment, maquettiste. Je considère les professions numéros 6, 10, 14 et 16 comme de vrais jobs et donc hors de propos, sans importance, un peu gênantes même, sauf que : a) elles ont duré 3 mois maximum, b) elles m'ont ouvert la possibilité de pratiquer mon métier favori (faire la queue à l'Agence pour l'emploi), ce qui à son tour, c) m'a permis d'apprécier les 12 autres professions citées.

Ce qui ressort de significatif dans cette période, c'est que je me suis retrouvé capable d'utiliser à nouveau le mot artiste dans le contexte d'une auto-définition. Le seul problème a été que j'ai dû faire précéder l'étiquette d'un bref qualificatif... Steve Samiof, Scam artist (2). Pas de formation académique, pas de titres, et je me retrouvais en train de décorer la maison de Jill Clayburg, au de faire les éclairages et les décors de Seals & Crafts à l'Amphitheater. J'achetais un étui à cigarettes 35 dollars à une vente, pour le revendre aussitôt 1500 dollars. Bien sûr, ce n'était pas toujours rose... Je donne quelques noms et un chiffre à plusieurs zéros juste pour l'effet, mais revenons à la réalité : 10 mois sur 12, j'angoissais pour le layer. Il y eut des moments où je merdais vraiment, mais je faisais ce que je voulais. Je ne restais dans le métier que tant que c'était intéressant ou jusqu'à ce que quelque chose de mieux se présente. J'avais du temps libre et j'étais mon propre patron. C'était facile de justifier ces années-là.

En 77, je devins éditeur. Bon, dans le dictionnaire, on définit ainsi l'éditeur (je cite) : «celui qui édite». Le même dictionnaire définit éditer : «faire connaître très généralement ; publier». Ça a l'air tellement vague, tellement simple. Ce que

j'avais personnellement remarqué des éditeurs - avant de le devenir -, c'était qu'ils n'avaient pas l'air de faire grand chose, qu'ils avaient beaucoup de temps libre et faisaient beaucoup d'argent. En dépit de cette question d'argent, cela me semblait être le job parfait pour moi.

Ma première année dans la profession aurait dû m'apprendre quelque chose. Mais non. Slash magazine démarrait de zéro et les 12 premiers mois furent remplis de tout sauf d'argent et de temps libre ; je crois que je faisais tout, les responsabilités étaient incroyables. Une activité frénétique, de date limite en date limite. C'était aussi la passion pure se substituant à tout ce qu'on pense avoir à faire. Stuff a été inventé pour alléger les extrêmes difficultés financières créées par Slash. Stuff - théoriquement - ne devait avoir aucun des problèmes de Slash. Rien que des annonces... une publication rentable avec seulement un minimum d'efforts.

Eh bien cela fait 5 ans maintenant, je ne m'occupe plus de Slash, et tout ce que j'ai à faire, c'est d'éditer ce petit magazine rentable à effort minimum.

Tout le propos de cet article - en fait, le titre lui-même - est là : les éditeurs sont des artistes, eux aussi. Vraiment. Je suis artiste. De toute ma vie, je n'ai jamais travaillé aussi longtemps et aussi dur pour si peu d'argent. Il n'y a aucune façon dont je puisse justifier les difficultés en termes «réels». Oh, bien sûr, je peux toujours dire «je bâtis une entreprise», au quelque chose comme ça, mais la vérité, c'est que je ne sais même pas si je gagne de l'argent (un éditeur devrait savoir ce genre de choses) et ce qui est pire, c'est que je m'en fous.

Cette dernière phrase est vraiment une trahison involontaire. Pas de pot pour un «scam artist», je ne peux vraiment pas justifier mes actes avec ça. Je suis obsédé, je ne sais vraiment pas pourquoi je fais ce que je fais.

La peine, le stress physique et émotionnel.

On dirait que je décris un ballet, mais il ne s'agit pas de ça. J'arrête... (maintenant, on parle d'art).

(1) Pep Boys : chaîne de magasins d'accessoires automobiles

(2) Scam : filou





Steve et oncle Roy



Edition japonaise de STUFF.

Steve Samiof Artists Too PUBLISHERS ARE A

Yes, I wrote the headline. The one right above this line. I'm not sure how big it is — as I write this, available "white space" is still an unknown factor — but it might as well be in eight foot neon on Sunset Blvd . . . It was a tough line to type.

For the last few years, I've been a publisher, and when I'm introduced to someone and they ask the inevitable question "what do you do?", I've never hesitated in my reply. I admit I'm a publisher, in fact I enjoy calling myself one. It has a certain mystique, credibility even.

What's funny though, is that for the last *twenty-six* years what I've really been — what I've always been — is an artist, and I can't remember ever replying to the "inevitable question" by saying so. I remember telling people that I was going to be one when I grew up, and I even remember a time when all I did was draw and paint — when I was so obviously an artist — no one had to ask.

I'm not afraid of the label, and if one has to work, I doubt if there's a more romantic "career." The hesitancy to designate myself an artist has roots in a practical decision made at the tender age of 19 . . .

My parents died in 1967. Left to fend for myself, I staved off reality — and practical decisions — for a year by enrolling in college and receiving Social Security. Thirteen units of art classes; relative bliss. Then some problems arose, something to do with "not engaging in a well rounded curriculum," and the checks stopped coming. Reality slapped me in the face, the Universal Reality (L.A. style): Rent & Restaurants. People make a big deal about, "What is reality," they go off on philosophical journeys, but when they get back and get down to it, it's eat and sleep. Everything else is just garnish, it's that simple, and that brutal . . . But back to the story: I had no options, I'd been told — by people whom I respected — that I had great promise as a visual artist, but I needed a few more years of school to develop "technique." In order to go to school, I'd have to get a job. I didn't want to work. I especially didn't want to work *and* go to school.



The thought of years of hard work, no promises, but worst of all a *disciplined existence* forced me to make my first "career decision." I decided to become a car salesman.

In retrospect, it wasn't really a decision. I'd been buying and selling cars from the time I was fifteen. I had a passion for cars, no, an infatuation, I was an "automobile playboy." I'd see a car for sale that I wanted, wanted so bad I couldn't sleep until I bought it, and then a few months would pass and the car would become "psychologically obsolete." I'd love 'em and leave 'em, and in the process of unloading a "dog" and finding another "beauty," I'd usually make a few bucks. I shuffled my priorities and spent less time making drawings and more time searching out "deals." In no time at all, I was "moving" two or three cars a month, making a living, and having the time of my life.

I specialized in two distinct types of vehicles, "transportation specials," and "special interest autos," my personal favorite being the latter. Hudsons, Citroens, Buicks, Studebakers, Morris', Crysler, DKWs, De Sotos, Renaults, Cadillacs (to name a few), all passed through my hands. I learned the subtle nuances of each particular vehicle. I kept each one just long enough to get the "kick" and then dumped it. I became expert at the Pep Boys School of Auto Restoration: I bought STP, tire black, carburetor cleaner, and "terry" seat covers by the case. I had everything down to an art . . . but I wasn't an artist.

I had a very cut and dried definition of what constituted being an artist, an artist made pictures, lived only to make pictures, survived only by selling his pictures. Everything else — eating, sleeping, fucking, etc. — was done only out of necessity. An artist lived and worked in a garret, and I lived in an apartment. It was almost too painful to admit; the one thing I always wanted to be, I wasn't. There was no way I could justify my care-free, irresponsible, and immensely enjoyable life in artistic terms. My dreams, my Liquitex, my Rapidographs all dried up.

Although I still have a passion for cars — and manage to add a few more models to my list each year — I "officially" stopped selling cars in 1970. (I say "officially" because cars continued to supplement my income until quite recently.) Between 1970 and 1977 my "careers" have been numerous and varied. An incomplete resume would read: Flower Shop Proprietor, Chef, Blues Bar Manager, Fabric Wholesaler, Art Deco Shop Owner, Purchasing Agent, Interior Designer, Rug Dealer, Garage Sale Picker, Plumbers Apprentice, Stage Designer, Importer, Graphic Designer, Preparator (a fancy word Sothebys uses for warehousemen), House Painter, Paste-up Artist. Careers number 6, 10, 14 and 16 I consider real jobs, and therefore irrelevant, unimportant, even embarrassing except that; a) they lasted 3 months max, b) they afforded me the opportunity to engage in my favorite career (standing in line at the Unemployment Office) which in turn, c) allowed me to *enjoy* the other 12 listed careers.

The significant thing to come out of this time span, was that I found myself able to once again use the word "artist" in the context of self-definition. The only problem was that I had to prefix the label with a four letter qualifier . . . Steve Samiof, *Scam Artist*. No formal training, no credentials, and I'd find myself decorating Jill Clayburg's house, or doing the lighting and stage design for Seals & Crofts at the Amphitheater. I'd buy a cigarette case at a garage sale for \$35.00 and turn around and sell it for \$1500.00 cash. Sure, it wasn't all roses . . . I drop some names and a four digit figure for effect, but back to reality, 10 months out of 12 I angsted over my rent. There were periods of time when I did "jack shit," but it was what I wanted to do. I only pursued a "career" as long as it was interesting, or until something better came along. I had free time and I was my own boss. It was easy to justify those years.

In '77 I became a publisher. Now in the dictionary a publisher is defined as and I quote, "One who publishes." The

same dictionary defines publish, "To make generally known; to produce for publication." It all sounds so vague, so simple. My personal observations on publishers — prior to becoming one — were that they didn't do much of anything, had lots of free time, and made lots of money. The money aspect notwithstanding, it seemed to me I was perfect for the job . . .

The first year of my new career should have taught me something. It didn't. Slash Magazine, starting from zip, and the first twelve months were filled with *everything but* money, or free time, it seems I did everything, the responsibilities were incredible; it was frantic activity, deadline to deadline. It was also pure passion superceding everything you thought you *had* to do.

Stuff, was invented to alleviate the extreme financial hardships created by Slash. Stuff — theoretically — was going to have *none* of the problems of Slash. All advertising, a money making publication with only a minimum of effort . . .

Well, it's been five years now, I'm no longer involved with Slash, and all I gotta do is publish this little money making-minimum effort magazine . . .

The point of this whole piece — in fact the title itself — is: Publishers are artists too. They are. I am. I've never worked as long and hard for so little money in my entire life. There's no way I can justify the hardships in "real" terms. Oh sure, I can always say, "I'm building up a business," or something to that affect, but the truth is, I don't know if I'm even making money (a publisher should know these things), and what's worse, I don't even care . . .

That last line is a dead giveaway. Those are hoodoo words to a scam artist, so I sure can't justify my actions with that one. I'm obsessed, I don't know why I'm doing what I'm doing.

The pain, the emotional and physical stress.

It sounds like I'm describing ballet, but I'm not. I'm ending this . . . (now we're talking art).



les Young Ganes, groupe éphémère de pur doo . woop.

Je commence juste, et quand je dis ça, je parle du fait que je viens juste de commencer à taper, sans vraiment connaître le sujet. De toute façon, je tape avec deux doigts et en général, j'arrive à trouver quelque chose d'intéressant en traquant les lettres rarement utilisées...

Zéphyr est un mot qu'il me faut un certain temps pour taper. C'est aussi un modèle extrêmement rare de Lincoln, qui avait une ligne carénée, comme les productions Ford à la fin des années 30, mais en mieux. Je n'en ai jamais possédé. Mais j'ai eu une Lincoln Capri de 1954. Elle avait des garnitures de cuir turquoise et, malheureusement, quatre portes. Je l'avais trouvée chez un vieux couple, dans un «trailer park», juste à l'est de Marina del Rey. Environ 90 000 kilomètres au compteur ; un état impeccable. Enfin, dans ma tête, c'était une voiture de luxe.

Les «trailer parks» étaient des endroits fantastiques pour dénicher les vieilles voitures. Une fois, j'en traversais un en voiture, près du freeway d'Inglewood, et j'ai repéré une superbe Metropolitan. Je me suis arrêté pour me renseigner, mais le vieux type à qui elle appartenait lui était trop attaché. Je me suis lancé dans un baratin terrible, lui racontant comment j'avais pris un jour de congé pour trouver à ma fiancée un véhicule bon-marché pour faire le trajet de l'école à l'hôpital où elle était visiteuse bénévole. J'ai continué en lui disant combien les anciennes voitures étaient tellement bien faites, les voitures américaines, et bien que personne aujourd'hui ne songerait à acheter un vieux modèle, moi je pensais que c'était un bon placement. Il restait toujours inébranlable. Mais il était bon pour le baratin, comme tous les vieux cons. Il m'a raconté comment lui et sa femme avaient fait l'aller-retour jusqu'en Floride avec cette petite Métro, en dépensant trois fois rien pour l'essence. Et il continuait comme ça, jusqu'au moment où il m'a demandé en passant si une voiture de pompiers pouvait m'intéresser.

Dehors, derrière une haie faite de bâches et de bambous, il y avait un Mack. Pas un mastodonte, mais un Mack 1951, autopompe à cabine découverte. Rouge, petit kilométrage (11000 miles) et, sous le capot, un énorme 6 cylindres, avec double allumage, double tout ce que vous voudrez. Pas de batterie, mais quand il a dit 500 dollars, je n'ai pas pu dire non. Je n'avais jamais rêvé d'être pompier, jamais. Mais j'étais tellement excité à l'idée de m'asseoir dans cette voiture découverte à trois mètres du sol, les doigts entourant un volant aussi gros qu'une roue, que je n'ai même pas essayé de mar-

(*) : camp de caravanes et de mobile-homes.

changer. J'ai sorti mon rouleau de billets avec les «un dollar» sur le dessus et les gros billets au milieu (ceci étant un rouleau de «troc», contrairement au beaucoup plus impressionnant rouleau «Chicago», totalement l'inverse) et je lui ai compté cinq gros billets. C'était fou. Puis pour prouver qu'il ne me restait pas une once de professionnalisme, je me suis précipité vers le premier magasin de pièces détachées et j'ai acheté une batterie neuve. C'était la première batterie neuve que j'achetais. Avant, je passais derrière une station service, j'en ramassais une au rebut, et je la rénovais en y versant 2 dollars de produits chimiques de chez Pep Boys. Pas cher, et très efficace, mais tout ce que j'avais en tête, c'était de m'arrêter devant le Rick's bar, de mettre la sirène en marche et de regarder Rick et Vicky sortir, complètement hystériques.

Quand je suis revenu, le vieux avait enlevé le filtre à air, il avait mis de l'essence dans le réservoir, amorcé le carburateur et avait même sorti le tuyau de son support pour le nettoyer. Il était aussi excité que moi ; il avait acheté le camion à un ami qui l'avait acheté à une vente des domaines, mais quelqu'un avait volé la batterie avant qu'il ait pu s'en servir. On a connecté les câbles et j'ai mis en route pendant qu'il se tenait avec un verseur d'essence au-dessus du carburateur. La brave bête a gémi pendant une minute, puis s'est mise à tourner doucement avec ce petit bruit de gorge que font toutes les voitures de pompiers en passant, laissant échapper une fumée noire à l'arrière tandis que le vieux grimpa et que nous démarrions.

On a fait le tour du quartier, il a pris le volant ; je jouais avec les manettes et je me suis rendu compte que la sirène avait été enlevée, mais quoi... C'était vraiment la meilleure voiture que j'aie jamais conduite. J'ai pris le volant et je l'ai ramené à sa maison sur roues, on s'est serré la main, il m'a montré tout ce à quoi les manettes pouvaient servir, je lui ai dit que je reviendrais prendre ma voiture (une De Soto 1949 dont je commençais juste à me lasser) un peu plus tard dans la journée, et je repris la route de Venice. Je conduisais ma grosse décapotable rouge le long de la route côtière...

