

Please Kill Me

LEGS MCNEIL
&
GILLIAN MCCAIN

Please Kill Me

L'HISTOIRE NON CENSURÉE DU PUNK
RACONTÉE PAR SES ACTEURS

Traduit de l'anglais par
HÉLOÏSE ESQUIÉ

IDEM • VELLE



AG • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2008

TITRE ORIGINAL
Please Kill Me
The Uncensored History of Punk

Ce livre est dédié à la mémoire de Peter McCain (1957-1997), qui fut toujours perspicace, chaleureux et attentionné ; généralement un chien fou, jamais long à la détente, parfois un sujet d'inquiétude, et toujours un mec magnifique.

Et pour son goût exquis en musique, son intelligence généreuse et son redoutable sens de l'humour, ce livre est dédié à Danny Fields, à jamais le type le plus cool de tous.

“C'est ceux qui vont mourir qui auront le plus de veine.”
Long John Silver, *L'Île au trésor*

La première édition de *Please Kill Me* a été publiée en 1996 aux Etats-Unis par Grove Press.

© Legs McNeil & Gillian McCain, 1996.

© Editions Allia, Paris, 2006, 2008.

LORSQUE Grove Press a acheté le *work-in-progress* de *Please Kill Me* en 1994, personne n'en avait rien à secouer du punk. En fait, tout au long de l'écriture du livre, quand les gens me demandaient sur quoi je travaillais, et que je répondais "un bouquin sur le punk", ils changeaient rapidement de sujet, ce qui ne me surprenait pas du tout. Après tout, les albums n'avaient pas été achetés par grand monde, et pourquoi quelqu'un aurait-il voulu lire un livre consacré à une bande de "losers" ?

Ce qui nous convenait parfaitement.

La vérité, c'est que Gillian et moi détestions tous deux le fait de vivre au début des années 90. La musique – pour la plus grande part – était nase, l'écriture rock'n'roll était dictée par les publicitaires, et tout le monde était une victime de tout et n'importe quoi, de leurs parents à leur propre biochimie. Faire un livre sur une époque magique vingt ans auparavant semblait un bon moyen de s'échapper, d'inventer notre propre réalité. Fondamentalement, nous avons écrit *Please Kill Me* pour préserver notre propre santé mentale.

Pendant trois ans, Gillian et moi avons vécu dans notre petite bulle. Quand je décrochais le téléphone le matin au réveil, Gillian m'accueillait avec un "Quelle déchéance..." (reprenant une des expressions favorites de Ron Asheton des Stooges) suivi d'un profond soupir. Nous passions le plus clair de notre temps à interviewer des gens qui non seulement ne s'excusaient pas pour leur comportement passé qui n'était plus au goût du jour, mais le décrivaient avec fierté. Aucun ne récrivait son histoire – ou celle des autres. Vivre dans le passé nous redonnait goût à l'existence. Quand on était trop déchainés pour continuer à écrire, on faisait semblant de jouer de la guitare, dos à dos, sur "No Fun" des Stooges et on s'écroulait de rire.

C'est au printemps 1996 – pendant que nous faisons les dernières révisions sur le livre – que le punk rock a commencé à bou-

ger de nouveau. Après la mort du mari de Patti Smith, Fred Smith (des MC5), des rumeurs comme quoi le Patti Smith Group se reformait se sont mises à circuler. Puis il y a eu des rumeurs comme quoi les Sex Pistols se reformaient. Puis les rumeurs se sont révélées exactes. Tout d'un coup, tout reprenait vie – exactement au moment où le livre est arrivé sur les étagères des librairies. C'était une pure coïncidence. J'aimerais pouvoir dire que c'était un plan rusé de la part de Gillian et de la mienne, mais nous étions absolument aussi surpris que tout le monde.

A présent, dix ans après, Gillian m'apprend qu'elle et son mari, Jim Marshall, travaillent à mettre à jour la liste des personnages pour l'édition française – car tant de gens sont morts.

“Combien ?” lui ai-je demandé.

“Beaucoup”, a-t-elle répondu.

Nous sommes tous deux restés silencieux, sachant que Bob Quine, l'ami très cher de Jim Marshall, était parti, ainsi que Johnny, Dee Dee et Joey Ramone.

C'est ce qui me met le plus en colère, que les Ramones – qui se haïssaient tellement – aient dû supporter vingt ans et plus ensemble dans leur camion, et que juste au moment où ils se sont arrêtés et ont enfin pu faire ce qu'ils voulaient, ils n'aient jamais eu la chance de voir à quel point ils étaient profondément appréciés.

Joey, comme tous les autres personnages de *Please Kill Me*, a vraiment sauvé le rock'n'roll, et c'est pour ça que Gillian et moi avons écrit ce livre, pour raconter l'histoire d'une bande de losers et de marginaux, de junkies et de putains, de génies et d'idiots, de poètes et d'illettrés, qui se sont réunis pendant un bref moment dans l'histoire pour faire du très bon rock'n'roll, et s'éclater en le faisant. Puisse cette histoire nous donner à tous la force de ne jamais accepter la médiocrité, car seuls les médiocres se reposent toujours sur leurs lauriers.

LEGS MCNEIL,
Springmount, Pennsylvanie

CET été j'ai fait un rêve. J'ai rêvé que Joey Ramone était en couverture du magazine *Forbes*. L'article était consacré à la façon dont soudainement, trente ans après et à titre posthume, les Ramones étaient devenus “une grosse machine”.

Puis, un ou deux mois plus tard, le 8 septembre 2005, Danny Fields m'a fait suivre un article du *Wall Street Journal* intitulé “Faites-moi des électrochocs, les Ramones sont devenus mainstream”.

