VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 0 | 2004

Rock et Cinéma

Exploding Plastic Inevitable, ou le rock et le cinéma comme techniques du corps

*Exploding Plastic Inevitable, or Rock Music and Film as an Artistic Bodily
Experience*

Jean-Marc Leveratto

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2149>

DOI : 10.4000/volume.2149

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2004

Pagination : 53-66

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Jean-Marc Leveratto, « *Exploding Plastic Inevitable*, ou le rock et le cinéma comme techniques du corps », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 14 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2149> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2149>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun

Jean-Marc LEVERATTO, « Exploding Plastic Inevitable, ou le rock et le cinéma comme techniques du corps », *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 53-66.

***Exploding Plastic Inevitable,* ou le rock et le cinéma comme techniques du corps**

par

Jean-Marc LEVERATTO

Université de Metz

Exploding Plastic Inevitable est un objet culte pour les fans du Velvet Underground aussi bien que pour les connaisseurs de l'œuvre d'Andy Warhol.

Il s'agit d'un film réalisé, en 16 mm, par Ronald Nameth, en 1967, à l'occasion d'une exposition organisée par Andy Warhol de ses œuvres, à East Village, un quartier de New York alors fréquenté par la bohème des années soixante, les hippies¹.

Le film constitue, en tant que captation d'un événement à la fois plastique et musical, une de ces « raretés » dont sont friands les amateurs d'art contemporain comme les connaisseurs de musique rock, les deux cultures commençant à l'époque où le film a été réalisé, à converger et à s'interpénétrer. Comme les captations de la réalisation par Yves Klein, devant le public d'une galerie, de certaines de ses « anthropométries », retrouvées récemment par Alain Jaubert, *EPI* est un enregistrement d'un événement culturel caractéristique de la modernité des arts plastiques.

L'événement est composé, d'une part, d'une installation réalisée par un artiste plasticien à la réputation scandaleuse – Andy Warhol – qui présente, dans le cadre d'une discothèque et dans le temps d'une soirée, une sélection de ses œuvres graphiques, projetées sous forme de diapositives sur les murs

au dessus des danseurs et mélangées avec certaines de ses réalisations cinématographiques, projetées elles, aussi en continu sur ces mêmes murs. Il s'agit, d'autre part, d'un événement musical, un concert de rock qui est l'occasion pour les personnes présentes de danser, Warhol ayant organisé la soirée pour promouvoir « son » groupe rock, le Velvet Underground, auquel s'intègre, à sa demande, une *showgirl*, Nico, un ancien mannequin allemand qui deviendra la chanteuse charismatique du groupe et une figure importante de la mythologie rock des années soixante/soixante-dix².

Klaus Hohnef donne, dans son *Andy Warhol*, la description suivante de cet événement :

« Tandis que Paul Morrissey s'occupait de la production cinématographique de la « Factory », Warhol se consacrait au groupe rock « Velvet Underground » avec lequel, en avril 1966, il monta à la discothèque new-yorkaise « DOM » un spectacle multimédia faisant intervenir la musique, la danse, l'éclairage, la projection de diapositives et de films et les prestations du groupe auquel s'était jointe l'Allemande Nico, chanteuse, comédienne et poupée excentrique » (Hohnef, 1990, p. 83).

La qualification par Klaus Hohnef de l'événement, un « spectacle multimédia », rend bien compte du caractère hybride de la situation à laquelle le film de Nameth nous donne accès, et qui fait l'incertitude particulière de sa découverte et de l'expérience qu'il propose au spectateur.

Les cadres de l'expérience artistique

L'art contemporain nous a familiarisé, depuis Marcel Duchamp, avec le détournement et la personnalisation par l'artiste d'un objet préexistant, souvent d'usage quotidien, appropriation qui prend la place de la fabrication, *ex nihilo*, par l'artiste d'un objet destiné à circuler sur un marché ou à être exposé par une galerie ou un musée commanditaire.

1. East Village, situé entre Broadway, East River, 14th et Houston Streets est une partie du Lower East Side, le quartier de l'immigration juive d'Europe de l'Est, qui recevra, dans les années soixante justement, ce nom spécifique. Il souffrira rapidement d'une mauvaise réputation, à cause des problèmes de drogue et de pauvreté liés aux vagues de hippies, puis de punks qui s'y installeront. Lieu phare de la contre-culture des années soixante, il héberge toujours le théâtre de La Mama, fondée par Judith Malina et Julian Beck, et célèbre en France pour son rôle dans la contestation artistique en 1968.
2. Après la première dissolution du Velvet, Nico a enregistré des disques en solo, régulièrement collaboré avec John Cale et a également été l'héroïne principale de deux films de Philippe Garrel, *La cicatrice intérieure* (1970) et *Le Berceau de cristal* (1975). Elle a été retrouvée morte en 1988 sur une route d'Ibiza, où elle résidait.