L'aventure fut de courte durée, peut-être quinze jours. Il ne fallait pas longtemps pour épuiser toutes les possibilités. Le truc final a été de le conduire chez le beau-frère de ma petite amie qui avait beaucoup d'argent et aimait bien faire faire un tour à Mulholland à tous les gosses du quartier de Bel Air. C'était un quinquagénaire costaud qui ressemblait à Al Hirt et adorait se faire mousser. Lors d'une de ces balades, on s'est arrêté à la caserne des pompiers et



pendant que les gamins gambadaient, deux pompiers ont vérifié le camion. Ils lui ont branché un tuyau et ont rempli le réservoir qui devait contenir 1000 gallons d'eau. Le camion n'était pas équipé de tuyaux, mais il y avait les valves pour les accrocher, derrière. Tout ce qu'il y avait à faire, c'était de tirer une poignée, faire emballer le moteur, et l'eau jaillissait de la valve comme d'une canalisation percée. Tout marchait encore, mais les pompiers nous ont recommandé, comme les pompes n'avaient pas été utilisées depuis 20 ans, de re-remplir le réservoir, de conduire un bout de chemin en laissant l'eau rincer tout ça, puis de le vider pour se débarrasser de toute la rouille. Des types sympas, les pompiers... L'essence, en 1971, coûtait environ 35 cents le gallon (*). Le camion faisait environ du 5 miles au gallon. A propos de poids et mesures, le gallon d'eau doit peser au moins cinq livres. Si vous multipliez cinq livres par 1000 (gallons), votre consommation peut varier. Le réservoir d'essence contenait quarante gallons, et quoique le beau-frère de ma petite amie ait apprécié de pouvoir m'impressionner en faisant le plein, la station service la plus proche était sur Ventura Boulevard. Le temps que nous ayons déposé tous les gosses et que nous soyons de retour chez lui, la jauge n'indiquait plus que la moitié du réservoir. Deux blocs plus loin, je décidai que le système de pompage était suffisamment rincé, alors je me suis arrêté et j'ai irrigué un terrain à flanc de colline, avec vue sur la vallée.

J'envisageai les parades, les locations à des centres commerciaux, mais je finis par mettre une petite annonce dans le Times : CAMION DE POMPIERS, autopompe Mack 1951, petit kilométrage, bon état, batterie neuve, consommation raisonnable, AU PLUS OFFRANT. La petite annonce est parue pendant quinze jours, j'ai eu quelques coups de fil, mais pas d'offres. Tout ce que je demandais à ce moment-là, c'était de m'en débarrasser. Le camion restait dans la rue à prendre des P.V., la carrosserie de la De Soto 1949 eut droit à une nouvelle peinture (bleu nuit) et quelques semaines après que la petite annonce ait cessé de paraître, j'eus un coup de fil. Un docteur de Malibu. Il avait été absent pendant quelques temps, rattrapait le retard dans ses lectures et avait vu l'annonce. Etait-elle encore valable ?

Je fis le plein et traversai Zuma, longeai un canyon, empruntai une route en terre battue, conformément aux ordres du docteur. Nous n'avions pas du tout parlé du prix. Il avait un portail de sécurité avec un signe au-dessus qui

(*) : gallon = 3,78 l

disait «Rancho Condor», et il déclencha le système d'ouverture pour me laisser entrer. En empruntant l'allée, je vis une voiture de police, mais en la dépassant, je réalisai qu'il s'agissait d'une autre «occasse» des domaines, arrangée pour avoir l'air en patrouille. Belle pelouse, piscine, une maison de style ranch, avec beaucoup de pierre. Je commençais à me dire que si un type, même docteur, a vraiment envie d'un camion de pompiers, il ne risque pas d'en trouver un au premier coin de rue. C'est vraiment dur de mettre la main sur ces vieilles autopompes Mack. Le gros camion rouge tourna impeccablement, juste devant la maison.

Le docteur était assez amical. Il m'a offert un coca, on est sorti, et je lui ai expliqué que bien que ça me fasse mal de vendre ce bijou, ma petite amie avait besoin d'une voiture pour se rendre à l'hôpital où elle travaillait bénévolement, le soir, après l'école, que j'avais deux véhicules et que bien sûr je louais très souvent le gros camion rouge à des centres commerciaux, mais que je ferais mieux d'acheter une voiture étrangère d'un modèle récent pour ma petite amie...

Il m'a écouté patiemment, puis m'a demandé si la pompe marchait. J'ai dit oui, il en voulait la preuve, je lui ai expliqué le truc des tuyaux, il a insisté, j'ai mis le contact, emballé le moteur, il s'est mis près de la valve, je lui ai crié de tirer le levier, il a tiré...

La valve vomit suffisamment d'écume d'un brun merdique pour le convaincre. On a parlé d'argent, tandis qu'il me racontait son plan de sécurité. Etant à quarante minutes des pompiers et de la police, il pensait avoir besoin de ses propres services. Il m'a expliqué l'impact psychologique d'emprunter son allée (sans y être invité) et de voir sa «voiture de police», il m'a montré les chèvres qu'il avait achetées comme «tondeuses vivantes», m'expliquant qu'il les attachait chaque semaine à des endroits différents pour raser les broussailles de la colline, en cas d'incendie. Il m'expliqua aussi que la piscine était en fait, en dehors de sa fonction récréative, une grande réserve d'eau, s'il devait avoir un jour à combattre un incendie. Tout ce qui lui manquait, c'était une belle grosse autopompe Mack.

J'avais vraiment envie de dire deux mille. Je n'ai pas pu. Quand il me déposa finalement au bar, après un arrêt rapide à sa banque et un plein de 40 gallons, tandis qu'il me comptait quinze gros billets et qu'on se serrait la main là-dessus, je me demandais ce que pouvaient valoir les chèvres. Au cours du jour...



I'm just starting, and when I say that, I'm talking about the fact that I've just started typing, without really knowing the subject. I'm a two-fingered typist though, and I can usually come up with something of interest while I'm hunting around for rarely used letters . . .

Zephyr is a word that takes me a bit to type. It also is an extremely rare type of Lincoln, and it looked streamlined, as in late thirties Ford products only better. I never owned one. I did have a '54 Lincoln Capri though. It had turquoise tuck n' roll leather and, unfortunately, four doors. I picked it up from an old couple at a trailer park just east of Marina Del Rey. It had around fifty-five thousand original miles on it, clean as a pin. Still, in my mind, from the outside it was a "transportation special."

Trailer parks were a great place to look for old cars. Once I was driving through one right off the freeway in Inglewood, and I spotted a real clean Metropolitan. I stopped and asked and the old guy who owned it was just too attached. I had a terrific pitch, about how I'd taken the day off of work to find my girlfriend some inexpensive transportation to get her from school to the hospital, where she was a volunteer candystriper. I'd go on about how well the older model cars were made, American cars, and how even though practically nobody would even consider buying an older model, I thought it was a practical move. He still wouldn't budge. He was good for a story though. All old coots were. He told me how him and his wife drove that little Metro to Florida and back on spare change for gas money. And on and on, and then almost in passing he wondered if I might be interested in a fire engine.

Out back, behind a hedge of bamboo and canvas tarp, was a Mack. No bulldog, but a '51 Mack, open-cab pumper. Red, low miles (11,000) and under the hood a gigantic six with dual ignition, dual everything. No battery, but when he said five hundred dollars, I couldn't say no. I'd never considered being a fireman, never. But I was so fucking excited at the prospect of sitting in that open-air cab, ten feet off the ground with my fingers wrapped around a steering wheel as big around as a tire, I didn't even try and talk him down. I

pulled out my roll, with the one's on top and the big bills in the middle (this being a swapmeet bankroll, as opposed to the more impressive, thus totally reverse Chicago bankroll), and peeled him off five big ones. Crazy. And then to prove I had completely lost every ounce of my professionalism, I raced to the nearest auto parts store and bought a new battery. It was the first new battery I'd ever bought. Before, I would drive behind a gas station, pick up an old one they were throwing out, and "re-build" it by pouring in two bucks worth of pink chemicals from Pep Boys. Cheap and very effective, but all I could think about was pulling up in front of Rick's Bar, turning on the siren, and watching Rick and Vicky come out and go hysterical.

By the time I got back, the old man had the air cleaner off, had put some gas in the tank, primed the carb, and had even brought the hose around from his trailer and given it a cleaning. He was as excited as I was; he'd bought the truck from a friend who had bought it at a county auction, but someone had stolen the battery before he'd ever driven it. We connected the cables, and I turned it over while he stood ready with the gas spout over the carb. That big mother moaned for a minute, and then fired up so smooth, with that sweet throaty sound all fire engines make when they drive by, pouring black smoke out the back while the old guy climbed in, and we took off.

We tooted around the neighborhood, he took the wheel, I started playing with all the controls, realized the siren had been removed, but so what. It was positively the best car I'd ever driven. I took the wheel and drove him back to his thirty-five foot home on wheels, shook hands, he showed me what he thought all the pump controls were for, I told him I'd be back for my car (a '49 DeSoto that I'd just lost interest in) later on that day, and headed back for Venice. I drove my big red convertible along the coast route . . .

It was a brief affair, maybe two weeks. It didn't take too long to exhaust all the possibilities. The final faze was driving it up to my girlfriend's brother-in-law, who had a lot of money and enjoyed giving the neighborhood kids of Bel Air rides on Mulholland. He was a big Al Hirt

lookalike in his fifties, and he enjoyed making an impression. One trip, we stopped at the fire station, and all the kids were running around while a couple of the firemen checked out the truck. They hooked a hose up to it and filled up the tank which probably held 1000 gallons of water. The truck didn't come equipped with any hoses, but it had the valves on the back where they were attached. All you had to do was pull a handle, rev up the motor, and water came bursting out of the valve like a broken water main. Everything still worked, but the firemen recommended that since it had been twenty years since the pumps had been used, we ought to fill up the tank again, drive it, let the water slosh around awhile, and then drain it to get all the rust out. Nice Guys, firemen . . .

Gas in 1971 was around 35¢ a gallon. The fire-truck got around five miles per. On the subject of weights and measures, a gallon of water must weigh at least five pounds. If you multiply five pounds times 1000 (gallons), your mileage may vary. The gas tank held forty gallons, and while my girlfriend's brother-in-law loved to impress me by filling the tank, the closest station was on Ventura Blvd. By the time we'd dropped off all the kids, and gotten back to his house, the gauge read half a tank. Two blocks away, I decided things had sloshed around enough in the pumping machinery, so I stopped and irrigated a hillside lot with a valley view.

I contemplated parades, renting it out to shopping centers, but ended up putting an ad in the Times: FIRETRUCK, '51 Mack pumper, 10 miles, clean, nu battery, gd mileage, BEST OFFER. The ad ran two weeks, a few people called, but no offers. All I wanted at this point, was to bail out. The truck sat on the street getting tickets, the '49 DeSoto got an Earl Schieb (Midnight Blue), and a few weeks after the ad stopped running, I got a call. A doctor in Malibu, he'd been out of town, was catching up on his reading and saw the ad. Was it still available?

I fueled it up and drove up past Zuma, up a canyon, up a dirt road, as per the doctor's orders. We'd never discussed a price. He had a security gate with a sign over it saying Rancho Condor,

and he buzzed me in. As I rounded the drive, I saw a police car, but as I passed it I realized it was another county auction "bargain" dressed up to look "on duty." Nice spread, a pool, ranch style house with a lot of stone work. I started wondering, if a guy, a doctor even, really wants a fire-truck, he can't exactly find one on every corner. These old Mack pumpers are really hard to lay your hands on. The big red truck drove beautifully, right up to the front of the house.

The doctor was friendly enough. He gave me a coke, we walked outside and I explained that while I hated to sell "my baby," my girlfriend needed a car to drive to the hospital, where she was an LVN, night shift after school, and I did have two cars and while I was renting the Big Red One to shopping centers quite often, the money would be better spent on a late model import for my girl . . .

He listened patiently, then asked if the pump worked. I said yes, he wanted proof, I explained about the hoses, he prevailed, I fired up the motor, revved it high, he stood at the valve, I yelled to pull the lever, he pulled the lever . . .

Enough of the shit brown scum belched out of the valve to convince him. We talked money in between his telling me of his master security plan. Being forty minutes away from the fire and sheriff departments, he felt he needed his own. He explained the psychological impact of coming (uninvited) up his drive, and seeing his "cop car," he showed me the goats he'd bought as "living lawnmowers," explaining how he'd tie them up for a week in different locations on his hillside to keep the scrub down, in case of fire. He even explained that the pool was, aside from recreational, in fact a great reserve of water, should he ever have to fight a fire. All that was left to be had, was a big beautiful Mack pumper.

I kept wanting to say two thousand. I couldn't. When he finally dropped me back at the bar, after a quick stop at his bank, after a forty gallon fill-up, as he peeled off fifteen big ones, and we shook on it, I kept wondering what goats were going for. On the open market.



Invitation de Tsuruhiko Yumura pour son expo à SMOFA, act 81



steve samiof
FIRETRUCK



Danielle Colomine et Steve Samiof

C H R I

S

Cloué au pilori du body art dans les années 70, Chris Burden est un artiste marqué. Pourtant aujourd'hui cette image d'«Evel Knievel* du monde de l'art», trop souvent accolée à son nom, se dissipe et ne fait plus personne. Elle fait place à celle d'un type franc-tireur dans la jungle des poseurs de bombes. Burden fait toujours mal. C'est un artiste.

Pas un plasticien, c'est vilain.

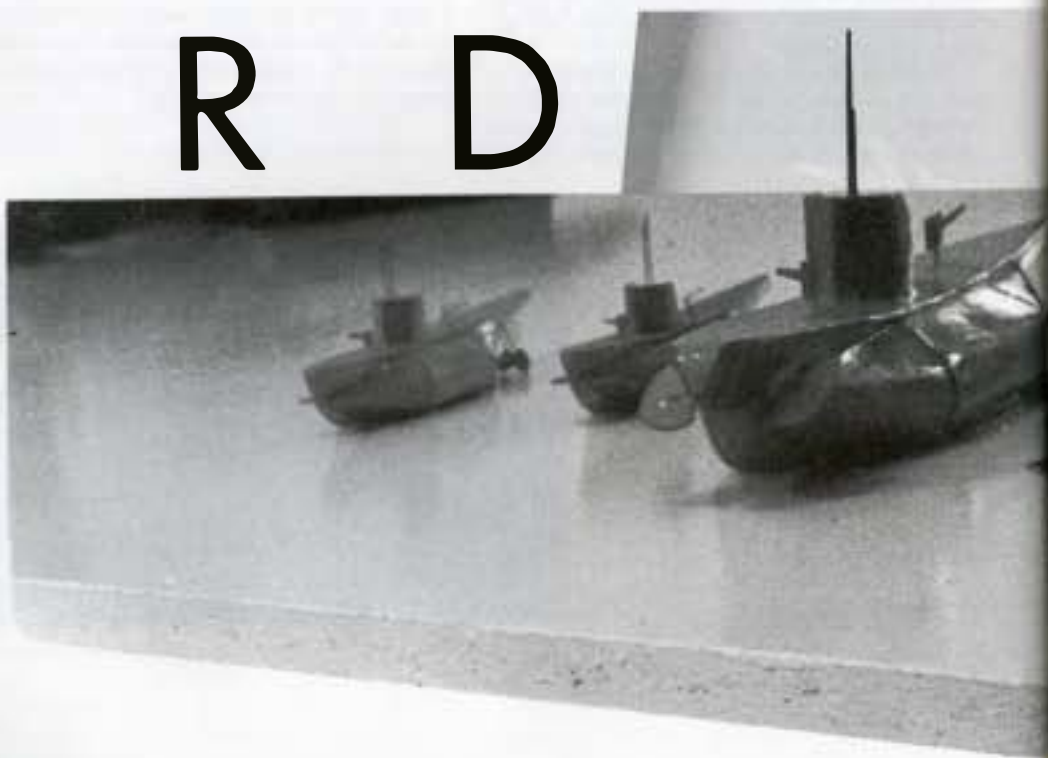
Large Glass Ship Dr

C Arts Burden
 themselves a
 suspended a
 believe brilliance of
 fascination in mock
 fashion with diagram
 earlier scientists to
 of an air cushion as
 rilled with air holes
 coming rubber as it
 Exhibiting simulta
 we continue to use
 decent car because
 defect laser detect
 counterbalances th
 sociopolitical reali
 arranged army mar
 "play" war chest
 motorcycle frame
 Burden questions
 demigly sociopol

Invincible Armada

B U R D

On se souvient de «shoot» cette performance de 1971, où un ami lui tirait une balle de 22 long rifle dans le bras gauche. D'autres performances violentes avaient suivi. En 1972, il s'étend sous une toile de bâche au milieu de La Cienega Boulevard (L.A.), avec deux fusées de détresse d'une durée de 15 minutes pour se signaler aux automobilistes. La police intervient juste avant l'extinction des fusées et il est arrêté.