Au point où on en est, je n'ai trouvé surprenants ni le rêve ni la réalité. Des gamins (et des adultes) du monde entier portent des tee-shirts des Ramones (et du CBGB's). Des chansons d'Iggy Pop servent à vendre n'importe quoi, depuis des voyages organisés jusqu'à des 4x4, et la voix inimitable de Joey Ramone accompagne des pubs pour des sodas et des cartes de téléphones pré-payées. On peut sélectionner “Jet Boy” comme sonnerie pour son portable et les New York Dolls se sont reformés, continuant même après le décès soudain du bassiste Arthur Kane. Et, encore plus surprenant pour Legs et moi, *Please Kill Me* a été traduit dans huit langues et suscite toujours de l'intérêt.

Ça a pris trente ans, mais le monde a finalement rattrapé son retard sur le punk, et sur les gens qui l'ont inventé. C'est une tragédie que nombre de ceux à qui on le doit n'aient pas pu vivre assez longtemps pour sentir cette étreinte.

Voici leurs histoires...

GILLIAN MCCAIN
New York,
Septembre 2005

L'immense majorité de la documentation de *Please Kill Me* est le résultat de centaines d'interviews inédites conduites par les auteurs. Toutefois, certaines interviews et textes ont été tirés de sources différentes, dont des anthologies, des magazines, des revues, des entretiens publiés ou non, et d'autres livres. Une liste de ces sources et des pages correspondantes figure page 624. Nous tenons à saluer la contribution de leurs auteurs et éditeurs, qui nous ont permis d'enrichir le contenu de notre ouvrage.

PROLOGUE

ALL TOMORROW'S PARTIES ¹

1965-1968

1. Titre d'une chanson du premier album du Velvet Underground : *Toutes les fêtes de demain* (Sauf indication contraire, toutes les notes sont de la traductrice.)

LE VELVET UNDERGROUND, AVEC ANDY WAHOL, ARI, GERARD MALANGA ET MARY WORONOV
DANS LA FACTORY EN 1966 (PHOTO : BILLY NAME, © BILLYNAME/OVOWORKS, NYC)



LOU REED : Tout seul. Personne à qui parler. Viens un peu par là que je te cause...

On jouait ensemble il y a des années, dans un appartement à trente dollars par mois, on avait vraiment pas un rond, on bouffait des flocons d'avoine matin et soir et on faisait des dons du sang pour se faire offrir un petit déj, entre autres, ou encore on posait pour des tabloïds hebdomadaires bas de gamme. Quand ma photo est parue, la légende disait que j'étais un maniaque sexuel qui avait tué quatorze enfants et filmé les meurtres pour les projeter dans une grange du Kansas à minuit. Et quand ç'a été le tour de John Cale, la légende disait qu'il avait tué son amante parce que celui-ci était sur le point de se marier avec sa sœur, et qu'il ne voulait pas que sa sœur épouse un pédé.

STERLING MORRISON : Les parents de Lou Reed ne supportaient pas qu'il fasse de la musique et qu'il traîne avec des indésirables. J'avais tout le temps peur de ses parents – la seule relation que j'aie eue avec eux, c'était cette menace constante qu'ils chopent Lou pour l'envoyer chez les dingues. C'était une véritable épée de Damoclès. Chaque fois que Lou attrapait une hépatite, ils se précipitaient pour lui mettre la main dessus et l'enfermer.

JOHN CALE : C'est de là que Lou a tiré le meilleur de son œuvre. Sa mère était une espèce d'ancienne reine de beauté et il me semble que son père était un comptable fortuné. Ce qui est sûr, c'est qu'ils l'ont mis dans un hôpital où il a reçu des électrochocs quand il était gamin. Apparemment, il était à l'Université de Syracuse, et on l'a forcé à choisir entre faire de la gym ou entrer dans le Corps d'entraînement des officiers de réserve. Il a refusé de faire de la gym sous prétexte qu'il risquerait de se casser le cou, et, quand il a intégré le bataillon d'entraînement, il a menacé

de mort le sergent instructeur. Puis il a explosé une fenêtre ou une porte vitrée avec le poing, et il a été placé en hôpital psychiatrique. Je ne connais pas tous les détails. Chaque fois que Lou m'en parlait, il changeait légèrement de version.

LOU REED : On te met un truc au fond de la gorge pour que tu n'avales pas ta langue et on te pose des électrodes sur la tête. C'était le traitement recommandé dans le comté de Rockland pour décourager les tendances homosexuelles. Le résultat, c'est que tu perds la mémoire et que tu deviens un légume. Pas possible de lire un livre : quand tu arrives à la page dix-sept, tu es obligé de revenir au début.

JOHN CALE : En 1965, Lou Reed avait déjà écrit "Heroin" et "Waiting for the Man". La première fois que je l'ai rencontré, c'était à une fête où il jouait ses chansons à la guitare acoustique, et à vrai dire je n'ai pas fait attention parce que le folk me barrait profondément. Je détestais Joan Baez et Dylan – chaque chanson était une putain de question ! Mais Lou n'arrêtait pas de me poursuivre avec ses textes. Je les ai lus, et ça n'avait rien à voir avec ce que chantaient Joan Baez et compagnie.

A l'époque, je jouais avec La Monte Young dans le Dream Syndicate. Le concept du groupe consistait à tenir des notes pendant deux heures de suite.

BILLY NAME : La Monte Young était le meilleur contact pour la drogue à New York. Il avait les meilleures drogues – les meilleures ! Des grosses pilules d'acide géniales, de l'opium, et aussi de l'herbe.

