

Lionel Soukaz

Le Centre national des arts plastiques (DAP) et le
Groupe de recherches et d'essais cinématographiques
vous convient à la soirée

Lionel Soukaz

mercredi 7 mars 2001 à 20 heures 30

salle Jean Renoir, La femis

6 rue Francœur 75018 Paris

Amor, 1980-2000, 12 mn

Bout tabou, 1979-2000, 7 mn

Un plan idéal (avec Tony Tonnerre), 2000, 1 mn

Ixe, 1980, 48 mn

Paysage mexicain (avec René Scherer), 2001, 5 mn

Projection organisée en partenariat avec :

La femis

Invitation



Le cinéma de Lionel répète et insiste comme la vie. Une répétition de la vie insistante qui n'est autre que la permanente et incoercible protestation de la réalité. Cette réalité cachée des forces vives que ne cesse d'esquiver, dont ne cesse de nous dissuader la prétendue réalité des informations journalières et des vérités imposées. Aussi ce cinéma est-il ressenti comme l'impudeur d'une dénudation et comme le déchirement d'une blessure. Il offense les convenances, heurte la convention. Un cinéma de l'innocence aussi, qui ne porte aucun jugement; il se contente de montrer. Il ne juge pas les jugements de toute farine: politique, religion, morale, famille, etc., il en fait plutôt table rase. La réalité se décape, ou, comme une blessure, se débride; le flux, le sang qui en jaillit est vital. Ce cinéma, Artaud y aurait vu un théâtre de la cruauté.

— 3 —

L'ancienne critique, littéraire et artistique, aimait à parler de l'accord entre le contenu à exprimer et la manière de le présenter ou de l'habiller; du fond et de la forme, et de leur plus ou moins grande adéquation.

Or, chez Lionel, cette dernière est incontestable. *Un tel fond appelle cette forme*. Elle convient admirablement à ce fond, que l'on ne peut guère, à la vérité, concevoir sans elle. Car le réel caché, permanent et insistant, comme une musique, une basse ou une batterie continue, ne se laisse jamais appréhender tout à la fois, en entier ni d'un seul coup. Il émerge par éclairs. Les tableaux composés, les séquences continues, les figures et les scènes parfaitement mémorables dès leur première apparition, n'appartiennent qu'à une vie déjà à distance, réfléchie et recomposée, c'est-à-dire derrière soi. Mais ce n'est pas la pulsation de la vie. C'en est le dépôt, le reliquat nécessairement pétrifié, moulé. Déposé dans le moule de la forme narrative; avec un avant et un après bien délimités, un extérieur et un intérieur disjoints; des flux immobilisés pour les commodités de la perception et de l'intelligence.

À cette consistance, d'ailleurs indispensable et inévitable, de la technique du récit, Lionel Soukaz oppose une autre consistance. Tout aussi indispensable, en raison du plan sur lequel il se situe: le plan qui doit contenir tout ce que sa langue de cinéma porte à l'expression. Ce n'est plus un plan narratif, qui transpose en images une histoire à raconter; et dont, d'une certaine façon, la raison ou la logique se situe ailleurs. Trouve sa référence ailleurs, dans une existence objectivement repérable.

— 4 —



mais il y a du dessin. L'ensemble forme une progression, moins vers le haut que dans l'horizontale, sur le plan de développement dans l'exploration des possibles, à la manière des séries de Fourier. Une sorte de combinatoire jamais saturée, que sans cesse la vie fournit, et la vie seule, dans l'éternel retour de ses exigences. *Vivre* en sera le mot écrit et le refrain. Cette œuvre est – et c'est ce qui la fait tenir, comme on dit d'une composition ou d'un dessin –, est, oui! *La langue écrite de la réalité*, pour toute une génération qui ne peut éviter de se reconnaître en elle, de souffrir et de désirer à travers elle.

Écriture de *Ixe*, à l'appellation chargée de sens polyvoque, rayonnante, chantante. Dansant entre les barrages ou les mascarades de l'interdit et les spasmes sans fin d'un désir qui se

— 8 —

d'abord par le flot, quitte à retourner en arrière pour reprendre, mieux interpréter ce qui doit être saisi, qui ne peut l'être du premier coup, qui est ainsi présenté pour ne pas l'être du premier coup. Tout revient à l'image, au gouffre qu'elle ouvre sur une surface sans fin.

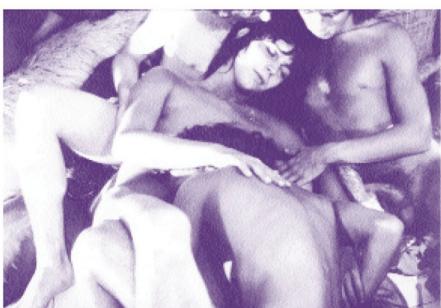
Auteur secret, peu projeté, peu connu. C'est là sa gloire et le bonheur de qui le découvre. Surtout aujourd'hui, peut-être, maintenant que les années de fièvre et de ferveur créatrices sont derrière nous et que voici venu le temps des normalisations, y compris celle de l'anormal, et celui des désabusements.