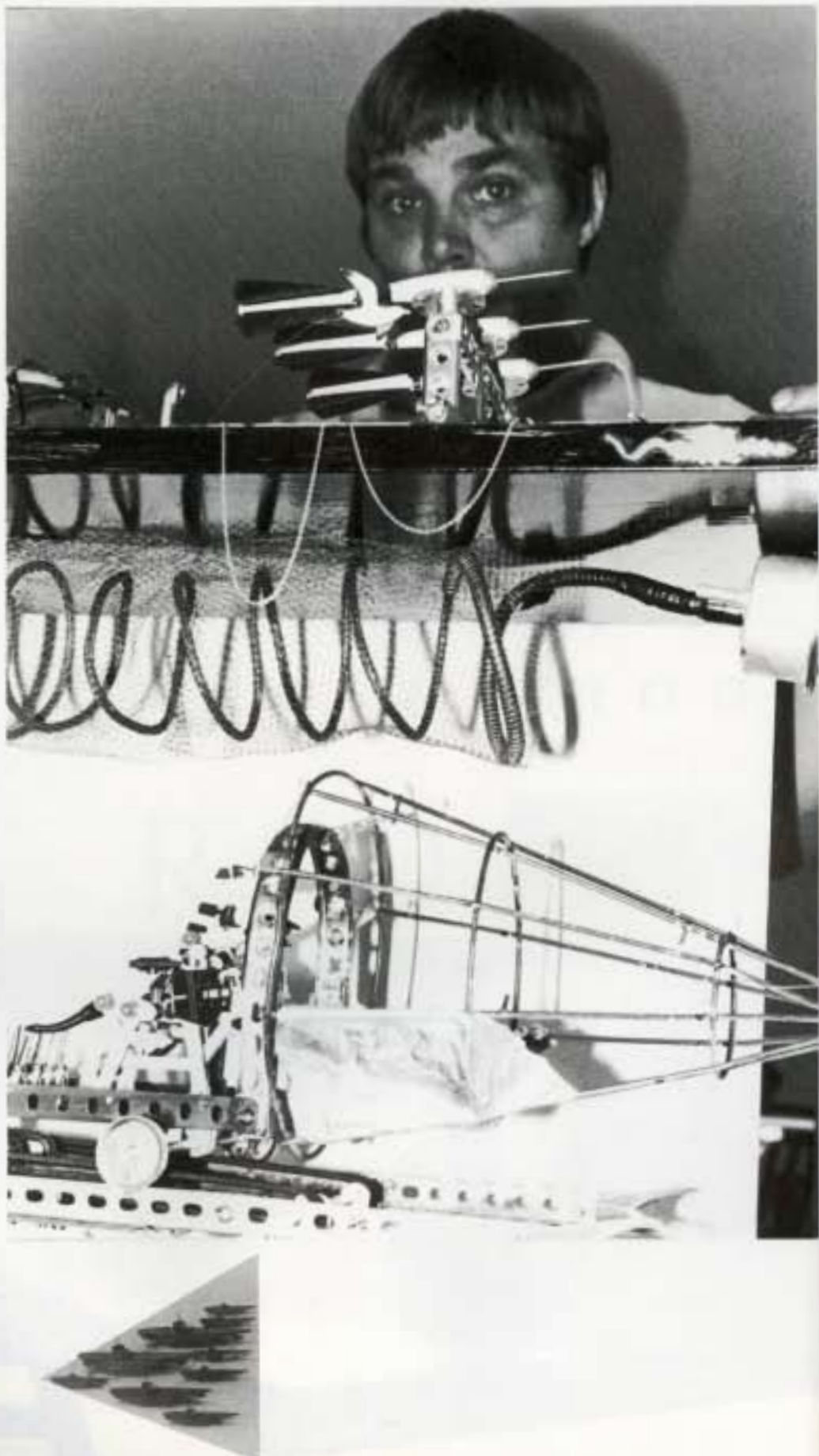
EN'S

*Evel Knievel : cascadeur américain du roman.

nal
te:
on

Une autre fois Il s'enferme pendant cinq jours dans le casier d'un vestiaire à l'Université de Californie.

Rien à voir avec le travail de Gina Pane ou de Herman Nitsch. Une certaine Ingénuité... Il faut pousser de l'argent sur les arbres («In Venice Money Grows on Trees», 1978) ou fabriquer un avion de papier pour envoyer de l'herbe au Mexique («Coals to Newcastle», 1978). Si ses premières actions ressemblaient parfois à des tests d'endurance et s'il avouait lui-même que c'était un peu comme un entraînement pour un programme spatial, on peut penser qu'il aborde aujourd'hui la partie technologique du programme. Petit à petit, après l'automobile, («B.cor», croisement entre une bicyclette, un planeur et une voiture à une place qui fait du 160 à l'heure et consomme 3 l. aux 100 - montré à la Galerie Stadler, Paris en 75), et la télévision («C.B.T.V.», mécanisme primitif pour transmettre des images reproduisant un modèle de 1915 ancêtre de la télévision), il conçoit toute une armada de vaisseaux miniatures, aussi puérils que sophistiqués.



Burden fabricant d'armes-
Wilton/Wilshire. 7ème rue.
Chris nous reçoit. Parle peu.
Parle pas. Silences. Pas d'exhubérance californienne.
«Alors, qu'est-ce qu'on fait avec toi ?»
Trouver un type de collaboration qui colle à son histoire, voilà la règle du jeu de 4 Taxis lorsqu'on rencontre un artiste.
Un magazine qui pencherait plutôt du côté des artistes...
Temps d'observation.
Il nous montre son travail.
Poupin, sympathique et pas causeur, le regard droit, Chris hésite.

Haut et bas:
Beam Drop II
Performance Time
National Performance Festival
Rotterdam, 9 avril 83



On lui lance : «Pendant que nous photographions tes boulots le magnétophone enregistre tes commentaires. On fait un truc très visuel. Tes commentaires seront les légendes.»
«Ça passe pas par la porte».
«Vous voulez du café ?»
Brrrrr brrrrr brrrrr brrrrr...
«Alel J'al pris l'électricité»
«C'est une colle qui, en séchant,



devient aussi dure que la résine»
«C'est une sorte de carton bouilli»
«Là, la boîte de poison»
«Ça s'appellera Six Warships, Some Lucky Subs, The Frictionless Sled, The Speed of Light Machine and Cost-Effective Micro Weaponry That Work.»
La bande est effacée. Deux heures de travail silencieux avec Chris Burden.
Dans un paysage balaissé par Beuys à Dusseldorf, Acconci à New York et, d'une certaine manière, Boitanski à Paris, Chris Burden, à Los Angeles mine le terrain.
Et même ses sous-marins vivent dans le désert.

Big Science ! ■



In forgotten envelope

In forgotten

Buddy's Glasses Discovered!

The most famous eyeglasses in rock 'n' roll history have been found in Mason City, Iowa.

After more than 21 years since his Buddy Holly's horn-rimmed glasses have been found!

The discovery was made on Wednesday, February 27, by Cerro Gordo County Sheriff Jerry Allen while he and a house employee were in a storage vault, looking for

items were discovered, along with a watch belonging to J.P. Richardson, two pairs of eyeglasses, a cigarette lighter, in a box. The lenses were broken.

Allen was searching through the items when he came across a box. "Recd. April 7, 1959," said Holly, Richardson, Peterson, Jiles

and a bulky envelope, which was Holly's large black envelope. The envelope has a label which is inscribed "A. Then—122 Mason—54-57." When he shook Richardson's box, he discovered



Cerro Gordo County Sheriff Jerry Allen displays the contents of the envelope he discovered on February 27 in a Mason City, Iowa, courthouse. Buddy Holly's black horn-rimmed glasses were among the items found.

plane crash on February 3, 1959. It is known that Holly also had a pair of glasses with him on the last

is not known.

Allen said the glasses will be returned to Holly's family in Lubbock, Texas.

I.a. Eyeworks

LMIIISUITE
OARLBORROS

BOB KEANE, RITCHIE VALENS, MICHAEL OCHS, BRUCE



février

1959 : les

lunettes les plus

célèbres de l'histoire

du rock'n'roll viennent de

se briser. Des bouts de

Buddy Holly gicent

sur la neige pou-

dreuse d'un

champ de

blé près de Mason City, Iowa.

Là aussi, en morceaux, Ritchie Valens, J. P. Richardson, Michael Ochs, Bruce Joyner, Roger Peterson, pilote du Beechcraft Bonanza, l'avion écabouillé.

Producteur visionnaire, rocker mort, archiviste, chanteur pugnace ; dans l'ordre : Bob Keane, Ritchie Valens, Michael Ochs, Bruce Joyner. 4 personnages séraphiques arrachés au blitz ouaté du rock angeleno. Ce qui les réunit ?

4 Taxis, pardieu !

Nous étions partis à Los Angeles avec la ferme intention de faire la première interview chrétienne de Little Richard. Ça a foiré... Il a cru que nous étions un journal de rock français ! Il y avait aussi sur la liste «noire» des personnes à rencontrer, Bob Keane.

Bob Keane est un producteur free lance qui, à la fin des années 50 - début 60, a fait «décoller» bon nombre d'artistes : Sam Cooke, Ritchie Valens, Bobby Fuller Four, Dick Dale entre autres, et même... Frank Zappa.

Il avait créé deux labels indépendants, Keen Records en 57 puis Del-Fi en 58. Fatum. La plupart des artistes qu'il a découvert sont restés sur le carreau, (Ritchie Valens), ou se sont fait zigouiller : Sam Cooke, par la tenancière d'un motel sur South Figueroa en 64 - Bobby Fuller, retrouvé, à deux pas d'Hollywood Blvd un matin de juillet 66, étourlé au volant de sa voiture, les poumons pleins d'essence, (mafia ?).

Bob Keane nous intéressait pour deux raisons simples :

- 1. Les artistes qu'il manageait et que nous aimons sont refroidis depuis longtemps. Pas lui.**
- 2. Il fait de la peinture. (Ça, nous l'avons découvert...).**

Je suis né à Los Angeles, ce qui est rare... Ma famille faisait partie des premiers immigrants qui se sont installés du côté de Manhattan Beach, près de l'eau. Ils avaient une entreprise de bâtiment et ce sont eux qui ont construit la plupart des trottoirs de la ville. Il y a même des rues qui portent notre nom. Mon véritable nom est Kunh, c'est un nom allemand, mais j'ai dû en changer parce que ça posait des problèmes à la radio : ils n'arrivaient pas à le prononcer et ils avaient peur que ça crée une confusion. «coon» était un terme utilisé à l'époque pour dire «nègre». Moi, ça ne me gênait pas, mais ils m'ont suggéré de me faire appeler «Keane», parce que c'était le titre d'un morceau à la mode.

J'ai commencé à m'intéresser à la musique vers l'âge de 12/13 ans. Je jouais de la clarinette classique. A 17 ans je jouais dans un orchestre de jazz, c'était mon premier job. Gee ! c'était dans les années 40. A l'époque, on ne passait pas beaucoup de disques à la radio. On programmat des pièces de théâtre, des feuilletons et les Big Bands. Après ma première émission de radio, M.C.A., qui était une très grosse agence, m'a signé un contrat. Ils m'ont donné de l'argent, entouré d'une formation plus solide, et on est parti en tournée.

Puis la guerre est arrivée et j'ai dû partir à l'armée. J'étais dans l'aviation. A mon retour, j'ai remonté un orchestre et on a commencé à jouer autour de Los Angeles, dans les bals. C'est à ce moment-là que la General Artists Corporation m'a contacté parce qu'ils avaient des problèmes avec Artie Shaw. C'était un homme assez étrange qui apparemment n'aimait pas beaucoup se produire



Now, you're gone

en public. Alors ils m'ont proposé de jouer avec son orchestre ; j'ai fait ça pendant environ un an et demi.

En 57, j'ai rencontré un copain qui m'a suggéré de monter une maison de disques. Je n'y connaissais rien, lui non plus. A l'époque il y avait très peu de labels : Decca, Capital Records, Columbia, RCA, et Dot Records ; je crois que c'est à peu près tout. Ce copain, qui était grec, me dit : «On pourrait adapter la musique grecque». Moi je pensais que l'essence de la musique grecque, c'est la structure de son tempo ; si tu changes ça, ce n'est plus de la musique grecque. Finalement il m'a dit : «Bon, si on essayait plutôt le rock'n'roll ou le rythm and blues». O.K. Je connaissais quelques musiciens noirs qui faisaient du Rythm and Blues. J'avais beaucoup d'amis noirs. Un jour, un ami saxophoniste m'a fait écouter Sam Cooke. Je me suis dit : «Boy, ça c'est un hit !». Effectivement

ça a été un succès pour notre maison de disques. Malheureusement, mon ami grec n'était pas le meilleur des associés ; on s'est séparé. Avec un autre ami, (qui s'était fait avoir lui aussi par le copain grec), nous avons décidé de monter une nouvelle maison de disques, et c'est ainsi qu'on a créé DEL-FI Records en 1958. La première personne que j'ai signé, c'était Ritchie Valens. Il m'avait été présenté par le gars qui imprimait mes cartes de visite. Ce gars m'avait demandé si je voulais écouter un jeune type de San Fernando Valley, là-bas, un quartier très dur, où la situation était assez tendue entre latinos et noirs. Il y avait des meurtres toutes les semaines... J'y suis allé un samedi après-midi où Ritchie jouait dans une salle du quartier. Il avait une vieille guitare et un ampli miteux, qui n'avaient pas dû lui coûter plus de 15 dollars. Il a commencé à chanter des bribes de chansons

avec plein de «Hey come on» et de «Let's go», tout ça sur un rythme très «Bo Diddley». Il n'avait pas une seule chanson complète, mais il avait le beat. J'ai été impressionné par l'énergie qu'il dégageait. J'étais moins touché par sa voix, bien qu'il ait eu une voix très claire et assez aigüe, (ce qui plaisait à l'époque - chez des gens comme Frankie Avalon, par exemple - , mais lui avait une voix beaucoup plus forte). Je l'ai ramené chez moi ; on lui a composé des chansons avec un début et une fin autour de ses quelques phrases et on a fait un enregistrement qu'on a diffusé localement. Tout de suite il a eu une audience énorme à Los Angeles, parce qu'il était du pays et chicano. En deux mois, il avait déjà vendu pour 30 000 dollars de singles, rien qu'à L.A. puisque le disque n'était pas encore sorti ailleurs. C'était incroyable !

Puis on a travaillé, on a amené des idées. Bien sûr, il y a la légende de Donna. Il m'a téléphoné un jour en me disant : «Je viens d'écrire une chanson sur ma petite amie : I had a girl. Donna was her name...». C'est tout... A ce moment-là, je venais de fonder une société d'édition avec un ami, excellent musicien ; ensemble on a terminé la chanson. J'avais aussi un petit studio d'enregistrement chez moi, avec du très bon matériel. Ritchie a chanté la chanson, puis on enregistré la guitare. Ensuite, au studio Gold Star on a rajouté la basse et quelques effets de guitare. Je faisais les harmonies du début de la chanson : «Oh Donna...». On l'a présenté avec trois autres chansons dont «La Bomba», à K.H.W.B., l'une des plus importantes stations de radio. En rentrant chez moi, dans la voiture,

BIG BAND
ROCK'N'ROLL

El entierro de Ritchie Valens



San Fernando Mission Cemetery. Février 1959.