Quand tu passais chez La Monte et Marian, tu étais parti pour rester sept heures au minimum – et plus probablement deux ou trois jours, au bout du compte. On se serait cru en Turquie. Dans cet appart, tout était à même le sol, il y avait des perles partout, du haschisch extra et des zonards qui venaient pour acheter – et la musique incessante du *drone*.

Le truc de La Monte, c'était de faire une performance qui dure pendant des jours, en enrôlant tout le monde pour le *drone*. Le *drone*, ça consiste à garder la même note pendant le plus longtemps possible. Les gens passaient juste comme ça et ils se retrouvaient à participer. C'est à cette époque que John Cale traînait là-bas.

LA MONTE YOUNG : J'étais – façon de parler – le petit chéri de l'avant-garde. Yoko Ono n'arrêtait pas de me dire : "Si seulement je pouvais être aussi célèbre que toi."

Alors j'ai eu une aventure avec Yoko et j'ai fait une série musicale dans son loft, et sur le tout premier flyer, j'ai mis un avertissement : LE BUT DE CETTE SÉRIE N'EST PAS LE DIVERTISSEMENT. J'ai été un des premiers à détruire un instrument sur scène : j'ai brûlé un violon à l'YMHA, et les gens criaient des trucs comme : "Brûlez le compositeur !"

John Cale a commencé à jouer avec mon groupe, le Dream Syndicate, qui répétait littéralement sept jours sur sept, six heures par jour. John jouait des notes de drone spéciales au violon – jusqu'à fin 1965, où il a commencé à répéter avec le Velvet Underground.

JOHN CALE : La première fois que Lou m'a joué "Heroin", ça m'a complètement renversé. Les paroles et la musique étaient tellement sexy et dévastateurs. Qui plus est, les chansons de Lou correspondaient parfaitement à mon idée de la musique. Dans ses chansons, il y avait un puissant parfum de scandale, un relent de diffamation. Il s'identifiait fortement avec les personnages qu'il dépeignait. C'était la Méthode de l'Actor's Studio en chansons.

AL ARONOWITZ : J'ai donné au Velvet Underground la possibilité de faire son premier concert. Je leur ai programmé une première partie au Summit High School dans le New Jersey et le premier truc qu'ils ont fait, c'est de me piquer mon magnétophone miniature. C'étaient juste des junkies, des escrocs, des arnaqueurs. La plupart des musiciens de cette époque avaient la tête remplie

d'idéaux éthérés, mais les Velvets n'en avaient rien à foutre. C'étaient des arnaqueurs, rien d'autre.

Et leur musique n'était pas accessible. C'est ça qu'Albert Grossman, le manager de Bob Dylan, demandait toujours – si la musique était accessible ou pas – eh bien, la musique du Velvet était complètement inaccessible.

Mais je m'étais engagé. Alors je les ai installés au Café Bizarre, et je leur ai dit : "Travaillez là, histoire de vous faire connaître un peu, faites-vous les dents, et mettez-vous au point."

ED SANDERS : Personne ne voulait aller au Café Bizarre, parce qu'ils ne servaient que des boissons craignos – cinq boules de glace avec du pétillant de noix de coco. Un truc pour touristes. Mais Barbara Rubin n'arrêtait pas de répéter : "Vous devez absolument voir ce groupe !"

PAUL MORRISSEY : Andy Warhol ne voulait pas s'investir dans le rock'n'roll. C'est moi qui voulais m'investir dans le rock'n'roll pour récolter du fric. Ce n'était pas l'idée d'Andy, il n'y aurait jamais pensé. Même après que j'ai eu l'idée, il a fallu que je lui force la main. Je sais que vous préférez vous dire qu'ANDY a voulu faire ceci, qu'ANDY a voulu faire cela, que tout est sorti du cerveau d'ANDY. Mais si vous saviez comment ça se passait vraiment à la Factory, vous comprendriez qu'Andy ne faisait rien du tout, à part attendre que tout le monde fasse tout à sa place.

Un type était prêt à payer Andy pour qu'il aille dans une boîte de nuit dans le Queens, et il avait envie d'accepter. J'ai opiné : "Ça ne rime à rien, mais c'est du fric."

Puis j'ai ajouté : "J'ai une bonne idée. On va aller à la boîte du Queens, et ils vont nous payer, mais si on y va, ça sera parce qu'on manage un groupe qui joue là-bas."

Mon idée, c'était qu'on pouvait se faire un maximum de blé en manquant un groupe de rock'n'roll qui fasse parler de lui dans les journaux. Et c'était la seule chose pour quoi Andy était doué – faire parler de lui dans les journaux.

Sur ce, Barbara Rubin a demandé à Gerard Malanga d'aller au Café Bizarre pour prendre des photos de ce groupe, le Velvet Underground. Tous les coffee shops beatniks du West Village commençaient à battre de l'aile, et ils essayaient de se refaire en faisant une transition entre les beatniks, le folk et un genre de rock'n'roll.

Alors je suis allé au Café Bizarre. Je crois que c'était le premier soir que le Velvet passait, et il y avait le violon électrique, qui était leur plus grand signe distinctif. Il y avait aussi la batteuse qui était totalement androgyne : absolument aucun moyen de décider si Maureen Tucker était une fille ou un garçon. C'étaient ça les attractions principales.

En plus, John Cale, le violoniste, était superbe avec sa coupe de cheveux à la Richard III et il portait une énorme défense de rhinocéros en pendentif. Ça semble difficile à croire, mais à l'époque, c'était vraiment spécial.