Alors, c'est avec stupeur puis jubilation qu'on reçoit en pleine figure ces feux d'artifice, ces coups de poing.

De ces incandescences du désir, il y a un foyer, dans ces glaces de voyages sans retour, des pôles, dans ces déserts de l'amour des lignes de fuite. Et je les trouve, sans trop les chercher dans l'éblouissante trilogie que composent, autour des années 80 *Ixe* (1980), *Maman que man* (1982), *Race d'ep* (1979). À quoi il faudra ajouter, comme arrière-fond, source et constant répertoire les *Boys Friends* et *Le sexe des anges* (1975-1977) foisonnants d'émois érotiques, et, comme mise au point, signature, prolongements dans le temps pour comprendre et se souvenir, les plus récents travaux de l'an 2000, *Journal vidéo*, *Vivre halluciné*, *Amor*, *Vers l'Inde*, cette dernière extraordinaire méditation abstraite.

Cette œuvre impulsive, impétueuse et pleine « de douces virginales » aurait dit Rimbaud, est, d'un film à l'autre, composée, rythmée. À l'improvisation, consubstantielle à toute idée créatrice, se mêlent l'intention et la délibération, tout autant requises. Il y a du hasard, certes, et heureux,

— 7 —



Et *Race d'ep*, tout à la fois organisateur, point de départ, raison d'être de la trilogie. Plus connu, car projeté davantage, référence historique des homosexualités et de leurs luttes. Aussi n'en reprendrai-je pas la lecture, me contentant d'en indiquer composition et écriture qui jouent sur le document photographique (pour le rappel des camps nazis, ou le *cut up* évocateur d'une actualité trépidante) et la fiction filmée à travers un Gloeden et un Hirschfeld de fantaisie; ou la longue promenade des berges de la Seine qui fait revivre le Guy Hocquenghem d'*Oiseaux de la nuit*. Et pour cela encore *Race d'ep* deviendra le reliquaire des visions poignantes avec tous ceux qu'il ressuscite et qui ne sont plus: Guy, Pierre Hahn, Copi, Michel Cressole, Gilles Châtelet...

— 11 —

Lionel Soukaz, une vitalité désespérée

Si je reprends, en guise de titre, cette expression à un poème célèbre de Pier Paolo Pasolini, on voudra bien me pardonner cet emprunt. Mais je ne vois pas de meilleure manière d'introduire à l'œuvre de Lionel Soukaz, de qualifier l'impression que ressent le spectateur, de caractériser son style, son ton, et, si l'on peut dire, son message. Un message, entendons-nous, sans rien avoir à transmettre de précis, sans intention de communication, sans adresse. Lionel se contente de faire signe, d'un lointain intérieur, parfois inaccessible, et si proche pourtant, brassant une actualité foisonnante, proliférante.

Cette œuvre cinématographique est enfant de l'après-mai, cet *Après-mai des faunes* dont Guy Hocquenghem a brossé le tableau passionné. Elle porte jusqu'à nous la voix et les fulgurations de ce trop bref temps d'exubérance, de convulsions paroxystiques, et de l'âme, et du corps. Elle touche aussi à ses confins, les années où, après le fugace arc-en-ciel des utopies

— 1 —



Ici, la vie, la référence, c'est le plan même. Rien d'autre que ce plan où tout se presse, se bouscule, dans l'impatience d'émerger. Le plan des films de Lionel, aurait dit Deleuze, c'est un *plan d'immanence absolu*, sans distance. Le plan d'une absolue réalité, donc, nécessairement, d'une réalité de l'image, obsédante, obsessionnelle, hallucinatoire.

Une réalité subjective et une réalité objective mêlées. Tout ceci est *effet de surface*, aurait encore dit Deleuze. Ou modulation sur un immense plan d'immanence qui est celui des parcours à vitesse infinie, ou presque; des arrêts brusques et des rebroussements, des sauts, des ruptures.