Après l'entretien, Bob Keane a sorti d'un carton des photos d'amateurs oubliées depuis 25 ans. Elles parlent toutes de Ritchie Valens. Pas de zoot-suits et low-riders... pourtant elles en disent long sur l'univers chicano. Pensez au tableau du Greco. «l'enterrement du Comte d'Orgaz».



Cry Cry Cry





Sub Keane, Los Angeles, mars 83

J'ai entendu qu'ils la passaient sans arrêt. Le soir ils m'ont appelé pour me dire de presser ça en vitesse. Je crois que c'était en Octobre 58, au moment de «Thanksgiving». En plus, il y avait eu un incendie à l'atelier de pressing, et le lundi suivant, il y avait déjà 250 000 commandes pour ce disque !

C'était un son nouveau, avec un petit quelque chose de latin... et tout ce qui est nouveau met un peu de temps à prendre, mais quand ça démarre ! On avait mis «La Bambo» sur la face B et je pensais : «Qui peut bien avoir envie d'écouter une chanson en espagnol ?» - même aujourd'hui, je n'ai pas encore compris exactement les paroles, quelque chose au sujet d'un capitaine, sur un bateau... Mais les gens ont écouté les deux faces et «La Bambo» aussi est devenue un succès. Elle le reste, d'ailleurs. Je sais qu'à New York, dans le quartier porto-ricain, c'est toujours n° 1, et même ici, à Los Angeles, on l'entend tout le temps, au Beverly Center, partout... Beaucoup de chansons connues, comme «Twist and Shout» des Beatles sont basées sur «La Bambo».

Ritchie était très proche de moi ; il n'avait pas vraiment de famille et il venait souvent à la maison. Je crois qu'il n'avait pas connu son père, et sa mère avait je ne sais combien de gosses à élever. Il était très respecté dans sa communauté. Il avait grandi dans ce milieu très dur et il en imposait, personne ne se serait amusé à lui chercher des noises. Avec lui je sentais vraiment quelque chose. Mais étant musicien, j'ai un point de vue critique et analytique qui ne va pas nécessairement dans le sens du public...

Nous étions en plein centre d'Hollywood, sur Argyle, et les trois «majors labels» étaient tout près de chez nous. Moi, j'avais une politique d'ouverture et tous ceux que les grands refusaient de recevoir venaient me voir. Il y a eu plein de gens qui ont défilé... Même Frank Zappa. On a fait des trucs comiques ensemble ; des trucs vraiment marrants...

Je me souviens aussi de Dick Dale. C'était un de mes tous premiers paulains. Le surf a démarré d'abord avec Duane Eddy. Et puis ça a déferlé... On faisait des photos superbes qu'on mettait sur les pochettes de disques avec l'étiquette «Surfin», ça se vendait comme des petits pains. On a fait 14 ou 15 albums comme ça. Un des trucs publicitaires

qu'on a utilisé, c'était les voitures des pompes funèbres, le truc à la mode pour transporter les planches de surf ! Ils achetaient ces vieilles Cadillac à 2 ou 300 dollars qu'ils transformaient en buggy.

On a organisé des concours dans les grandes villes, et le gagnant remportait une voiture des pompes funèbres... A Pittsburgh, on a eu des problèmes ; tous les gosses étaient attirés par le concours, mais allez donc faire du surf à Pittsburgh ! C'était un bon coup publicitaire, (on pouvait trouver ces voitures dans n'importe quelle ville, pour quelques dollars), on a bien rigolé ! Mais tout ça, c'était plutôt un gag.

Plus tard, avec Bobby Fuller, on a enregistré un disque fantastique : «I fought the law». Quand il est arrivé ici je l'ai d'abord fait jouer dans une boîte qui s'appelait le P.J.'s. Il avait le groupe le plus remuant que j'ai jamais vu. Il faisait vraiment un tabac. Il jouait 6 sairs sur 7, ça a duré pendant un an. Alors je lui ai dit : «Il serait peut-être temps que tu penses à faire ton second disque» (après «Come on, let's dance»). Assez curieusement, il faisait toujours des objections sur la façon dont on l'enregistrait. Il aurait voulu faire du pur Buddy Holly, avoir exactement le même son. Et je lui disais : «Buddy Holly, c'est Buddy Holly, pourquoi ne pas essayer de faire quelque chose de nouveau ?». On avait construit des chambres d'écho dans les caves du studio et on pouvait avoir des sons superbes qu'on a d'ailleurs utilisés pour la première fois sur ses disques, y compris «I Fought the Law». Mais lui ne voulait pas du tout d'écho. Au moment où on a enregistré ce disque, je lui ai demandé : «Quel est le morceau qu'on te redemande le plus souvent de jouer ?». Il m'a répondu : «I Fought the Law», je le fais au moins 4 ou 5 fois tous les sairs». Alors on l'a enregistré, d'abord sur trois pistes ; puis on l'a retravaillé sur le B pistes, et là, j'ai senti que ça y était. Un son superbe... L'intro à la batterie a été très souvent utilisée à la radio comme jingle. C'était un disque très excitant.

Puis Bobby Fuller est mort. Etrangement. J'ai été un des premiers sur les lieux, devant chez lui, à 5 minutes du studio. On m'a téléphoné pour me dire qu'on venait de le trouver, dans la voiture de sa mère. Il était allongé sur le siège, mort. On n'a jamais vraiment su ce qui s'était passé,

mais c'était réellement une tragédie parce que je crois qu'il a plus fait pour la scène rock que n'importe qui à la même époque. Ces galops de guitare et ce son «rockabilly»... Il est parti de ce que faisait Buddy Holly et a franchi l'étape suivante. Il a eu une énorme influence sur beaucoup de groupes. Son jeu de guitare avait une force terrible, et il avait un batteur fabuleux ; son frère était aussi un très bon musicien.

Je n'ai pas eu de chance avec mes artistes, c'est comme une malédiction : il y a eu Sam Cooke, Ritchie Valens, Bobby Fuller... C'est à ce moment-là que j'ai cessé mes activités de producteur. Ça coïncidait avec une période où je me suis occupé de mes fils. Quand ils ont eu 10 et 11 ans, la 20th Century Fox leur a signé un contrat et ils ont fait leur premier album avec les musiciens qui formaient aujourd'hui le groupe «Toto». Ils ont été n° 1 au Canada. On a beaucoup voyagé ; des tournées aux U.S.A., en Angleterre. Ils sont très populaires au Japon. Voilà mon histoire de producteur, mais je pourrais vous raconter des milliers d'anecdotes ; comment, par exemple, Alan Freed m'a fait perdre un million de dollars...

Those were the days... Les radios étaient ouvertes... Les artistes ne passaient pas à la télévision. Pourtant, Ritchie a quand même fait un des premiers shows en couleurs sur N.B.C. C'était ici dans leurs nouveaux studios de Burbank, où se trouve Johnny Carson, et il y avait Bobby Darin avec son succès de l'époque, «Splish, splash»... Ritchie a fait deux morceaux : «La Bambo» et «Danna». Je crois que c'est le seul film sur Ritchie qui existe, à part celui d'Alan Freed.

Pour en revenir à mon histoire personnelle, ma passion ça a toujours été le Big Band. J'ai commencé avec un Big Band et j'ai toujours adoré cette musique. Quand je jouais de la clarinette, je croyais que je serais le prochain Benny Goodman. C'était mon Dieu. Mais entre temps, j'ai monté ma maison de disques et lui a continué à jouer... J'ai quand même fait quelques albums. J'en ai fait un en 69, distribué par Capitol sous mon propre label «Show Town». Maintenant, je redémontre. J'ai un nouveau Big Band, on a beaucoup travaillé pour se trouver un son. En Amérique, tous les orchestres essaient de faire revivre de glorieux fantômes comme Glenn Miller, Jimmy Dorsey, Duke Ellington, mais tous ces gens sont morts. Je crois qu'il faut passer à

autre chose. On joue quand même Artie Shaw, Benny Goodman, quelques trucs de Dorsey, et des morceaux à moi, mais on travaille surtout à créer une ambiance. On ne cherche pas à retrouver la poésie de tous les grands disparus, mais plutôt à créer une excitation dans le public.

Dans les années 30, les gens se précipitaient vers le théâtre, le cinéma, le music-hall, ils avaient besoin de rêver. La télévision n'a pas la même fonction, mais la musique répond bien à ce besoin. L'appel à l'imaginaire, c'est le secret de toute chanson réussie. Nous jouons encore des morceaux comme «Moonlight Cocktail», «Serenade in Blue» ou «Indian Summer». C'est de la nostalgie, mais même aujourd'hui, une telle adéquation entre paroles et musique, ferait encore des tubes. Je m'éloigne du rock'n'roll, bien que le cœur du rock ce soit aussi l'imaginaire.

Personnellement, je n'ai pas écrit de chanson inoubliable, et je ne suis pas certain que c'est ce que j'aurais aimé faire. J'aime écrire, mais je me suis davantage occupé d'aider des gens à se réaliser. Pour Ritchie, quand j'ai débuté, à 30 ans, j'étais vraiment son père. J'ai guidé beaucoup d'artistes. Qu'ils soient restés avec moi ou non par la suite, peu importe. Il ne s'agit pas de jouer les philanthropes, mais je crois qu'on y trouve une réelle satisfaction. Cela dit, on peut être assez détestable... comme certains médecins ou avocats...

Je suis très attentif à ce qui va se passer dans le monde musical ces prochaines années. Si on prend l'exemple de l'Angleterre... C'était un pays qui a toujours semblé très coincé sur le plan artistique : ils avaient peu de peintres, peu de compositeurs, peu de musiciens... Mais quand le rock'n'roll a démarré, qu'ils ont libéré leur créativité, ça a été un véritable déferlement. C'est fantastique ce qu'ils ont pu apporter au rock - (quand je dis rock, ce n'est pas le mot, le vrai rock est la musique contemporaine). Ils ont été beaucoup plus créatifs que nous... Quand la Chine, le Japon, le Moyen-Orient commenceront à s'exprimer musicalement hors de leurs frontières, ce sera extraordinaire. Peut-être que dans 100 ans notre musique utilisera des quarts de ton. J'attends avec impatience la culture japonaise. Leur structure tonale et leur capacité à «copier» risquent de donner des choses assez surprenantes ! Du song neuf !



Bo no sog un marinero
Sog capitan. sog capitan



Qui était Ritchie Valens ?
An Raymond Bouldard
Du rock qui serait mort
au Col de l'Aubisque
en 1976.



Après la mort de Ritchie :
sa chambre.



La salle à manger.





Stèle of the lady Ta-Byet - Muséum Egyptian twenty-second dynasty

Voier et devenir une banque...

L'itinéraire de Michael Ochs est exemplaire. A 13 ans il pique des disques pour nourrir sa passion, à 26 ans il s'immerse dans les compagnies de disques, farfouille, travaille, (trop bien). Se fait jeter.

Tout du long, il stocke, classe, archive, tout ce qui gravite autour du rock. Aujourd'hui, la Bibliothèque du Congrès est jalouse. A 35 ans Michael Ochs vend l'histoire du rock aux médias amnésiques qui l'ont, eux-mêmes, écrite.

Ses clients ? Lucasfilm, Coppola, Paramount, Twentieth, Universal mais aussi Rolling Stone, Playboy, Stern... et beaucoup de maisons de disques...

L'homme ne semble pas atteint par la parano grimpante du collectionneur, il ne tremble pas et visiblement aime faire partager. Sa maison de Venice n'a rien d'un bunker. Une villa comme une autre, à 100 mètres de la plage.

Derrière la porte : 50000 albums et le sens de l'histoire.



Michael Ochs



Je devais avoir 13 ans quand j'ai commencé à écouter du rock'n'roll. C'était plus qu'un hobby, une obsession totale. Il me fallait tous les disques qui sortaient, et avec un dollar d'argent de poche par semaine, je ne pouvais pas tous me les offrir. A l'époque, un disque coûtait 79 cents. Alors je me suis mis à les voler. Ce furent d'abord de petits vols, puis, j'en plaquai de plus en plus : je fabriquai même pour ça des boîtes à double fond et tous les petits trucs qu'un gosse peut inventer.

Un jour je me suis fait coincer en flagrant délit et j'ai été puni par mes parents. Mais mon père a eu de la peine pour moi et m'a dit que quand il était gosse, lui non plus ne pouvait pas s'offrir de disques et qu'il allait courir les compagnies de juke-boxes et récupérer pour un nickel les disques usagés qu'on leur renvoyait. C'est ce que j'ai essayé de faire, mais les prix avaient monté, ils les revendaient maintenant 25 cents et c'était encore trop cher pour moi.

Mon père était docteur dans un sanatorium. Un de ses patients tuberculeux était disc-jockey et je lui ai suggéré de faire une émission de radio pour les malades de l'hôpital. Il était d'accord à condition que je lui procure des disques. J'ai dit «pas de problème» et je suis allé voir toutes les compagnies de juke-boxes pour collecter des disques pour cette œuvre de charité. On recevait des centaines de disques par semaine, quo le D.J. passait aux malades de l'hôpital. Je récupérais ensuite ceux qui m'intéressaient. Mais à chacun de nos déménagements, je les distribuais à des amis et je n'en gardais que quelques uns. A chaque fois, je redémarrais presque à zéro. Puis, j'ai été étudiant, pendant 6 ans, et quand j'ai eu mon diplôme en poche, je ne savais pas vraiment ce que j'allais faire, mais je m'intéressais toujours à la musique et je pensais plus ou moins écrire pour la radio ou la télévision. Au lieu de ça, je suis devenu photographe et j'ai commencé à faire des photos de musiciens à Los Angeles. Au bout d'un an, mon frère Phil m'a appelé à New York pour que je lui serve de manager. C'était en 67, et j'ai fait ça pendant 2 ans.

Finalement, je suis revenu vivre à L.A., et j'ai trouvé un job au service publicité de Columbia Records. Je m'occupais de toute la publicité des artistes : photos, rédactionnel, etc... Je me suis mis à chercher le disque qu'on m'avait confisqué quand je m'étais fait prendre en train de piquer : «Letter to Angel», par The Five Shillings, un de ces disques obscurs qu'il faut absolument acheter la semaine où ils sortent, sinon on a très peu de chances de les retrouver par la suite. Et je me suis rendu compte que ce genre de disques étaient déjà des pièces rares. En travaillant dans cette maison de disques, j'ai réalisé qu'ils ne s'occupaient que de l'actualité, qu'ils se foutaient du passé et que certaines choses deviendraient bientôt introuvables. Et encore, Columbia n'était pas le pire, mais les archives étaient pratiquement inexistantes. C'était la même chose pour les photos. Alors j'ai décidé de reconstruire la collection que j'avais quand j'étais gosse tant qu'il était encore temps et je consacrais tous mes moments de loisirs à rassembler disques, photos, programmes, partitions, tous les documents de cette période de ma vie.

Pendant 10 ans, j'ai travaillé dans des maisons de disques : Columbia, Shelter Records, puis ABC Records... J'ai reconstruit ma collection : j'ai eu 100 disques, puis 300... J'ai maintenant 50 000 albums, sans compter les singles. En même temps, j'essayais aussi de me documenter. Sur Johnny Otis, par exemple, qui avait signé chez Columbia à l'époque où j'y étais. On a beaucoup parlé ensemble et il m'a raconté son histoire. Et puis Gene Vincent, au moment où il essayait de faire un come-back... On s'est vu très souvent. On se saoulait la gueule ensemble... J'écrivais des articles et j'étais très naïf parce que je publiais tout ce que Gene me racontait : je me suis rendu compte après que c'était souvent des barres. Il était très marrant, il disait des trucs comme : «J'ai fichu plus d'argent par les fenêtres que vous pourriez en gagner pendant toute votre vie... Combien d'artistes peuvent en dire autant ?»