ROSEBUD : Quand Andy Warhol a atterri au Café Bizarre avec sa bande, il a de toute évidence été hypnotisé sur-le-champ. L'image était tout pour lui, et à coup sûr, le Velvet Underground la possédait, l'image. J'halluciniais de voir tous ces touristes tranquillement assis à boire leur cocktail pétillant en écoutant le Velvet qui sortait ses trucs sur l'héroïne et le s-m. Je suis sûre que le public ne comprenait pas, les paroles étaient quasi inaudibles. Mais je me suis dit : "C'est vraiment génial !"

LOU REED : La musique, c'est jamais assez fort. Faudrait se coller la tête sur un baffle. Plus fort, plus fort, plus fort. Vas-y, Frankie, monte le son. Oh, oh. Oh vas-y, vas-y.

PAUL MORRISSEY : J'ai su que j'avais trouvé le groupe qu'il fallait. Ce soir-là je suis allé voir les Velvets et leur ai demandé : "Vous avez un manager ?". Le petit Lou Reed, tout en méfiance, m'a répondu : "Eh bien, heu, en quelque sorte, peut-être, enfin, pas vraiment, mais, heu, oui, non." Il ne s'est pas mouillé, quoi.

J'ai enchaîné : "Eh bien, je cherche à m'occuper d'un groupe et à produire quelques albums. Vous aurez un boulot fixe dans une boîte de nuit et officiellement, votre manager sera Andy Warhol."

"On n'a pas d'amplis", qu'ils ont répliqué.

– Bon, ben il faudra qu'on vous trouve des amplis.

– Ben, ça serait super, mais on n'a nulle part où crêcher.

– Ok, ok. Bon, on va revenir demain pour parler de tout ça."

Alors j'ai annoncé à Andy que j'avais trouvé le groupe qu'on allait manager.

Andy a dit : "Oh uu-uu-uuu ohouuuuuuuuu !"

Andy avait toujours peur d'entreprendre quoi que ce soit, mais une fois qu'il avait le sentiment que les gens avaient confiance en ce qu'ils étaient en train de faire, moi particulièrement, il répondait simplement : "Oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh... ok."

STERLING MORRISON : Je n'ai fait aucun effort pour impressionner Andy Warhol. Qu'est-ce que j'en avais à fiche ? C'était juste un type du milieu artistique qui s'intéressait suffisamment à nos chansons pour venir les écouter – mais ce n'était pas comme si on avait la visite d'un grand producteur de disques. Ce n'était qu'un artiste dont je ne savais pas grand-chose – sinon qu'il était célèbre. A l'époque, mes goûts n'allaient pas vers le Pop Art, je m'intéressais plutôt à la peinture flamande, probablement, je ne sais plus. Les impressionnistes... Non, les préraphaélites. Je crois que j'étais branché sur les préraphaélites, qui sont peut-être des précurseurs du Pop Art, en un sens...

AL ARONOWITZ : J'ai programmé le Velvet Underground au Café Bizarre, et du jour au lendemain, j'ai appris qu'ils se tiraient avec Andy Warhol. Ils ne m'ont absolument rien dit, Warhol non plus, c'était profondément contre toute éthique, il devrait y avoir une loi contre ça, sans déconner.

C'était un accord fondé sur une poignée de mains, mais qu'est-ce qu'une poignée de mains pour Lou Reed – ce n'était rien de plus qu'un putain de junkie opportuniste. Si j'avais signé un

contrat avec le Velvet, j'aurais pu traîner Warhol en justice et lui faire cracher un paquet de fric.

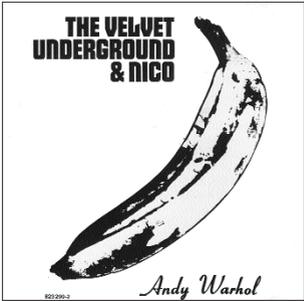
LOU REED : Andy Warhol m'a dit qu'on faisait avec la musique la même chose que lui faisait avec la peinture, les films et l'écriture – c'est-à-dire, quelque chose de sérieux. Selon moi, personne en musique n'arrivait ne serait-ce qu'à s'approcher de l'authenticité, à part nous. Nous faisons un truc spécifique très, très ancré dans le réel. Ce n'était pas du tout du chiqué ou du pipeau, et c'est bien pour ça qu'il nous était possible de travailler avec lui. Parce que la toute première qualité que j'ai appréciée chez Andy, c'est son authenticité.

PAUL MORRISSEY : Le premier truc que j'ai compris au sujet du Velvet Underground, c'est qu'ils n'avaient pas de chanteur, parce que le moins qu'on puisse dire, c'est que Lou Reed n'avait aucune aisance scénique. Je crois qu'il se forçait à chanter à cause de son ambition dévorante, mais ça ne lui venait pas naturellement. Alors j'ai dit à Andy : "Il leur faut un chanteur. Tu te souviens de cette fille qui est passée ici ? Nico ? Elle a laissé son petit 45-tours, un joli petit 45-tours qu'elle a fait à Londres avec Andrew Loog Oldham."

GERARD MALANGA : Quand on est allés à Paris, Andy et moi, Nico nous a mis le grappin dessus. Je n'ai eu aucun mal à déduire qu'elle avait couché avec Dylan. C'était clair comme de l'eau de roche. Bob lui avait donné une chanson, "I'll Keep It with Mine", donc il avait forcément obtenu quelque chose en retour, C.Q.F.D.