Une composition rythmée, mais imprévisible et hachée. Hachée et ambiante. Cette fois j'emprunte le mot à Charles Fourier qui qualifiait son écriture et sa composition

— 5 —

consume de son propre feu, s'alimente de sa propre chair. Et cela construit, comme de soi-même, la série, dans ses tableaux ou phases essentielles, son rythme intérieur, ses effets récurrents. *Phase de l'ixe*, le phonème, d'abord, en ouverture d'opéra, de l'ixe et de la belle, *La belle de Cadix*, qui enveloppe de sa ritournelle une interminable séance de miroir et de rasage, de rasage devant le miroir, pour un beau visage angélique, que l'on retrouvera, le même ou d'autres – peu importe, la vitesse, la vitesse infinie du plan d'immanence les emporte sitôt perçus –, dans la séquence de *l'ix*, celui du classement censurant, cette fois, ironie de l'ordre moral, avec en contrepoint les bénédictions du pape et de Nixon, et leurs guerres, civiles ou extérieures, en un montage éblouissant qui égale, s'il ne les dépasse, ceux du surréalisme ou de la *Séquence de la fleur de papier* de Pasolini.

Et c'est, dans la série, la *phase de l'héroïne*, de la piqûre et de la neige mortelle. Du septième ciel et du désert, de l'arrivée des loups (c'est ainsi que je lis la scène, tournée en fait sur une plage, mais que la surexposition et le sens suggéré par le montage laissent confondre avec un champ de neige).

Et toujours, au-delà du principe du plaisir, le *Vivre* comme un cri, comme un poing et une main ouverte, à la fois, dont on sait si elle invite ou implore. Un vivre rageur mais triomphant, jusqu'à la bombe dont le champignon s'élève et cet extraordinaire, insupportable rire, qui peuple le néant, le fait vibrer, affirmant jusqu'au bout la provocation de la vie, la volonté de vivre, la résistance.

Les lignes entrecroisées, de l'X courent entre les choses et les êtres, rassemblent ou dispersent leurs images. Lignes

— 9 —

s'exprima avec son propre sang. Et une autre place à un exercice de style: *Vers l'Inde*; plus qu'un exercice: une méditation abstraite, ai-je écrit, je crois: un regard sur l'Inde à Bombay par le « regard » d'une étroite ouverture, fenêtre d'une chambre d'hôtel, où se découpe le passage incessant des files de voiture, ou, moins fréquent, de promeneurs vêtus de blanc. Balayés de faisceaux de lumières colorées, au bleu dominant, qui s'entrecroisent par le jeu de trois écrans de projection.

À l'Inde pittoresque, au foisonnement d'images exotiques tant attendues et recherchées d'ordinaire, la substitution de cette épure. Mais n'est-ce pas en accord avec ce voyage immobile qui, chez Soukaz, caractérise son nomadisme tout intérieur? Son départ permanent en quête d'une réalité qui ne se confond pas avec l'apparence; d'un réel pour lequel la vision commune des choses fait écran et qu'on ne pourra jamais appréhender qu'à ses bords, en lumière diffractée.

RENÉ SCHÉRER
21 janvier 2001

René Schérer est philosophe, professeur émérite à l'Université de Paris 8. Dernier ouvrage paru : *Un parcours critique*, Paris, Kiné, 2000.

— 13 —

de 68, se profile un temps de glaciation des sensibilités, des rapports humains, auquel Félix Guattari a donné le nom d'*Années d'hiver*.

Tournant des années 70-80 où, à la vie, se marie alors le désespoir.

Cela, Lionel le crie, le jette à la face du spectateur et de l'auditeur, dans un brassage d'éclats de couleurs et de sons. Le mariage du ciel et de l'enfer des années du *No future : Una vitalità disperata*. Oui, l'expression pasolinienne s'impose.

Mais la référence au grand cinéaste – poète convient aussi d'une autre manière. Car jamais peut-être, plus que chez Soukaz, le cinéma contemporain n'a mérité davantage l'appellation de langue ou écriture de la réalité que Pasolini lui avait accordée.

Désespoir peut-être, intérieur et clamé; mais vitalité avant tout c'est le refrain du mot *VIVRE*, flashé sur l'écran en lettres de feu. Lettres qui émergent d'un hors champ invisible dansent, se rassemblent, composent le sens d'un instant immédiatement défilé, pour se refaire ailleurs, avec une insistance lancinante, obstinée. Obsessionnellement.

Ce vivre est l'appel, le coup de poing asséné, l'affirmation en dépit de tout, contre toute négation, devant un univers qui explose. La vie sourd, se fraie sa place à travers chaque interstice qu'elle occupe à tout prix: visages, corps, sexes, étirements, paradis aussi, ciel des drogues disloquant les pans éclatés des institutions qui se dissolvent, d'un monde dont les murs tombent en ruines. Plus encore que le retour d'un refoulé sous l'épais manteau des conventions, c'est l'explosion du désir répondant à celle de la violence de l'ordre social.

— 2 —

d'« ambiante et hachée », mais parce que lui aussi avait à faire émerger le réel caché, et, contre toutes les contraintes extérieures et les dominations sociales, avait à l'exposer, à le crier.