Little Richard

MICHAEL ARCHIVES

Petit à petit, les gens de l'industrie ont fait appel à moi comme expert à cause de ma collection. Je leur donnais des photos et je les aidais bénévolement parce que l'histoire du rock'n'roll me passionnait. Je voulais que les gens sachent ce qui s'était passé avant. Il y a eu deux étapes avant que je n'en fasse un business. D'abord quelqu'un, pour rigoler, avait crédité une de mes photos «Michael Ochs Archives». C'était dans le L.A. Free Press. J'ai trouvé ça marrant. D'habitude, je ne demandais même pas à ce que mes photos soient créditées. Et puis j'ai commencé à travailler pour des films : recréer des décors avec les affiches de l'époque, des ambiances sonores, etc... et ils m'ont très bien payé. Jusque là, les revenus que je tirais de mes archives n'étaient que des à-côtés et ce n'est qu'en 76 que j'en ai fait un métier. Cela a été très dur pendant les trois premières années, mais depuis, ça marche assez bien. Je ne m'occupe pas seulement de rock, mais de tout ce qui est musique rétrospective, des montages sonores et de pubs radiophoniques comme ceux qui ont été utilisés dans le film «The Chosen» pour recréer l'ambiance des années 40-45.

4 T. : Et ce livre sur l'histoire du rock, avec Lester Bangs ?

M.O. : Je suis en pourparlers avec une maison d'édition. Je n'ai pas aimé la façon dont le précédent éditeur avait traité le projet après la mort de Lester. Il y avait une faille dans le contrat et nous avons pu le ramper. J'avais des photos rares et je voulais un texte assez drôle. Avec Lester, nous nous sommes partagé le travail. On a fait le tour du pays pour interviewer une flopée de gens à Chicago, Memphis, Nashville, New Orleans... C'est un livre très rock, très rythmé. Vous pouvez l'ouvrir à n'importe quelle page, ça marche, comme un bon disque sur lequel on peut écouter un morceau au hasard. Ce n'est pas chronologique, ça fonctionne par types d'histoires : artistes en studio, en tournée, etc... et à l'intérieur de ça vous pouvez passer des années 40 aux années 80. Je ne sais pas encore quel en sera le titre. Le livre a été terminé quinze jours avant la mort de Lester.

4 T. : Est-ce que le business a entamé ta passion ?

M.O. : L'industrie du disque m'a presque achevée. Quand je travaillais pour ABC Records et que j'ai entendu le single de Freddy Fender «Before the Next Tear Drop Falls», je savais que c'était un hit, mais ils m'ont dit de ne rien faire parce qu'ils n'y croyaient pas. Je m'en suis quand même défoncé et cela a été effectivement un hit. Au lieu d'être récompensé pour ça, je me suis fait virer. J'avais trop bien fait mon travail. J'ai cherché un job ailleurs, mais on me disait que j'étais sur-qualifié, ou que 35 ans c'était trop vieux pour travailler dans une maison de disques. Alors créer ces «Archives» et devenir son propre patron, c'est beaucoup plus gratifiant. Tu te souviens de Ersel Hickey qui avait fait «Bluebirds over the Mountain». J'ai dans mes archives une photo de lui qui est typique des années 50 : la pose, la coiffure gonflante, les chaussures de cuir, les pantalons larges... J'ai beaucoup fait circuler cette photo : elle a été publiée dans Rolling Stone, dans des livres, elle a été reprise en affiche... Pour moi, c'était vraiment la photo. Il y a environ six mois, j'ai eu un coup de téléphone de Ersel Hickey qui réapparaissait tout à coup. Je me suis dit que j'allais avoir un procès parce que j'avais utilisé illégalement cette photo. Il m'a dit : «Ça fait trois ans que je cherche à vous retrouver. Je veux simplement vous remercier. J'étais mort, vous me redonnez une nouvelle carrière. Quand vous avez ressenti cette photo, des gens m'ont contacté, j'ai signé avec une maison de disques et je fais une tournée avec les Beach Boys. Je tenais à vous remercier.»



Little Richard et Bill Haley, 1956.

Michael Ochs Archives

Lester Bangs, (mort en avril 82), a laissé des traces indélébiles dans le monde de la rock-critique. (Cream, N.M.E.) Nous publierons de «bonnes feuilles» de ce livre écrit avec M. Ochs, bientôt.



Regardez-le. Sous le porche de

sa maison. Bruce Joyner, tout

propre, les cheveux pas encore

secs, dans son costume blanc

qui flotte un peu aux épaules,

Irrodie. Angeleno misterioso,

chanteur Irréductible de l'uni-

que album des Unknowns,

Il fait partie, lui aussi, de l'In-

ternationale Boondock.

Il vient de sortir un disque,

Je m'appelle Bruce Joyner. J'ai passé mon enfance dans une petite ville du Sud littéralement coupée en deux par une voie de chemin de fer. D'un côté il y avait la majorité des blancs, et de l'autre, tous les noirs et quelques blancs. Je vivais du côté où étaient situés la raffinerie d'arachides et les deux seuls bistros de la région. Devinez quel côté c'était. Ma mère tenait le «Bar & Grill», un bistrot qui ne servait que de la bière et des burgers. De l'autre côté de la rue, c'était le bar noir, le «Green Apple» ; puis l'église baptiste des noirs, tout ça dans le même pâté de maisons.

Mes amis noirs et moi, on avait l'habitude de s'asseoir devant le juke-box dans le bar de ma mère pour écouter Hank Williams, Fats Domino, Ray Charles, Hank Snow, Elvis et d'autres grands. On s'en fichait pas mal de savoir qui était noir ou blanc, sauf une fois où un copain discutait d'Elvis. Il disait qu'Elvis était à moitié noir et je lui ai montré un article dans un des magazines rock de ma mère, qui montrait Elvis avec sa maman et son papa. Mon copain tomba d'accord : Elvis était blanc. Chubby Checker et le «twist» changèrent mon univers. Je me mis à chanter et danser au son du juke-box. Ma mère m'empêcha de continuer à faire ça dans le bar après qu'un homme m'eut donné un peu trop souvent quelques dollars pour danser et chanter.

À l'école, les autres me tenaient à l'écart, simplement parce que j'aimais le rock and roll et eux, pas. Pour eux, les Beatles étaient sataniques, et puisque je les aimais, moi aussi. J'appris à bien me battre et à ne jamais me soumettre à l'autorité quand l'autorité était injuste, sauf quand l'autorité était mon père. Grâce à lui, je me rendis compte que j'étais seul, parce que lui non plus ne me comprenait pas.

Alors, je me construisis une cabane dans les arbres, pour échapper à tous. Mes amis noirs ne me maltraièrent pas parce que je n'avais qu'un œil (en fait, ils pensaient que ça faisait bien), ayant perdu l'autre à l'âge de six ans dans une dispute avec un gamin qui m'avait accidentellement jeté des morceaux de verre à la figure. Alors ils traînaient avec moi dans ma cabane. Les cyprès ont des branches qui peuvent être très hautes, alors quand j'étais dans ma cabane, j'étais hors de vue.

Un soir, mes parents étaient sortis, alors je suis allé dans ma cabane chercher un illustré que j'avais oublié. Il s'est mis à pleuvoir, il y avait des éclairs, alors je suis resté coincé dans ma cabane. Au bout d'un moment, j'aperçus la silhouette de quelqu'un qui courait. C'était un prisonnier de notre bague local, un forçat, comme on les appelle. Il portait l'uniforme que j'avais vu aux hommes qui refaisaient la route, en prenant le bus pour aller à l'école. Il était trempé. Puis, j'ai entendu des chiens qui se rapprochaient très vite en émettant un

son lugubre. Le fuyard grimpa lui aussi à un cyprès, tout près du mien. Tandis qu'il affermissait sa prise sur son perchoir, il me vit. Son visage me suppliait de me taire, alors je me tus. Et j'avais peur, moi aussi. Au-dessous, les poursuivants étaient en vue. Le sol était boueux et il y avait de plus en plus d'eau. Ces hommes au visage dur, armés de fusils, traquaient un évadé qui s'était échappé ce soir-là d'un détachement. Ça, je l'ai appris à la radio plus tard dans la soirée, au chaud et au sec dans ma maison. Le chef des poursuivants dut crier que le fuyard était probablement en train de traverser la rivière un peu plus loin. Alors ils y allèrent, hommes et chiens, ne se doutant pas du tout que nous étions juste au-dessus d'eux.

Après que les poursuivants et leurs chiens furent partis, le fuyard se laissa glisser au sol, me fit au revoir, se retourna et fonça vers la ville. Je ne savais pas du tout ce qu'il avait fait pour qu'on le mette dans ce bague, mais je me sentais content de moi en descendant de l'arbre avant de courir à la maison.

Des années plus tard, adulte, je me trouvais passager dans une voiture qui eut un accident près de la limite entre Géorgie et Floride. J'ai prié pour survivre un jour de plus, comme ce fuyard avait dû prier assis dans son cyprès, transi.

Aujourd'hui, je marche avec une canne, mais je marche. Mes genoux fonctionnent, mais le bas de mes jambes est paralysé. Je pense que j'ai de la chance. Cette histoire est vraie et fait partie de ma vie, là-bas dans le Sud.

En 1979, je me produisis en public pour la première fois. C'était au «Joe's Cellar», un bouge situé tout près du commissariat de police dans la ville d'Albany, en Géorgie, à 20 miles de Valdosta où j'habitais. Le «Joe's Cellar» était un endroit très pittoresque où traînaient toutes sortes de gens. Et d'abord, à l'époque, c'était le seul endroit en Géorgie du Sud où l'on pouvait voir des strip-teaseuses. Elles dansaient au son du juke-box sur une estrade devant la scène. Avec des copains étudiants, on y allait boire des verres pas chers chaque fois qu'on pouvait. Le patron ne s'appelait pas Joe, mais je ne me souvenais jamais de son nom, alors je l'appelais toujours Joe. Ça ne le vexait pas. Joe mesurait deux mètres et pesait plus de 150 kilos. Sa barbe et ses yeux très enfoncés lui donnaient l'air, disons, «intéressant».

Un soir, j'ai demandé à Joe si mon groupe pouvait jouer chez lui, à deux dollars l'entrée, la moitié du bénéfice pour lui. On apportait nos amplis, nos micros, notre table de mixage, tout le matériel. C'était fin Juillet et il faisait très chaud. Joe nous a demandé de commencer à jouer à 8 h 30 et d'arrêter à 2 heures du matin. Les portes du club fermaient à minuit, s'ouvrant alors seulement pour laisser sortir les gens, mais pas pour les laisser entrer.

Tout le monde avait une trouille monstre ce vendredi-là. Les gens avaient dû lire l'annonce sur la façade qui disait «DANSEUSES EXOTIQUES & GROUPE» parce que la salle était comble. Loubards, flics en civil, macs, hommes d'affaires, étudiants et toute une bande venue de ma ville.

*Bruce Joyner and the Plantations
«Way Down South». Closer 0005
Distribution New Rose

Photo : Bernadette Colonne



323



«Way Down South»*, qui est

aussi le titre de l'histoire qu'il

a écrite ici.

Il raconte ses débuts, ses histoi-

res de gosses dans le Sud, en

Géorgie. Le «Huck Finn» de

Mark Twain, revlt.

Down in the boondocks.



Le premier set se passa bien pour nous, sauf que tout le monde criait des encouragements comme «Get down», «rock and roll», ou d'autres trucs impubliables. Au second set, Joe s'avança, tendit la main vers les combles, déroula un grillage, le tira devant nous et le fixa au sol en l'entourant autour de quelques pointes qui dépassaient du plancher. Il me dit que les gens devaient chahuteurs après avoir bu et qu'ils pouvaient nous lancer quelque chose juste pour rigoler. Un barbare, au premier rang, lança sa bière sur moi ; j'ai souri et j'ai présenté sur cet accident. Puis j'ai demandé au public, si quelqu'un avait un plateau, de le sortir pour que je puisse le voir parce que la chanson solitaire s'intitulait «Gunfighting Man». Comme nous attaquions ce morceau, je me rendis compte que la situation se dégradait. Quelques bagarres, quelques canettes de bière lancées contre moi, les flics qui pénétrèrent dans le club, tout ça fit que Joe me demanda de jouer quelques morceaux plus lents, plus tranquilles. Plus tard, je découvris qu'un gars que je connaissais avait reçu une balle dans l'estomac devant le club ce soir-là. Le «Joe's Cellar» était plein de gens en sueur qui devenaient dingues. A cause de la chaleur, l'humidité dégoulinait du plafond, sur nous et sur les gens au-dessous, dans le club.

Juste avant le set final, quelqu'un m'a demandé si j'avais besoin d'un remuant et j'ai dit oui, au moment où quelqu'un versait une poudre blanche dans mon verre. Mon batteur me dit plus tard qu'il l'avait vu faire. Je pensais que la fille voulait dire un peu plus d'alcool dans mon verre. Au troisième morceau, je repris conscience, après avoir presque crevé le plafond. Je devenais dingue. Je tombais, je rampais, je faisais un spectacle très animé... Après ça, j'ai été malade toute une journée. Joe nous avait dit qu'on pouvait dormir gratuitement dans son hôtel au-dessus. Je me suis dit «Wow, c'est là que logent les strip-teaseuses». Mais cette nuit-là, ça nous disait vraiment rien. En fait, nous avons dû dormir à deux par chambre, dans deux chambres très sales. Le lendemain, en se levant, on a découvert qu'il fallait payer les chambres et que Joe avait gardé tout l'argent des entrées pour l'éclairage que quelqu'un avait cassé dehors. Le groupe et Joe se sont finalement séparés quand, trois semaines plus tard, il y eut plus de flics que de clients. La plupart du temps, on jouait vite et fort, et tout ce qui alloit vite faisait peur aux gens de Géorgie à cette époque-là.

Peur qu'il me souvienne de cet endroit aujourd'hui, le «Joe's Cellar» ? Ray Charles est né à Albany et a beaucoup joué chez Joe. En fait, la scène avait été construite pour le piano de Ray Charles. J'ai appris ça d'un ami à moi qui était d'Albany. Je ne le savais pas du tout en 1979, je l'ai découvert après. J'étais fier d'avoir fait mon premier show sur sa scène à lui.

En P.S. : le gars qui s'était fait tirer dessus devant le Joe's Cellar par cette chaude nuit de Juillet est devenu prêcheur. Deux carrières ont donc débuté ce soir-là. ■

My name is Bruce Joyner. I grew up in a small southern town literally divided by railroad tracks. On one side were most of the white folks and on the other side were all of the black folks and a few whites. I lived on the side where the peanut mill and the only two beer joints in the county were located. Guess which side that was on. My mom owned the Bar & Grill, a beer joint that served beer and burgers only. Across the street was the black bar, the Green Apple ; down from it was the all-black First Baptist Church, all on the same block.

My black friends and I used to sit in front of the juke box in my mom's bar listening to Hank Williams, Fats Domino, Ray Charles, Hank Snow, Elvis and other greats. We never cared who was black or white except once when a buddy argued about Elvis. He said Elvis was part black and I showed him an article in one of my mom's rock and roll magazines showing Elvis with his mom and dad. Elvis was white, my buddy agreed. Chubby Checker and «the twist» changed my world. I began to sing to the juke box and dance. My mom stopped me from doing it in the bar after a man gave me a few dollars to dance and sing a few times too many.

At school people treated me like an outsider just because I liked rock and roll and they didn't. To them the Beatles were satanic, and if I liked them so was I. I learned to fight well and never gave in to authority when the authority was wrong, unless the authority was my dad. He made me realize I was alone because he didn't understand me either.