Mais Nico était un esprit indépendant. Ce n'était pas une starlette hollywoodienne de base. Son histoire personnelle jouait en sa faveur – Brian Jones, Bob Dylan, elle avait joué dans *La Dolce Vita* de Fellini, et c'était la mère d'Ari, le fils illégitime d'Alain Delon. Elle avait donc vraiment un style de vie bien à elle quand on l'a rencontrée.





NICO : A Paris, Edie Sedgwick était trop préoccupée par son rouge à lèvres pour faire attention, mais Gerard Malanga m’a parlé du studio où ils travaillaient à New York. Ça s’appelait la Factory. Il m’a invitée à passer la prochaine fois que j’irai à New York, mais Edie a coupé la conversation avec un commentaire stupide sur ma couleur de cheveux. Cependant, Andy trouvait ça intéressant que j’aie joué dans des films et que je travaille avec les Rolling Stones.

BILLY NAME : A la Factory, on était tous très impressionnés par Nico. C’était vraiment une créature fascinante, absolument pas tape-à-l’œil, pas prétentieuse, mais qui dégagait une autorité tout à fait magnétique. En plus, elle ne trimbalait pas tout l’attirail hippie à fleurs, elle portait simplement ses tailleurs pantalons noirs, ou blancs – une véritable beauté nordique. Elle était trop, vraiment, croyez-moi ; alors d’une façon ou d’une autre, on ne pouvait pas faire autrement que de lui trouver un rôle à jouer dans notre mouvement. On voulait qu’elle ait un rôle de premier ordre, donc comme elle était chanteuse, Paul Morrissey a pensé que ça serait génial de la faire chanter avec le Velvet – ce qui était bien sûr la pire chose à leur annoncer à ce stade de leur développement.

PAUL MORRISSEY : Nico était spectaculaire. Son charisme était palpable. Elle était intéressante. Elle était unique. Elle avait une magnifique voix profonde. Sa beauté sortait de l’ordinaire. Elle était grande. C’était quelqu’un. J’ai dit : “Elle est sublime et elle cherche du travail. On va l’intégrer au groupe parce que le Velvet a besoin de quelqu’un qui sache chanter et attirer l’attention quand il se tient devant le micro, donc elle peut être la chanteuse principale, et le Velvet peut continuer à faire son truc.”

AL ARONOWITZ : Nico m’utilisait, elle m’allumait pour la seule raison que je connaissais tout le monde et que je pouvais ouvrir toutes les portes. Je veux dire, tout le monde me léchait le cul, et Nico, elle, n’arrêtait pas de se pointer, de me promettre de la baise, sans jamais rien donner.

J’étais le dernier des crétins. Tout le monde baisait dans tous les coins, et moi, j’étais fidèle à ma femme. Nico m’a branché : “Viens, on va faire un tour.” Alors on est partis dans ma bagnole jusqu’au barrage du Delaware. Elle avait une petite fiole de LSD qu’elle avait réussi à faire passer de Suisse en fraude, elle n’arrêtait pas de plonger son petit doigt dedans et de le sucer. Elle m’en a donné un peu, on a commencé à être bien défoncés, et elle a voulu s’arrêter dans un motel. J’ai dit : “Bien sûr.”

Quand une femme dit : “Arrêtons-nous dans un motel”, qu’est-ce que ça signifie pour un mec ? Mais pour elle, ça ne voulait rien dire du tout – je sais pas pourquoi elle voulait s’arrêter dans un motel. On a passé la nuit côte à côte sous les couvertures, mais il ne s’est rien passé : elle a déclaré qu’elle préférait ses amants à moitié morts – genre Lou Reed. Tout le monde avait eu un petit bout de Nico, sauf moi, ha, ha, ha. Bob Dylan n’a pas vraiment eu une liaison avec Nico, juste un petit bout. Vraiment, ils en avaient tous eu un petit bout. Ils s’en foutaient, ils voulaient juste se débarrasser d’elle, pas se faire emmerder.

J’ai emmené Nico voir le Velvet Underground – Nico n’a jamais eu aucun goût et elle est immédiatement tombée raide dingue de Lou Reed – parce qu’elle se voyait bien en pop star elle-même.

Ensuite même Nico s’est mise à traîner avec Andy Warhol, qui avait rassemblé cette parade de phénomènes. C’est tout ce qu’avait à offrir Andy Warhol – une parade de phénomènes de foire – et c’est ça qui attirait tout le monde. Il avait ce local, la Factory, on aurait dit un vrai cirque – “Venez admirer les phénomènes !” Et tous les jet-setters des quartiers chics venaient pour se rincer l’œil.

Mais je n’ai jamais aimé aller à la Factory car tous ces monstres arrogants me dégoûtaient, avec leur morgue et leurs attitudes étudiées, jusqu’à leur façon de marcher en se pavanant en permanence. Tout ça, ce n’était que de la pose. Nico est devenue l’une d’entre eux – elle faisait la même chose – mais avec elle ça passait, à cause de son extrême beauté, tout comme beaucoup de gens m’ont toujours pardonné un tas de trucs parce que je savais écrire.

PAUL MORRISSEY : Evidemment, Lou Reed a failli s'étrangler quand j'ai affirmé qu'on avait besoin d'une chanteuse dans le groupe pour s'assurer davantage de publicité. Je ne voulais pas dire tout haut qu'ils avaient besoin de quelqu'un d'un tant soit peu doué, mais au fond c'est ce que je pensais. Lou rechignait énormément à s'associer avec Nico, mais à mon avis, John Cale l'a persuadé d'accepter dans la mesure où ça faisait partie du contrat. Et Nico s'est mise à traîner avec Lou dans l'espoir qu'il écrive une nouvelle chanson pour elle, mais il ne l'a jamais fait. Il lui a donné deux ou trois petites chansons, mais il ne l'a jamais rien laissée faire d'autre.