Le qualificatif d'expérimental conviendrait à cet art, mais à condition qu'on ne lui associe pas l'idée de recherches abstraites ou trop exclusivement esthétisantes; qu'on ne lui fasse pas ériger la recherche en une fin pour elle-même. Bien que tout soit montage avec ses effets, qu'il s'agisse de plan d'images de cours ou de sons, c'est le réel qui est ainsi capté coupé, malaxé, recomposé, en un gigantesque *cut up*, selon une méthode qui fait songer souvent à William Burroughs, réel trituré et pressé jusqu'à ce qu'il exprime (sans calembour ou avec), et permette d'atteindre le sens par la grâce même du non-sens. Une subjectivité haletante, non seulement celle de l'angle de vue de la caméra, mais celle du monteur, fait l'image, la pénètre, lui confère son caractère toujours intense, spasmodique, halluciné, de *vision*.

Auteur rare et secret, Lionel Soukaz restera toujours certainement du côté de cet art qui n'a pas besoin de consensus et s'en offenserait plutôt. Non qu'il recherche la difficulté ou l'hermétisme, mais parce qu'il refuse toute censure et surtout toute autocensure qui déjà, dès avant la réalisation, est une entrave à l'élan, à l'envol.

Entendons bien: la non-censure, chez lui, est à cent lieues de la représentation obscène, de l'étalement narcissique. Contre la facilité, il privilégie l'allusion, le clin d'œil, la litote. Aucune complaisance, il n'épale pas, il éclate. D'où cette violence, et dès le début, du moindre fragment. Cette charge, en intensité et en sens. D'où la nécessité de se laisser entraîner

— 6 —

expressionnistes qui résumait toute une condition humaine, pour la jeunesse, disais-je, d'hier, mais, je le crois aussi, pour celle d'aujourd'hui, dans sa fresque passionnée, aux couleurs de ciel et d'enfer, parcimonieusement élues, tendant aux variations en bleu, jaune, vert, rouge du vieux cinéma muet, faisant songer parfois, s'il est besoin encore de référence, à la rougeoyante sarabande de la deuxième partie d'*Ivan le terrible* d'Eisenstein.

Ces rondes endiablées, ces rougeurs des flammes infernales, on en retrouve l'allusion, formant comme une toile de fond, une ritournelle obsédante, dans *Maman que man*: gesticulations effrénées, masques des cafés concert, à la manière expressionniste d'un Mosjoukine, dans un Paris-Babylone dont les Bains-douches et leur faune et leur piscine seraient le cadre. C'est, de nouveau, le tourbillon de *Ixe*, son mascarade puissante, son assourdissante symphonie, mais en mineur, en plus intime, ce qui ne veut pas dire en apaisé. Lamento pour la mort d'une mère, *Maman que man* évite, contourne la confiance, le souvenir, la nostalgie, bref, tout glissement verbeux dans la psychologie ou l'auto-analyse. Autour de la belle et tendre figure de Didier Herceud ce sont des blocs intenses d'émotion, de fureur et de bruit qui se cristallisent; des éclats impérissables nous assaillent: poignantes apparitions de Copi en alcoolique plein de stupeur et d'ennui, de Michel Cressole en folle de bar. *Maman que man*: le temps des blocs d'enfance, l'adieu aux enfants perdus, les hymnes baudelairiens à la mort: « C'est la mort qui console, hélas! Et qui fait vivre... » mais dans la rage, la fureur, toujours imposées par l'écriture même et le style, de l'invincible vitalité.

— 10 —

BIOFILMOGRAPHIE

Né en 1953 à Paris; autodidacte amoureux.

A PRODUIT ET RÉALISÉ

- LM Besh*, 1973, 25 mn.
- Paris Chausey*, 1974, 70 mn.
- Boy friend I et II*, 1975, 12 mn et 35 mn.
- Le sexe des anges*, 1976, 40 mn et 70 mn.
- Race d'ep* (avec Guy Hocquenghem), 1979, 90 mn.
- La marche gay*, 1979, 14 mn.
- Ixe*, 1980, 48 mn.
- Maman que man*, 1982, 53 mn.
- Tino*, (avec Guy Hocquenghem), 1985, 28 mn.
- Vivre*, 1980-2000, 12 mn.
- Amor*, 1980-2000, 12 mn.
- Vers l'Inde*, 1980-2000, 23 mn.
- Bout tabou*, 1979-2000, 7 mn.
- Journal/Annales*, 1991-2001, 1000 et 1 heures.

Centre national des arts plastiques DAP,
27 avenue de l'Opéra 75001 Paris
Groupe de recherches et d'essais cinématographiques,
14 rue Alexandre Parodi 75010 Paris

pointligneplan@free.fr