So I built myself a tree house to escape from everyone. My black friends didn't treat me badly because I had only one eye (in fact they thought it was cool), having lost the other at the age of six in a disagreement with another kid, who accidentally threw some glass in my face. So they hung out with me at my tree house, too. Now cypress trees have branches that tend to be very high, so when I was in my tree house I was out of view.

One night my parents were gone so I went to my tree house to pick up a comic book I had left there. It started raining with lightning, so I became trapped in my tree house. As the hours went by, a running figure came into my view. He was a prisoner from our local work farm, or chain gang, as they are known.

He had on the uniform I had seen on men working on the road as my bus took me to school. He was soaking wet. Then I heard some tracking dogs, coming fast, making mournful sounds. The runner climbed up a nearby cypress tree, too. As he got a good grip on his perch he saw me. His face begged me to keep my mouth shut, so I did. I was scared too.

The trackers ran into view below. The ground was muddy and the water was getting deeper. The trackers were men with guns and stern faces, after an escapee from a work detoll who'd run away that evening. I learned that in my warm dry house on the radio later that night. The head tracker shouted out something about the runner probably crossing the river further down. So off they went, dogs and men, never knowing we were right above them.

After the trackers and dogs were gone the runner slid down to the ground and waved good-bye to me as he headed away back towards town. I never knew what



he did to be put on that work farm but I felt good inside as I climbed down from my tree and ran home.

Years later as a man I was a passenger in a car that wrecked near the Florida/Georgia border, I prayed to live one more day as that runner must have prayed as he sat in his cypress tree, wet and cold.

I walk with a cane today, but I walk. My knees work but my lower legs are paralyzed. I feel I am lucky. This story is true, and part of my life way down south in Dixie.

In 1979 I performed in front of an audience for the first time. The place was Joe's Cellar, a dive one block away from the local police station in the town of Albany, Georgia, 90 miles from Valdosta where I lived.

Joe's Cellar was a colorful place where many different kinds of people hung out. For one thing, at the time it was the only place where strippers could be seen in South Georgia. They danced to the juke box on pedes. tols at the front of the stage. Some college friends and I went there to drink cheap mixed drinks every chance we got. The owner was not named Joe, but I never remembered his name, so I always called him Joe. He didn't mind Joe was six feet, six inches tall and weighed over 300 pounds. His beard and deep-sunken eyes made him look, lets say, «interesting».

One night I asked Joe if my band could play for a two dollar cover charge with him getting half the profits. We brought our own P.A., mikes, mixing board and equipment. This was late July and it was hot. Joe told us to start playing at 8:30 and quit at 2:00. The doors of the club closed and locked at midnight, allowing only people to leave but none to come in. Well everyone was scared to death this Friday night. The people must have roed the marquee outside that said EXOTIC DANCERS & LIVE BAND, because the place was packed. Bikers, undercover cops, pimps, businessmen, college students and some of my home town crowd.

First set we did fine except all the people shouted encouragement like «get down», «rock and roll» and other more unprintable stuff. Second set Joe came over and reached up behind a rafter and unrolled some chicken wire and pulled it down in front of us, wrapping a few strands around some nail heads in the

floor. He told me people got rowdy as they drank and that they might throw something at us just in fun. Well, a biker in the front row threw his beer on me and I smiled and made a joke about his accident. I then asked the crowd if anyone had a gun to hold it up so I could see it because the next song was called «Gunfighting Man». As we went into the song I noticed things were getting out of hand. A few fights, a few beer bottles thrown at me, and the cops entering the club caused Joe to ask me to play a few slower, quieter songs. Later I found out a guy I knew had been shot in the stomach outside the club that night. Joe's Cellar was full of people sweating and getting mad. The heat caused the ceiling to drip moisture onto us and the crowd below in the club.

Just before the final set someone has asked me if I needed a pick-me-up and I said «yes», as some white powder was put into my drink. My drummer later told me about seeing it done. I thought the girl meant more alcohol in my drink. The third song saw me coming awake, as I almost hit the roof. I went crazy-falling down, crawling, and putting on a very animated show. Afterwards I was sick a whole day. Joe told us we could sleep upstairs for free in his hotel. Wow, I thought - that's where the strippers live. Although I later met and went out once with one of the strippers, that night we all struck out. We actually had to sleep two to a room in two very dirty rooms. Upon getting up the next day we found out we had to play for the rooms and that Joe had kept all the door money for a light someone had broken outside. The band and Joe finally parted ways when more cops showed up than customers three weeks later. We played fast, loud music most of the time, and anything moving fast scared people in Georgia at that time.

Why do I remember that place now, Joe's Cellar? Roy Charles was born in Albany and played Joe's a lot. In fact, the stage was built for Roy Charles' piano. I found this out from a friend I knew in Albany. I never knew this in 1979 and found out afterwards. I was proud to play my first show on his stage. As a p.s., the guy who was shot outside Joe's Cellar that hot July night became a preacher, so two careers had their start that night.



STARRING:

JACK KEROUAC, ALLEN GINSBERG, WILLIAM BURROUGHS,
GREGORY CORSO, MICHAEL MC CLURE, LAWRENCE FERLINGHETTI,
EDIE KEROUAC PARKER, JAN KEROUAC, CAROLYN CASSADY AND OTHERS.
FOR INFORMATION, CONTACT GOLIARD VIDEO/LION'S GATE FILMS,
1861 SOUTH BUNOY DRIVE, LOS ANGELES, CALIFORNIA 90025
TELEPHONE 213 820 7751 TELEX 215 - 400

Jack Kerouac

THE VIDEO BIOGRAPHY

Coming to your nation soon!

L.A. WEEKLY

Free

Los Angeles' Biggest Guide to Movies, Music & Fun Feb. 19-25 Vol. 4, No. 12



14% de nos lecteurs vivent avec quelqu'un

64% ont visité une galerie d'art ces trois derniers mois

L.A. Weekly, city-magazine gratuit que vous trouvez tous les jeudis à l'entrée d'une bonne dizaine de magasins ou de restaurants de votre quartier, est un mélange étonnant de Libération, Time Out et Village Voice, et le fantôme de beaucoup d'hommes de presse européens. Créé en 78, produit d'une intuition journalistique fûtée et d'un marketing habile, il double son tirage cinq ans après. Les annonceurs affluent, le ton rédactionnel «monte». La ville en avait besoin. Jay Levin, son directeur, parle de ce cambus tible idéal pour angeleños mobiles.

Où le poncif «presse gratuite/à jeter» prend du plomb dans l'aile

43.5% ont acheté une bouteille de vin importée ce dernier mois

89% ont acheté au moins une paire de chaussures cette année

Le L.A. Weekly au 5325, Sunset Blvd. Depuis août 83, ils ont déménagé

J'ai été reporter pour le «New York Post» pendant 10 ans. A ce moment-là, c'était le journal le plus libéral de la ville, le seul qui sait un peu vivant. C'était un endroit assez exceptionnel : ils vous laissaient libres et respectaient vraiment l'écriture. Dans les années 60, je couvrais la contre-culture, les émeutes, le pacifisme, tout ce ferment... Tout ça, c'était man rayon. Et puis j'ai quitté le journal, parce que j'en avais marre de travailler pour un quotidien, avec les limites que cela impliquait : je n'avais pas les moyens de voyager pour faire des reportages, ou de prendre le temps d'enquêter sur des sujets qui me paraissaient vraiment importants. Alors je me suis mis à travailler en free-lance et je suis parti pendant un an, en Espagne, puis en Angleterre. Les piges, c'est horrible ; il est très difficile d'en vivre, on gaspille son énergie. J'avais dans la tête de faire mon propre magazine, quelque chose comme Newsweek, avec une audience nationale. Je pensais que Newsweek, c'était de la merde, et je le pense toujours. Les pages culturelles, ça peut aller, mais le secteur

politique, c'est creux et sans intérêt. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré Larry Flynt* qui, avec d'autres gens, allait racheter le «L.A. Free Press». Le «L.A. Free Press» avait été le meilleur journal alternatif («radical») des années 60, avec un gros tirage. Puis ils ont eu des problèmes quand ils ont introduit leurs petites annonces, et ça a dégénéré en journal de cul. Larry Flynt voulait le restaurer, en faire quelque chose comme le «Village Voice», lui donner du prestige, de la respectabilité. Il m'a offert beaucoup d'argent pour faire ça et j'ai accepté. Grâce à son argent, j'ai pu omener pas mal de gens à y travailler. Puis Larry s'est fait tirer dessus et on a dû arrêter le journal l'année même où on avait démarré, en 78. Alors on s'est retrouvé tout un groupe... on savait qu'on pouvait faire un journal et que la ville en avait besoin. On a mis 9 mois pour trouver l'argent. Le «L.A. Weekly» a démarré en Décembre 1978.

*Larry Flynt, patron d'un groupe de presse est surtout connu comme éditeur de «Hustler» magazine qui renvoie «Playboy» et «Penthouse» au rayon des manuels pour enfants de chœur



Je crois qu'il y a beaucoup de gens ici qui se foutent des problèmes politiques, de la torture au Salvador ou du risque nucléaire...



4 T. : Vous écriviez dans votre premier éditorial : «Nous espérons que vous nous trouverez marrants, réfléchis, informatifs et parfois irrévérencieux.» Vous diriez la même chose aujourd'hui ?

J.L. : Oui, tout ça est toujours aussi important, sauf qu'on n'est peut-être pas assez irrévérencieux.

4 T. : Politiquement, comment vous vous situez aujourd'hui ?

J.L. : Je m'intéresse toujours à la politique, mais je me rends compte qu'on ne peut pas faire comme les journaux alternatifs des années 60. On ne peut pas balancer ses idées politiques comme ça aux lecteurs, ça les ferait fuir. Je pense qu'il faut d'abord couvrir ce qui les intéresse, particulièrement les loisirs ; à Los Angeles, il y avait vraiment un créneau pour ça. L'idée était donc de boser le journal sur les loisirs avec une qualité d'articles, de compte-rendus, de critiques et de se forger une crédibilité, de traiter la politique d'une manière réellement alternative. C'est ce qui est resté notre objectif. Cette année, on a fait pas mal de chases, sur le Salvador en particulier et ça, j'en suis assez fier parce que cela a eu un impact sur d'autres publications, et même au Congrès.

On a des problèmes d'espace ; j'aimerais qu'on traite davantage les sujets négligés par les quotidiens : les histoires de la C.I.A. en Amérique du Sud, le smog, South Bay... Il y a 2 ans, on a fait toute une série de reportages sur le smog pour laquelle on a eu plusieurs récompenses. Il y a eu un scandale à propos d'un district particulièrement pollué et les retombées ont été assez sévères. Il y a même eu un changement dans la législation grâce à cette série d'articles.

4 T. : Il n'y a pas de clash entre publicité et rédactionnel ?

J.L. : Il y a des impératifs financiers. Nous avons 60 personnes employées à temps complet. On tire à 120.000 exemplaires. Ça nous coûte beaucoup d'argent par semaine. La marge bénéficiaire est très maigre. Nous avons plus de pages rédactionnelles gratuites que n'importe quel autre journal en Amérique. Ça fait plus de deux ans que nous sommes bénéficiaires, mais nous avons beaucoup de dettes.



Jay Levin

4 T. : Comment se compose l'équipe ? Il y a beaucoup de permanents ?

J.L. : La majorité du personnel est constitué par les démarcheurs publicitaires. Il y a une dizaine de journalistes et de rédacteurs qui sont employés à plein-temps, quelques autres à mi-temps. Tous les autres sont pigistes.

4 T. : Vous écrivez encore ?

J.L. : De temps en temps, dans la rubrique «Insights», et aussi quelques éditoriaux. Je viens d'avoir une récompense du Club de la Presse de L.A. pour un éditorial que j'avais fait sur le gel nucléaire.

4 T. : Pourquoi votre mise en page est-elle aussi désordonnée ?

J.L. : A cause de toutes les pubs. Au début, c'était beaucoup plus clair, mais aujourd'hui on a plus de pubs que tout autre journal américain. C'est la rançon du succès, le désordre !

4 T. : Vous avez déjà été poursuivi en justice ?

J.L. : Non, jamais. Nous sommes très prudents, et quand nous faisons une erreur, nous publions une rectification.

4 T. : Que signifie pour vous «radical chic» ?

J.L. : Je crois qu'il y a beaucoup de gens ici qui se foutent des problèmes politiques, de la torture au Salvador ou du risque nucléaire. Ils ont d'autres valeurs : ils veulent bien manger, s'habiller, sortir... Mais en même temps, ils appartiennent à cette même culture et les deux facettes ne s'excluent pas mutuellement. Je crois que c'est ça, le radical chic.

... Ils ont d'autres valeurs : ils veulent bien manger, s'habiller, sortir... Mais en même temps, ils appartiennent à cette même culture, et les deux facettes ne s'excluent pas naturellement. Je crois que c'est ça le «radical chic».

THE ART OF FREE PRESS

4 T. : Et ce melting pot ethnique qu'est L.A. comment le ressentez-vous au Weekly ?

J.L. : Je pense que Los Angeles est une ville formidable pour ça. Il y a toutes sortes de gens. Mais les modes de vie sont différents et vous ne pouvez pas faire un journal qui s'adresserait à différentes communautés ; c'est beaucoup trop segmenté. On a quand même le projet de co-éditer une publication en espagnol.

4 T. : Vous voulez faire une sorte de «Village Voice» de la Côte Ouest. Croyez-vous que cela soit possible en faisant un journal gratuit ?

J.L. : Non seulement c'est possible, mais c'est ce qu'on fait. Nous n'avons pas encore autant de rédactionnel, mais on y vient et certains trucs qu'on a faits étaient beaucoup mieux que le «Voice».

4 T. : Mais avec ce pourcentage de pubs, vous avez l'image d'un journal qu'on jette ?

J.L. : C'est pour ça que le rédactionnel doit être très bon et le reste du journal très utile. Nous essayons de rendre la totalité du journal intéressante à lire. Les pubs sont aussi de la culture, les gens adorent ça et dans 100 ans, quand quelqu'un regardera notre journal, les pubs lui en apprendront plus sur notre culture que tout le reste.



M A B A N Q U E

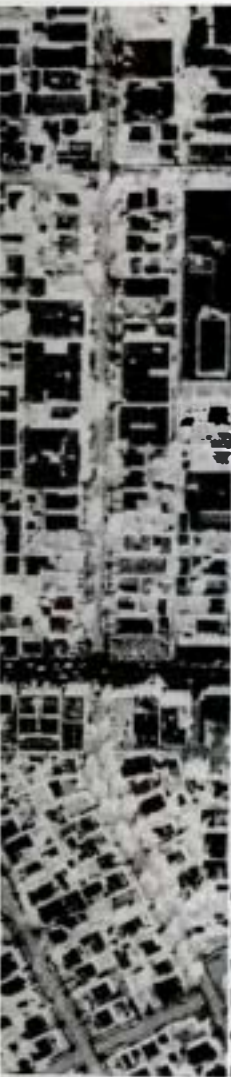


Philippe Garnier
journaliste
écrivain,
vit à Los Angeles
depuis 1977.
Écrit pour
Libération et
Rock & Folk.
Vient de publier
«*Goods, la vie
en noir & blanc*»
aux Éditions
du Seuil,
Paris.

Presque tout Los Angeles passe par la banque. Tôt ou tard. Ouvert jusqu'à six heures le vendredi. C'est de loin le meilleur endroit pour regarder Los Angeles. Les gens ont l'air d'aimer ça ici. Et pas seulement à cause de l'argent, mais comme endroit. Ils arrêtent pas d'en changer. Ils arrêtent pas d'en construire. Ils font des expositions dans les banques. Il y en a une à Venice qui est même devenue une galerie. Et une fois j'ai été invité à une réception donnée par Columbia Records dans une banque de Beverly Hills. Je crois que c'était pour le nouvel album des Jacksons. Ils avaient installé un parquet de danse disco avec des carrés qui s'allumaient et s'éteignaient. Et un buffet. Pour les drinks il fallait aller aux guichets. C'était bien. Il fallait attendre son tour, mais ils ne vous faisaient pas faire la queue. Pour le Perrier c'était un guichet séparé marqué CHANGE, NOTES & COLLECTION. Il n'y a pas beaucoup d'endroits où l'on prend l'expression show-bizz « rire jusqu'à la banque » aussi littéralement.