JOHN CALE : Lou était très imbu de lui-même, très tapette, à l'époque. On l'appelait Lulu, et moi c'était Black Jack. Il voulait être la reine des salopes et balancer les pires vanes à tous ceux qui passaient par là. Lou s'est toujours aligné sur une meute, et la Factory était remplie de tantes qu'il pouvait singer. Mais Lou était ébloui par Andy et Nico. Andy le terrifiait littéralement : il n'arrivait pas à croire que quelqu'un puisse à la fois avoir si bon cœur et être si malveillant – avec la même ambivalence que Lou lui-même, tout cet humour gay pétillant.

Lou essayait de le battre sur son propre terrain. Malheureusement pour lui, Nico était plus forte à ce petit jeu – Nico et Andy avaient une technique légèrement différente, mais ils n'arrêtaient pas de tourner Lou en bourrique. Mais Andy ne manquait jamais d'être prévenant à notre égard. Lou n'était pas en mesure de le comprendre pleinement, de réaliser la bonté d'Andy.

Pire encore, si Lou sortait une vacherie, Andy répondait par un truc encore plus vicieux – mais plus affectueux en même temps. Ça avait le don d'irriter Lou. Nico produisait le même effet sur lui. Elle faisait des sorties auxquelles il était incapable de répliquer. Vous comprenez, Lou et elle ont eu une espèce de liaison, à la fois consommée et constipée, à la période où il lui a écrit ces chansons d'amour psychologiques comme "I'll Be Your Mirror" et "Femme Fatale".

C'est quand ça s'est terminé qu'on a découvert que Nico pouvait être la reine de la petite phrase assassine. Un matin, je me souviens, on s'était réunis à la Factory pour une répétition. Nico est arrivée en retard, comme d'habitude. Lou l'a saluée plutôt froidement.

Nico est juste restée plantée là. Ça crevait les yeux qu'elle attendait son heure pour répliquer. Une éternité après, tout d'un coup, elle a lâché ses premiers mots : "Je ne peux plus faire l'amour avec des Juifs, désormais."

NICO : Lou était très manipulateur avec les femmes, vous savez, comme s'il les conditionnait. Il a essayé de faire ça avec moi. Il me l'a dit. Comme s'il voulait faire de moi un ordinateur.

DANNY FIELDS : Tout le monde était amoureux de tout le monde. On était tous des gamins, on se serait cru au lycée. Franchement, c'était comme quand j'avais seize ans, celle-ci aime celui-ci cette semaine, et celui-ci n'aime pas celle-là cette semaine, mais préfère celui-là, que des relations triangulaires, mais rien de bien sérieux. Il se trouve juste que c'étaient des gens qui sont plus tard devenus très célèbres parce qu'ils étaient tellement beaux et sexy, mais à l'époque, on ne réalisait pas du tout, c'est juste qu'on tombait amoureux, puis on cassait – qui aurait même pu suivre ?

Tout le monde était dans une relation amoureuse intermittente avec Andy, bien sûr, et Andy pareil, de son côté. Mais ceux qui étaient le plus "amoureux", je crois, c'étaient ceux qui baisaient le moins – comme Andy. En fait, les gens qui ont indubitablement couché avec Andy, on peut les compter sur les doigts d'une main. Ceux qui couchaient réellement avec Edie, Lou ou Nico étaient très, très peu nombreux. Il n'y avait pas tant de sexe que ça, il y avait plus d'amourettes que de sexe. Le sexe, c'était un tel bordel. C'est toujours le cas.

JONAS MEKAS : Pour moi, Andy Warhol et la Factory dans les années 60 étaient l'équivalent de Sigmund Freud dans les

années 60. Andy était Freud, c'était le psychanalyste. A la Factory il y avait ce grand divan et Andy qui était là : il se taisait, on pouvait projeter tout et n'importe quoi sur lui, transférer n'importe quoi, lui donner tout ça, sans qu'il n'émette de critiques. Andy, c'était ton père, ta mère et ton frère, tout ça dans la même personne. C'est pour ça que tous ces gens se sentaient si bien dans son entourage – ils pouvaient jouer dans les films, ils pouvaient simplement dire et faire tout ce qui leur chantait sans risquer sa désapprobation, c'était là son génie. Andy admirait toutes les stars, alors pour faire plaisir à toutes ces pauvres âmes désespérées qui échouaient à la Factory, il les appelait "les Superstars".

STERLING MORRISON : Quelqu'un a dit : "On va jouer à un congrès de psychiatrie", et j'ai répondu : "C'est vraiment ce qu'on a de mieux à faire ?"

MAUREEN TUCKER : Pourquoi ils nous ont invités, je n'en ai pas la moindre idée – deux cents psychiatres et nous, ces phénomènes de la Factory. Après le concert, Gerard Malanga, Barbara Rubin et compagnie ont continué avec leurs magnétos et leurs caméras, allant de table en table en posant des questions ridicules. Le public était sidéré. Je me suis contentée de me rasseoir, me demandant : "Mais qu'est-ce qu'on fout là, bordel ?" Puis je me suis dit que les psys avaient peut-être prévu de prendre des notes, quelque chose comme ça.