Philippe Garnier



J'ai choisi ma banque à cause des films. A la Sécurité du Pacifique ils ne donnent rien gratuitement, même pas les carnets de chèques. Ils n'offrent pas de croisière à Catalina ; ni une bibliothèque de prêt dans le hall. Ni la Joconde sur les murs. Ils ne donnent rien pour rien à la Sécurité du Pacifique ; n'offrent pas grand-chose, même pas (God knows) la sécurité. Mais ils avaient une de ces boîtes avec un écran et en faisant la queue on pouvait voir Tom et Jerry, et Droopy et Daffy Duck. Laurel et Hardy et Ben Turpin. Et l'encrier magique avec le clown. On aurait même dit qu'ils ralentissaient encore un peu plus l'allure aux guichets, des fois qu'on raterait la fin de « What Price, Freedom ? » ou « Happy Go Nutty ». Ou Droopy et Spike dans « Wags to Riches ». Ou Chilly Willy.

Et puis un jour la boîte a disparu. J'ai posé des questions, commencé à rouspéter. Ils m'ont dit que c'était cassé. Est-ce qu'ils allaient le réparer ? Ils savaient pas. Ils savent pas grand-chose, à ma banque. Ils savent que l'ordinateur est « down ». Mais à part ça ils savent pas trop vous dire où est votre argent ni combien il y en a. Un jour vous êtes aux cas avec les 10 G's de quelqu'un d'autre. Le lendemain vous êtes à découvert. Il y a de plus en plus de monde à Customer Service et aux réclamations. Avant les gens regardaient Droopy et n'y voyaient que du feu. Maintenant ils s'interrogent ; ils veulent savoir. Un vieux monsieur en chapeau de pêche et des poignets comme des manches de cognée veut savoir pourquoi ils ont renvoyé son chèque de pension au lieu de le déposer sur son compte, provoquant toute une chierie de chèques en bois et des tombereaux d'embarras. A railroad penslon check, just tell me WHY ?.

Même l'Arménienne à moustaches n'en peut plus. Elle craque. Elle se rend. Elle appelle le Supervisor plus souvent qu'à son tour. Et pourtant elle avait toutes les réponses et réponse à tout. Ils l'avaient choisie pour ça. Elle parle pas très bien anglais et les gens souvent ça les embarrasse de lui faire répéter ses explications. Mais aujourd'hui ça marche plus. Le vieux serre-frein de la Santa Fe veut fermer son compte et se mettre à ouvrir des crânes. Le superviseur marmonne vaguement quelque chose et bat en retraite dans la chambre forte. La femme à barbe ne sait même pas qu'elle est en danger.

Ils perdent des clients tous les jours, mais à voir la longueur des queues ils en ont tout de même assez. C'est une affaire qui tourne. Quant à la clientèle, elle tourne aussi. Mais c'est tout un panaché. Ma banque se trouve sur Hollywood et Vermont, un carrefour déjà improbable, à la croisée des mondes et des cultures, comme on dit dans les documentaires. Mais elle pourrait tout aussi bien être à Beyrouth. Il y a des vieux couples gay en tricots de corps, encore tout roses de leur séance au gymnase et au bain de vapeur. Des petits grecs avec du poil dans les oreilles et des billets de banque verts serrés dans les poignes comme des bottes de radis. Des orientales qui vous rendent la bouche sèche quand l'attente est un peu trop longue. Des matrones de Los Feliz. Des mecs en retraite et chapeaux de golf. Des hommes d'affaire en bermudas, chaussettes, mocassins et blazers, sans oublier l'attaché-case. Et l'Éléphant-Woman qui vient presque tous les jours, qui aime les enfants et qui fait tiquer tout le monde parce que sa figure ressemble à un kilo de mou.

Mais il y a surtout des vieux. Ils aiment les banques, les vieux. Une banque, c'est gratuit ; comme le bus. C'est quelque chose à faire. Ils se tiennent au courant, les vieux. Ils savent tout sur les nouveaux comptes-chèques à intérêts rétroactifs. Ils suivent la guerre entre les banques et les caisses d'épargne. Ils en profitent. Ils changent de camp. Leur idée d'une bonne matinée c'est de passer une demi-heure ou une heure dans un endroit frais sur une bonne chaise à attendre leur tour devant la table marquée NOUVEAUX COMPTES. Simplement pour demander des détails sur le nouveau money market deal, et combien ils auraient à payer de pénalités s'ils retiraient leurs sous placés à 9 % sur 18 semaines avant l'échéance. Souvent ils aiment jouer sur tous les tableaux. Ils arrêtent pas d'ouvrir des comptes ou d'en changer. Une fois j'ai vu une vieille sortir six carnets différents de son cabas et demander qu'on lui marque les intérêts dedans.

Sur les chaises ils ont l'air rêveur ; et souvent le sourire. C'est une bonne banque, ils disent. Pas comme en face. Ici ils nettoient partout, même les cendriers. Et dans les cendriers le sable est comme celui des sabliers, plus fin qu'à Cocoa Beach. Bien sûr ils aiment surtout venir aux heures de pointe, durant le déjeuner ou juste avant la fermeture. Ils aiment bien quand il y a du monde. Ils préfèrent, même. Une fois j'ai vu une petite dame en noir toute rabougrie faire la queue pendant 25 minutes, l'air parfaitement serein et satisfait. Arrivée au guichet elle a demandé s'il leur restait pas un de ces calendriers gratuits. C'était à cinq heures, un vendredi soir.

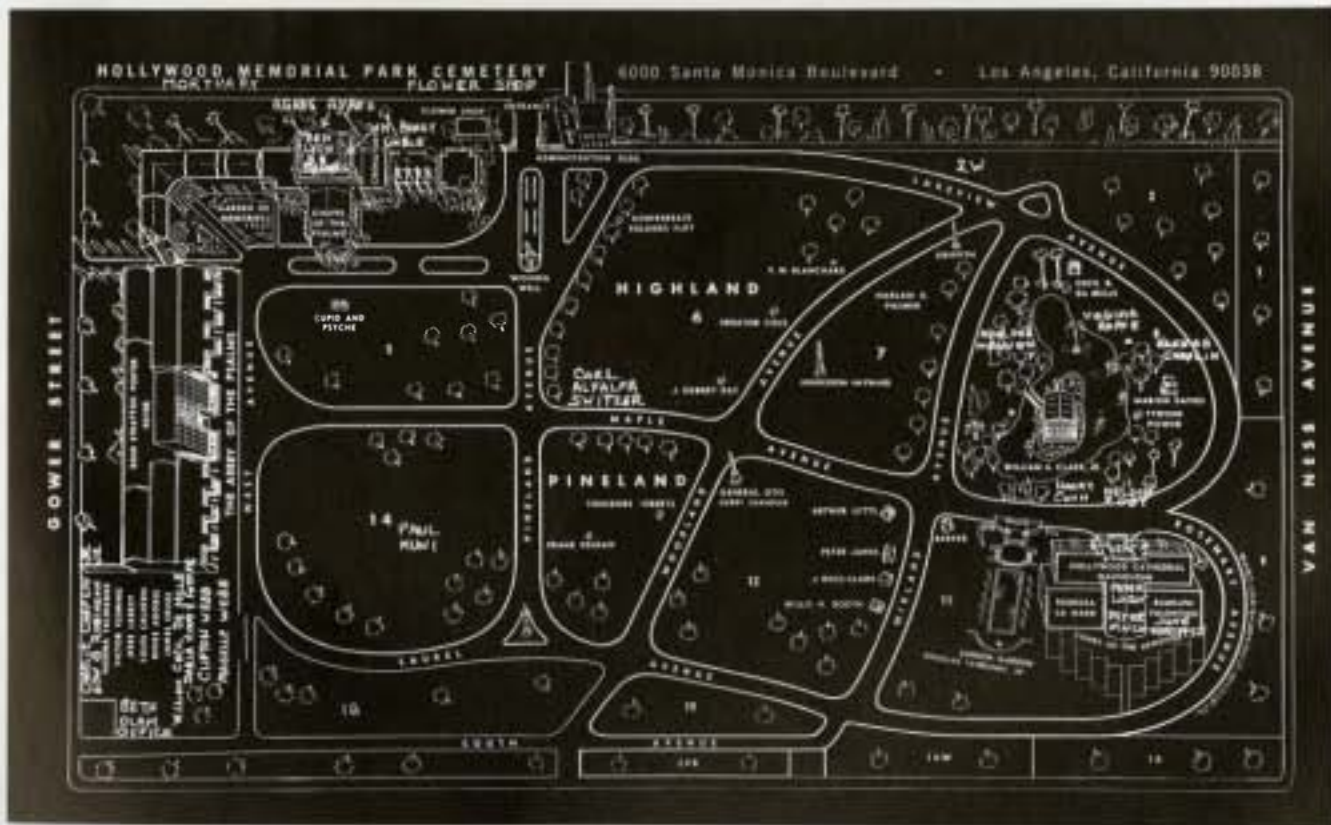
Et puis il y a les peintures aux murs. Toutes les banques en ont, je sais bien, et dans tous les pays. Mais à ma banque c'est pas du Navajo ni de l'expressionnisme abstrait ni des trucs en moquette comme au Sambo's du coin. A ma banque ils donneraient plutôt dans l'hyperréalisme, genre néo-muraliste ; le genre qui se vend particulièrement bien aux comités d'achat de banques. Un des tableaux représente un pot d'échappement de custom-car avec des reflets savants. L'autre est un long diorama de Hollywood Boulevard, tout le côté nord entre Highland et Sycamore. On peut voir le Grauman Chinese Theater, le Dollar Rent-A-Car, le Holiday Inn et les collines derrière. Un tableau ancien, c'est évident pour qui connaît un peu son archéologie hollywoodienne. D'abord il n'y a pas de Grauman II, ni III (c'est tout le Hollywood d'aujourd'hui, ça). Et le Hollywood Motorama (« See the cars of the stars ») qu'on voit à gauche du tableau est devenu un video emporium depuis au moins six mois.

S'ils continuent comme ça à égarer mes chèques ou s'asseoir sur mes virements électroniques, il va falloir que je change de banque. J'aimerais mieux pas, remarquez. Comme disent les vieux, c'est pas mieux en face. Rien à foutre d'une croisière à Catalina ou d'un week-end au Sands. Je veux juste une bonne banque. Pas de sunset cowboys ni de pandas sur mes chèques, ni de pyramides Maya. Pas d'employés qui se déguisent en vert le jour de la Saint-Patrick. Je préférerais rester. Si seulement ils perdaient pas mon fric tout le temps. Ou si au moins ils réparaient la machine et ramenaient Droopy.





PRO FUN
SUZANNE BEAL
PO BOX 65942
L.A. C.A. 90065
225 - 9651



The Garbage Collector in Beverly Hills and other work songs for the odd job buddies.



Michael Ochs Archives

Smell of Scandal in Bordeaux.

En novembre dernier nous avons présenté à Bordeaux, (pour Sigma 19), une vidéo concoctée à Los Angeles par les Cramps et Philippe Garnier. Enorme Big Mac vidéo de l'Amérique poubelle. Une tranche épaisse de camions monstrueux nappée de bouillasse dégoulinante ; touillez vivement vous avez le «swamp racing».

On recommande : une tranche de porno poilant, «chain-saw» souce, garnie de frétilants catcheurs mexicains le tout saupoudré de pubs niguedouilles. Encore un peu. Au choix : œil mimoso ou portion de sanquette humaine servis par deux filles en petite tenue qui n'en finissent pas de se crêper le chignon...

Nos garbage collectors préférés seront à Bordeaux le 4 ou 5 juin. Ce coup-ci pourrait être le bon ! Tenez-vous prêt !



frederick's —
OF HOLLYWOOD

Pièce montée violette sur Hollywood Boulevard, la vitrine de Frederick's of Hollywood ne retient pas que les maris...

C'est le royaume des fringues sexy, des sous-vêtements croustillants au goût groseille et autres fruits de la passion. Une élégance kitsch pour midinettes allumeuses.

F.O.H., c'est aussi 35 ans de vente par correspondance et 135 magasins dans tout le pays. Son catalogue, « Manufrance de la lingerie sexy » est déjà une invitation pour les Cendrillons américaines. Frederick's of Hollywood, maquilleur des corps, Zorro des femmes en détresse.

Son style, travailler la platitude des désirs et le relief des formes.



Smash Hits from Hollywood!



#2230

#2230 MAGIC TOUCH
Copy of a star's favorite! Slip into this slinky sheath, and enjoy the magic touch of figure-flattering allure! Fabulous 2-tone styling creates utterly exciting slimmness with light front panel enclosed by dark sides and back that literally eat up the inches! Yet, your bust takes on new, beautiful proportions. Gorgeous Italian cow neck and deep V back. Exquisite rayon and acetate crepe main. This the perfect costume for the dressiest occasions! Brown and gold. Black and white. **\$1598**
Sizes 10 to 18.

Best and Worst Buildings and Storefronts

The Hollywood Chamber and Business Council's rankings of their own storefronts and storefronts on Hollywood Boulevard were based on the curb and their groups who found the area less messy. Store fronts were ranked as follows:
The best-rated buildings:
1. Princess of Hollywood 2. The Palace 3. Hollywood Post Office 4. Home Savings 5. Lane 6. United Television Building 7. Mattel Children's Theater 8. World and Frank 9. The American Union 10. Capitol Records 11. Brown Derby.
The best-rated storefronts:
1. Frederick's of Hollywood 2. The Fashion Store 3. Lerner's Footwear 4. United Shoe Warehouse 5. Saks Fifth Avenue 6. The Saks 7. The American Union 8. C. C. Brown

The worst-rated buildings:
1. Quipset 2. Mason Temple 3. Cigarette Brothers 4. Larry Edmonds Book Store 5. Egyptian Theater 6. Hollywood and Cahuenga Building 7. Bank of America 8. Isis Building 9. Hollywood Plaza Hotel 10. Lee Drive Store.
The worst-rated storefronts:
1. Two Guys From Iowa restaurant 2. Alaska and Indian Imports 3. Hollywood Bar-B-Q Store 4. Bane of America (Hollywood and Highland branch) 5. Johnny's Steak House 6. Miracle Sportswear shop 7. George's Past Food Stand 8. Harry's Boutique 9. Molly's Hot Dog Stand 10. Albert's Mystery.



History

Frederick's of Hollywood : Nous avons commencé en 1947. En 1947, nous avons mis sur le marché américain les premiers sous-vêtements noirs. En 1950, les coussinets qui rembourrent et remontent les seins. 1951, les gaine renforcée. En 1952, la gaine « living end » (ce qui veut dire que les fesses étaient dénudées). En 1953, le maillot de bain bikini, qui venait de Paris. Encore en 1953, les « gratté-ciel », des chaussures à très haut talon. En 1956, les culottes fendues (c'est un gynécologue qui m'avait suggéré cela). En 1958, le maillot de bain rembourré. En 1959, les premières perruques en véritables cheveux. Nous avons adapté le bikini en 1963. Puis, nous avons fait des soutiens-gorge pour les poitrines très fortes (bonnets D ou DD). 1979, c'est « l'égalité



#1088 SWISSY SHOES
Just watch that fronds twirl and sway they'll ask you "What a did they come from" and you'll tell them they're from Frederick's... In delightful taupe de Sois on almost 3" heel with dirty buttons and inches of flowing fringe. In Black Only.
Size 4 to 10 Med **\$2299**



4 Taxis : Quand votre succès a-t-elle décliné ? Quelle est votre

#1124 GLAMOUR COMBO
Straight to you from Hollywood—a new two-tone shoe with wooden heel and platform sole. The Party going favorite of famous stars. Suede open toe with pumps up ward to fitting. Dark trimmed with two gigantic rhinestones on a metal bracket. Huge nail heads add glamorous accent. Black Patent Leather with White Kid, or Black Suede with Gold Kid **\$1495**
Sizes 5 to 8 1/2 only



#1126 STAR OF INDIA
Your foot will look half its size in this exotic East Indian-type creation with the new velvety suede platform sole! Black Suede with Oriental peak is lavishly decorated with gleaming metallic beads and simulated pearls, imported from India. Black suede is dramatic contrast to natural high luster wooden platform. Cushioned inner sole **\$1895**
Sizes 5 to 8 1/2 only



#1127 TWIRLE TOES
Glamorous, lavishly brocaded Paisley patterned woven fabric in exquisite metallic cloth. Exotic jeweled button and tasse trim at tip of exciting peaked vamp. Trimmed in Silver Kid. Exotic disappearing wedge platform in gorgeous high luster wood makes this a sheer dream in footwear **\$1895**
Sizes 5 to 8 1/2 only



des droits pour l'homme », alors nous avons lancé des sous-vêtements sexy pour hommes. Ensuite il y a eu les dessous comestibles ; nous avons 5 parfums. Ça fait donc environ 35 ans que nous avons démarré, et nous faisons toujours le même genre d'articles, simplement avec chaque fois quelque chose de nouveau.

Vous êtes originaire de Californie ?

Je suis né à New York, dans le Lower East Side, tout près de l'East River. Je suis venu ici après la guerre rendre visite à ma sœur qui habitait là à l'époque et j'ai adoré le pays. J'ai trouvé ça très beau et je me suis dit qu'après mon service, je viendrais m'y installer. C'est ce que j'ai fait.

FREDERICK SAYS, "The Hollywood Look is The Look He'll Love!"



Ca se répartit comment, entre la vente par correspondance et les lieux où vous avez des magasins ?

Ce sont deux choses différentes. Si nous trouvons un endroit qui est bon pour nous et où nous n'avons pas encore de magasin, nous en installons un. Nous le faisons quand nous savons que ça va marcher. En effet, nous sommes une société cotée en bourse. Les actionnaires attendent un dividende, donc la seule façon de faire de l'argent, c'est d'être très prudents dans nos investissements et dans la commercialisation de nos produits.

Pouvez-vous nous dire quel est le profil de votre clientèle ?

L'âge moyen de la clientèle se situe entre 25 et 44 ans. L'âge moyen de ceux qui achètent entre 35 et 44 ans. 70 % des clients sont mariés. Les 2/3 ont un emploi à plein temps. Chaque famille comprend en moyenne 3 personnes. Les 2/3 de nos clients travaillent dans le secteur tertiaire ; 1/3 sont des ouvriers. Le revenu moyen par famille est de plus de 20 000 dollars. Nous disons de nos vêtements que ce sont des « cosmétiques du corps ». Tout comme la femme utilise des cosmétiques pour le visage, nos vêtements maquillent son corps.

Quelle est votre best-seller ?

Ce genre de choses n'existe pas, et si cela existait, je ne vous le dirais pas !

Pourquoi ne trouve-t-on pas dans le catalogue les mêmes articles

que dans les magasins ?
Ce sont deux types de commercialisation différents. Dans les magasins, les gens peuvent entrer, passer dans une cabine, essayer. Ils peuvent réellement visualiser. Pour la vente par correspondance, les gens achètent d'après une image. Autrefois, on appelait ce genre de catalogues un « wish book ». C'était le livre qu'on trouvait dans toutes les fermes, partout où vivaient les gens. Notre secteur catalogue marche toujours très bien, mais nous proposons aussi des marchandises tout à fait similaires dans nos magasins, et nous avons des magasins dans tout le pays. Par conséquent, nous couvrons vraiment tous les secteurs.

Dans le catalogue, vous utilisez à la fois la photo et le dessin.

Pourquoi les deux ?
Nous avons toujours fait ça. Nous utilisons le dessin parce que certains articles sont mieux représentés comme ça ; ils s'y prêtent. Mais nous ne le faisons que lorsque c'est nécessaire.

Qui écrit les légendes ?

Nous avons des gens qui sont compétents pour ça.
Un des textes dit : "Say Ouh lala with Frederick's French secrets" Qu'est-ce que ça veut dire pour vous ?
Absolument rien. C'est juste un titre qu'on a donné.



You'll Stand out in a Crowd!



Il semble que beaucoup de vos clientes aient un problème de sein aplati ou de derrière trop plat...

C'est le cas de la plupart des femmes, pas seulement de nos clientes. Elles ont toutes des problèmes en vieillissant ; ou avant, si Dieu ne leur a pas donné un corps convenable. Autrefois, alors que je travaillais pour une autre société, nous avions un slogan qui disait : « Nous remplaçons par du coton ce que Dieu a oublié ». Et c'est ce que les femmes faisaient déjà. Donc c'est ce que nous avons décidé de faire, à notre façon.

Vous vous sentez un peu architecte ?

Oui, d'une certaine façon. Tous ces faux-postérieurs ont été conçus pour nous, non pas par un architecte, mais par un sculpteur. Ils ont été réalisés en plâtre, avant d'être transférés sur caoutchouc.

Vous recevez des lettres bizarres ?

Non, nous recevons des commandes. Nous recevons bien quelques lettres de dingues, mais toutes les sociétés en reçoivent, quelle que soit leur activité.

Avez-vous cessé de vendre la culotte à sifflet ?

C'est une plaisanterie. On ne s'attend pas à ce qu'elle soit utilisée. C'est juste un gag.

Et les dessous comestibles, ils se sont bien vendus ?

Ça, je ne vous le dirai pas... Mais là aussi, c'est un gag. Je vous dirai quand même ceci : ils ont subi le contrôle de la Food and Drug Administration avant d'être mis sur le marché !

Qui sont vos stylistes ?

Nous avons à la fois des stylistes maison et des gens qui travaillent en free-lance. Nous n'avons pas d'usine à nous ; nous ne préférons pas.

Comment vous situez-vous par rapport au monde de la mode ?

Nous essayons simplement d'être différents, insolites. Et je crois que nous ne nous débrouillons pas mal. La cliente qui prend un catalogue en a reçu plusieurs chez elle. La question est de savoir combien de temps elle a à consacrer à ces catalogues. Quel est celui qui, le premier, va attirer son regard ? C'est pourquoi nous nous assurons de toujours lui donner quelque chose de bien fait, qui corresponde à son attente.

Vous vendez à l'étranger ?

Non. Nous avons eu des propositions au Japon, en Corée, en Angleterre, mais nous avons décidé de ne pas le faire.

Êtes-vous à la recherche de nouveaux tissus, de nouvelles matières ?

Nous recherchons cela constamment. Nous recherchons constamment la nouveauté, que ce soit dans les tissus, le style, la longueur, n'importe quoi...

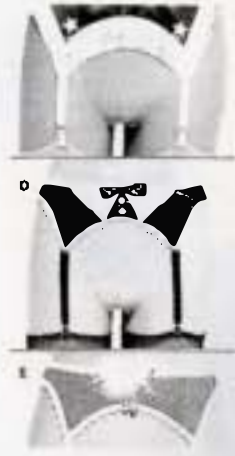
Que signifie la couleur pourpre pour vous ?

Le pourpre est une couleur très forte, émotionnelle. C'est la couleur que portaient les rois et les reines d'Europe, n'est-ce pas ? O.K., alors nous disons simplement que nous faisons de chacun un roi, une reine.

Quel est celui de vos articles que vous trouvez le plus curieux, celui que vous préférez ?

Aucun vraiment, parce que pour moi, ce sont comme mes enfants. Quel est celui de mes enfants que je préfère ? Ils sont tous bien, ce sont tous mes enfants.

Mr Frederick's favorites the classic CROTCHLESS, plus a sexy CROTCHLESS KISSED IN LACE, and a bare DERRIERE thong panty Nylon Assorted colors Small Medium or Large #3-4640 Package of ALL 3 for \$12.50



"ADAM and EVE" Panties Naughty & new! Real FRENCH LACE with daring appliqued fig leaf of satin. Black only. \$3.99 Style No. 121

4 Taxes : When did you start your business? What's your story?

Frederick's of Hollywood: We started in 1947. 1947, we had the first black underwear made available to every one in the country. 1950, we had push-up pads. 1951, we had a padded girdle. In 1952, we had "the living end" (which meant that we showed the rear end). In 1953, we brought up the bikini swim-suit, that was out from Paris. 53 again, we had the "skyscraper heels", shoes with very high heels. 1956, we had crotchless panties (a gynaecologist suggested it to me). 1958, we had the padded swim-suit. 1959, we had the first wigs in this country, human hair wigs. We customized bikinis in 1963. Then we had large breast, in D cups and DD cups. 1979, we had "Equal Rights for Men", meaning that we started making sexy clothes for men. Then we had edible undies ; we had five different flavors. So we've been in the business for about 35 years and been involved in doing pretty much the same sort of things, with each time something new.

Are you from California?

Originally, I was born in New York City, on Lower East Side right near the East River. I came here after World War II to visit my sister who lived out here at the time and I loved what I saw. I thought it was beautiful and I said, when I get out of the service, I want to go. That's how it happened.

Could you tell us about the profile of your customers ?

The average age of the customers is 25 to 44. The average age of the people who buy is 35 to 44. 70% of the customers are married. 2/3 of them work full time. The average household has 3 people in. 2/3 of our customers are white collar workers, 1/3 blue collar. The average family income is over 20 000 dollars. We call our clothes "body cosmetics", because a woman uses cosmetics on her face and our clothes cosmetize the woman.

What about the catalog and the location of your stores?

They are two different things. If we find a location that's very good for us and we don't have a shop there, we put one in. We do it when we know it's going to be successful. One reason is we're a public company, we're on the stock exchange. The stock-holders want to have income given to them, so the only way we can make money is by being very careful about the investments and the way of merchandising.

THE SECRET CIRCLE



What is your best seller?

There are no such things, and if there were, I wouldn't tell you!

Why don't we find the same articles in the shops and in the catalog?

Well, we do two different types of merchandising. In the shops, they can come in, go to the fitting room, try on. They can actually visualize them. In the catalog division, people are buying from a picture. Years ago, we used to call that type of catalog "the wish book". It was out on the farms or where these people lived. Our catalog division is still working very well but we also carry a very similar type of merchandising in our stores and we have stores throughout the country. Consequently, we cover all fields, really.

In the catalog, you use both photographs and drawings. Why?

best?

We've done this all along. We have drawings because some of the merchandises pictured are better that way. They lend itself to that. But we do it only when it's necessary.

It seems that lots of your customers have problems with a droopy

but or a flat bottom...

Most women have, not just our women. They all have their problems as they grow older; or if God did not give them a decent body to begin with. Years ago, when I was with another company, we had a saying which was: "We fill with cotton what god has forgotten". And that's what women used to do. So we decided to do it in a different way.

Do you feel like an architect?

Well, in a way we do because for instance all these padded bottoms were done for us, not by an architect, but by a sculptor. It was done in plaster before we actually put them to rubber.

What about the mail you receive. Any strange letters?

No, we get orders. We do get some crank letters but every company does, regardless of what it sells.

Did you stop selling "Whistle panties"?

That's just fun. We don't expect it to be used. It's just a gag.

What about the edible undies. Did they sell well?

I would not tell you. But again it's a gag. I will tell you this yet: it went through the F.D.A., the Food and Drug Administration, before we were able to sell them!

Who designs your clothes?

We have both our house designers and outside artists who work freelance. We don't have a factory of our own, we'd rather not have it.

How do you relate to the fashion scene?

Simply we try to be different from other people. And I think we do a pretty good job at being different, unusual. The buyer who picks up a catalog has many catalogs coming into her home. The question is: how much time has she to read what catalog? Which one attracts her eyes first? That's why we are trying to be sure to give her something good that will catch her eyes.

Do you sell abroad?

No. We are invited to sell in Japan, in Corea, in England, but we decided not to.

Are you looking for new fabrics, new materials?

We are looking for it constantly, always looking for the newness; whether it be the fabrics, the styling, the length, whatever it may be.

What does the purple color mean for you?

Well purple is a very strong color, it's an emotional color. The kings and Queens used to wear it in Europe, didn't they? O.K. So we simply say we're making everybody a king and a queen.

What's the most exciting item for you, which one do you like

best?

Nothing really because to me they are like my children. Which of my children do I like best? They all are good, they all are my children.

arts + architecture

Arts and Architecture
The Schindler House
835 North Kings Road
Los Angeles, CA 90069
(213) 651-3112



Arts and Architecture
is a quarterly magazine
of contemporary
architecture, art and
design of the western
United States.
It is published in
Los Angeles by
Arts and Architecture
Magazine, Inc.,
a nonprofit corporation.



UMBRELLA, a digest of current
trends in artists' books, artists'
publications, mail art, and con-
temporary trends. Annual Subscription
(individuals) \$20.00
\$22.00 Canada

UMBRELLA

JUDITH A. HOFFBERG
P.O. BOX 3692
GLENDALE, CA 91201
(213) 797-0514



Grieder



LE SALON INTERNATIONAL D'ART: LA GALERIE DES GALERIES.

Art 15'84: Le Salon international le plus important
pour l'art du 20^e siècle. Tous les jours de 10 à 20 heures.
Renseignements et catalogue:
Secrétariat Art 15'84,
Case postale, CH-4021 Bâle/Suisse,
Téléphone 061/26 20 20.



Bordeaux :

Bulle, 18, place du Parlement.
CA/C: Entrepôt Loire, rue Ferrère.
La Machine à Lire, 13, rue de la Devise.
Mallat, 15, rue Vital Carles.
Miméris, 3 bis, rue de Grassi.
Pasteur, 238, rue Sainte Catherine.
Slash, 23, rue de Ruat.

Barcelona :

Cinc d'Oros, Diagonal 462.
Documenta, Cardenal Caspans, 4.
Fundació Joan Miró, Parc de Montjuïc.

Berlin :

Bücherbogen Stadtbahnbogen, 593 am Savignyplatz.
Galerie 2000, Kneesebeckstrasse 56/58.
Heinrich Heine, Buchhandlung im Bahnhof Zoo.
Olivier Picot, Grassbeerest, 29.

London :

Compendium, 240 Camden High Street.

Los Angeles :

Artworks, 170 S. La Brea ave.
George Sand Books, 9011 Melrose ave.

Madrid :

Espacio «F», Nunez de Arce II.

New York :

Printed Matter, 7, Lispenard Street.
Sahazaf, 307, West Broadway.

Paris :

Fammarion 4, Librairie du Centre Pompidou.
Parallèles, 47 rue St Honoré 1^{er}.

Venise :

Cavalino, San Marco 1725.

Par correspondance :

4 Taxis, 3 rue Cantier 33000 - Bordeaux.

Gary Porter: Transparences de 1989

By / About :

Lewis Mc Adams
Chris Burden
Paul Fortune Fearon
Bobby Fuller
Philippe Garnier
Bruce Jayner
Bob Keane
Joy Levin
Bigas Luna
Jose Maria Martí
Russ Meyer
Michael Ochs
Frederick's Of Hollywood
Gary Porter
Edward Ruscha
Steve Sanyal
Tim Street-Porter
Ritchie Valens

Barryjohn Beckman: Paul Fortune Fearon

Et photographes: Tim Street-Porter

Bigas Luna: Inspiration & Hollywood José María Martí

Bob Keane: Ritche Valens, Michael Ochs, Bruce Jayner

Frederick's of Hollywood

L.A. Weekly

L O S A N G E L E S