BILLY NAME : Le congrès psy, au départ, c'était une vaste blague. On se mêlait à eux à mesure qu'ils arrivaient, mais c'était plutôt comme si la tante d'Edie Sedgwick avait organisé une grande fête. On ne se gênait pas pour parler à tout le monde, mais pas comme à des invités, plutôt comme à des parents d'Edie. Je racontais à un petit groupe que je lisais Otto Rank quand j'étais adolescent, et j'ai sorti : "Vous savez, Rollo May enseignait à la New School, alors je suis allé suivre quelques cours, juste pour voir..."

Les Velvets accordaient leurs instruments juste dans la cour, et

quand ils se sont mis à jouer, c'est juste venu s'ajouter à l'ambiance générale, comme une secousse dans la nuit généralisée.

La presse a présenté ça comme une provocation sarcastique, mais ce n'était pas du tout le cas. On n'a choqué personne. Les psychiatres sont peut-être un peu rigides, mais ils ont tous le sens de l'humour, et ils sont tous intelligents. C'était plus ludique que provocateur. Barbara Rubin leur braquait des projecteurs dans les yeux, ou leur collait le micro à la bouche, ce genre de trucs, vous savez, cette technique de confrontation avec le public qui a été lancée par le Living Theater. Pour moi, il n'y avait rien de nouveau. Je connaissais déjà le truc, alors elle ne m'impressionnait pas.

Pourtant, le congrès de psychiatrie a eu son importance, en ce qu'il a inauguré une nouvelle ère à la Factory, celle de *Chelsea Girls*. Jusqu'à l'arrivée de Nico et du Velvet Underground, il n'y en avait que pour Andy Warhol et Edie Sedgwick. Andy et Edie. C'était comme un monstre à deux têtes. A un moment, elle s'est même teint les cheveux en gris électrique, et ils sortaient en binôme. C'étaient les Lucy et Desi¹ du monde de l'art.

Mais la soirée du congrès psy a signé la fin de l'ère Edie Sedgwick. Elle a dansé avec le Velvet sur scène ce soir-là. Elle était très classe – Edie était toujours très classe.

GERARD MALANGA : Juste après ça, le Velvet a joué à la Cinémathèque pendant une semaine. Jonas Mekas avait proposé à Andy d'y faire une rétrospective de ses films. Andy a eu l'idée de consacrer la rétrospective à Edie Sedgwick, mais quand il a rencontré le Velvet au Café Bizarre, ça a pris une tout autre ampleur.

PAUL MORRISSEY : La semaine à la Cinémathèque était censée être une rétrospective cinématographique consacrée à Edie Sedgwick ? N'importe quoi. C'est absurde. Sans doute qu'on essayait encore d'aider Edie, sans doute qu'on avait quelques séquences d'elle en train de glander, de ne rien faire du tout.

Jonas Mekas n'a pas proposé la Cinémathèque à Andy. Il me l'a proposée à moi. Il m'a dit : "Est-ce que tu as quelque chose à

1. Héros d'une populaire sitcom américain produit par ses acteurs.

programmer dans cette salle que je loue ?” Et j’ai répondu : “Pourquoi tu ne passerais pas quelques films pendant qu’on fait la pub de notre groupe ?”

On a projeté des films sur deux écrans pendant une heure, puis le Velvet a joué devant quelques autres films pendant une heure. Ça s’arrête là. Rien à signaler. C’était juste un boulot.

LOU REED : Andy projetait ses films sur nous. On était vêtus de noir pour qu’on puisse voir les images. Mais on s’habillait tous en noir de toute façon.

1. Hypertendu avec Andy Warhol.

BILLY NAME : C’était intitulé “Uptight with Andy Warhol ”, et ce n’était pas simplement un festival de films de Warhol, mais plutôt une sorte de happening autour de ses films – les films étaient projetés sur les gens qui jouaient dedans, pendant qu’ils dansaient sur la musique jouée sur scène. En fait, on a fait le film sur le Velvet Underground et Nico pour pouvoir le projeter sur eux pendant qu’ils jouaient à la Cinémathèque.

La première raison d’appeler ça “Uptight”, c’est que dès qu’Andy se lançait dans quelque chose, tout le monde devenait hypertendu. Andy était en quelque sorte l’antithèse des artistes d’avant-garde romantiques de l’époque.

Des réalisateurs comme Stan Brackhage et Stan Vanderbeek étaient toujours des héros de l’avant-garde bohème, tandis qu’Andy n’était même pas un antihéros, c’était un zéro. Et ça leur donnait des boutons de voir Warhol reconnu comme l’essence même de ce qu’ils avaient construit. Du coup, tout le monde avait les nerfs en pelote chaque fois qu’on pointait le bout de notre nez.

Tous les autres réalisateurs underground grinçaient des dents comme si quelqu’un faisait crisser une craie sur tableau noir – “Oh non, encore Andy Warhol !”

NICO : Mon nom était perdu dans le bas du programme et ça m’a fait pleurer. Andy m’a dit de laisser couler, que ce n’était qu’une répétition. Ils ont passé l’enregistrement d’“I’ll Keep It with

Mine”, de Bob Dylan, parce que sinon il n’y avait pas assez de chansons pour moi. Lou voulait tout chanter lui-même. Alors, je devais rester là, sur scène, et chanter par-dessus le disque. J’ai été obligée de faire ça tous les soirs pendant une semaine. C’est le concert le plus stupide auquel j’aie jamais participé.

Edie Sedgwick a essayé de faire les chœurs, mais elle n’en était pas capable. On ne l’a jamais revue sur scène. C’étaient à la fois les adieux d’Edie et mes débuts.

BILLY NAME : Edie était mécontente de la tournure que prenait sa carrière avec Andy mais, bien sûr, elle était tombée dans les amphétamines – en cristaux, avec Ondine, Brigid Polk et moi, et c’est ça, en fait, qui a dévasté toute possibilité d’une carrière où il faut être capable de rester en place pour se préparer pendant six heures d’affilée.

NICO : On a tous un destin, et celui d’Edie était de mourir de ses plaisirs. Elle serait morte à cause des drogues de toute façon, quel que soit son fournisseur.

STERLING MORRISON : Quand on a commencé, on était branchés tranquilisants – des bouffeurs de cachets style Thorazine et toute sorte de barbituriques. Le Seconal et la Thorazine, c’étaient nos grands préférés. On pouvait obtenir de la Thorazine par les médecins – quelqu’un avait toujours une ordonnance. De la bonne came, pharmaceutique, légale.

La Thorazine était utilisée pour les grands psychotiques – ça te rend doux comme un agneau. Ça te met dans une espèce d’état semi-catatonique, ha, ha, ha. Je faisais descendre ça avec de l’alcool et je voyais bien si j’étais toujours en vie le lendemain matin.

RONNIE CUTRONE : A la sortie de l’ascenseur de la Factory, Paul Morrissey avait apposé une pancarte qui disait : DROGUES STRICTEMENT INTERDITES. Pendant ce temps-là, tout le monde se piquait dans les escaliers. De fait, personne ne prenait de

drogues à l'intérieur de la Factory, à part Andy, qui prenait de l'Obetrol, ces petites pilules de speed orange. Il en prenait une par jour, pour peindre, car c'était un accro du travail. C'était vraiment son truc. Tous les autres faisaient leur affaire dans les escaliers.

Mais que de la Méthédrine. On était des puristes. Les autres groupes prenaient des acides. A cette époque, j'avais complètement arrêté les acides, je prenais de la Méthédrine, parce qu'il fallait être hypertendu. Avant, le terme "Uptight" avait une connotation positive – comme dans la chanson de Stevie Wonder "Uptight" – mais on lui a donné le sens de rigide et paranoïaque. D'où la Méthédrine.

ED SANDERS : J'ai connu Andy Warhol avant qu'il ne s'entoure de tous ces types perpétuellement à cran. C'est à cause d'eux que je ne traînais plus là-bas, je ne m'y sentais plus à l'aise. L'atmosphère devenait un peu malsaine. J'en avais vraiment marre de ces gens. On les appelait des "Fans d'A", diminutif de "fans d'amphétamine", parce qu'ils étaient tous accros au speed.

En réalité, c'est pour réaliser un documentaire sur les fans d'amphétamine que je me suis mis à faire des films underground. Alors j'ai loué un vieux loft sur Allen Street et j'ai acheté quelques dizaines de grammes d'amphétamines, que j'ai posés au milieu de la pièce, et j'ai installé des éclairages autour. La seule règle, c'est qu'on devait me laisser tout filmer, parce que je préparais un documentaire intitulé *Amphetamine Heads*. J'ai lancé la rumeur, et tous ces fans d'A se sont pointés. Ils ont commencé par faire gicler de l'encre colorée sur des toiles avec leurs seringues, puis ils les réutilisaient pour se piquer. Ça aurait fait un bon film, mais la police a confisqué les bandes.

SUSAN PILE : Les gens faisaient des trucs bizarres sous speed. Une fois, il y a un type qui s'est pointé au Max's Kansas City avec le bras en écharpe. Tout le monde lui demande : "Qu'est-ce qui t'est arrivé ?"

Il répond : "Oh, je me suis fait un shoot de speed et j'ai pas pu m'arrêter de me brosser les cheveux pendant trois jours."

LOU REED : L'ancien son était alcoolique. La tradition a fini par être rompue. La musique, c'est le sexe, les drogues et la joie. Et la joie, c'est la blague que la musique comprend le mieux. Des sons ultrasoniques sur disques pour provoquer des lobotomies frontales. Hé, n'ayez pas peur. Vous feriez mieux de vous droguer et d'apprendre à aimer le PLASTIQUE. Toutes les sortes de plastiques – le plastique pliable, rigide, teinté, multicolore, amovible.

RONNIE CUTRONE : Les années 60 ont une réputation d'ouverture, de liberté et de décontraction, mais la réalité, c'est que tout le monde était coincé. Tout le monde était totalement coincé, et puis il y avait nous – une poignée de cinglés. Avec nos cheveux longs, on se faisait courser dans la rue. Des gens nous poursuivaient sur dix blocs en criant "Sale Beatle !" Ils étaient complètement débiles – c'est ça la réalité des années 60. Personne ne portait les cheveux longs – ça faisait de toi un putain de phénomène de foire, une tapette, tu n'étais pas comme tout le monde.

Alors pour moi, le côté obscur avait un attrait puissant. Lou et Billy Name fréquentaient un bar à Vaseline, le Ernie's – il y avait des pots de vaseline sur le comptoir et une backroom où les mecs allaient pour baiser. Même si je n'ai jamais été homo, j'étais branché sexe, et quand t'as treize ou quatorze ans, c'est pas si facile d'obtenir ça d'une femme. Donc je me suis dit "Bon Dieu, ça serait pas génial d'être homo ?"

J'ai essayé, mais ça a été un échec lamentable. Une fois, je me souviens, j'étais en train de sucer un type, et il m'a arrêté : "Mec, t'es pas dedans, là." J'ai bredouillé : "Ouais, je sais. Je suis désolé."

LOU REED : Je suis un suceur de bites, mon chou. Et toi ?

BILLY NAME : Lou, Mary Woronov et moi, on fréquentait le Max's Kansas City, et aussi ces clubs dansants gays du Village,