Dans le cas d'*EPI*, on se trouve confronté à un détournement d'un type particulier, puisqu'il s'agit de l'appropriation par l'artiste d'un lieu de divertissement privé et d'une forme sociale, celle de la soirée dansante. Cette appropriation, dans la mesure où elle n'a pas été l'occasion pour Warhol d'une inscription sur un ou plusieurs supports authentifiant son geste artistique, à l'exemple des emballages de monuments historiques réalisés par Christo³, nous confronte à une situation composite.

Il est loisible, en effet, de considérer qu'*EPI* représente un spectacle de Warhol, une œuvre qu'il a conçue et mise en scène, à l'image d'un homme de théâtre, en combinant des acteurs, des accessoires, des décors, de la musique, un public participant à la réalisation de l'œuvre. *EPI* est, de ce point de vue, la captation d'un spectacle équivalent au spectacle *Le Bal*, conçu par le metteur en scène Jean-Claude Penchenat, et réalisé avec la troupe du Campagnol en 1981. La représentation prenait la forme d'un vrai bal auquel le public participait en dansant et qui était l'occasion, à travers la musique et de la danse, de représenter l'évolution historique et sociale du bal public des années trente aux années quatre-vingt. La différence entre ce spectacle théâtral et le « spectacle multimédia », conçu et présenté par Warhol, est que le spectacle théâtral imite une action, selon les termes mêmes d'Aristote, alors que celui de Warhol vaut pour sa réalisation plastique et ne vise pas à raconter quelque chose (Lessing, 1964, p. 14)⁴.

Mais il reste tout à fait possible d'appréhender l'évènement de points de vue très différents, tous également acceptables si l'on fait l'effort de les argumenter, en relevant ce qui, dans la situation, motive notre qualification de l'évènement et en opérant les rapprochements culturels capables de justifier notre interprétation de ce qui se passe.

Trois versions complémentaires se dégagent ainsi d'une vision répétée de *EPI*, et de l'analyse des cadres de l'expérience, analyse qui constitue, selon Erving Goffman, une compétence ordinaire

3. Ces emballages donnent lieu à la vente de photographies, de reproductions de dessins préparatoires de l'emballage du monument, et d'échantillons de la toile utilisée pour l'opération.

4. La justification technique de la « différence entre les arts plastiques et les arts de la parole » est généralement attribuée à Lessing, dont le *Laocoon* (1766) théorise comme suit cette différence : « Des objets qui se juxtaposent ou dont les parties sont juxtaposées s'appellent des corps. Donc les corps avec les qualités visibles sont les objets propres de la peinture. Des objets successifs ou dont les parties sont successives, s'appellent génériquement des actions. Donc les actions sont les objets propres de la poésie. »

de tous les individus confrontés à une situation où il est difficile, en effet, dire « ce qui se passe réellement » (1991).

La première, qui s'impose spontanément au spectateur familier et amoureux du rock américain des années soixante et soixante-dix, est celle que son désir de voir le Velvet Underground en concert l'aide à cristalliser, et qui lui permet, au bout d'un temps d'adaptation, de reconnaître les visages, notamment, de Lou Reed, de Nico et de John Cale. Cette vision, ramenée à la perception d'un groupe de rock jouant de la musique chantée pour des danseurs évoluant sur une piste, et dont les traits des visages sont difficilement distincts tant du fait de l'éclairage du lieu que du traitement de l'image, est évidemment accessible à tous ceux qui en font l'effort, qu'ils connaissent ou non le *Velvet Underground*.

La seconde, à la fois plus physique et plus intellectuelle, compte tenu de la nature particulière de la vision de la situation proposée au spectateur, qui est mis dans une situation proche des personnes anonymes dont la caméra enregistre le mouvement, est celle de la fête rock, un mélange de lumière, de musique, de cris, d'instantanés visuels, d'excitation physique, rendue sensible au spectateur par le montage et le traitement de la pellicule photographique. Cette perception qu'on pourrait dire sensori-motrice est en même temps une perception élaborée intellectuellement, car elle nous impose de faire abstraction tant du fait qu'il s'agit de la captation du concert d'un groupe mythique de l'histoire artistique du Rock, que du fait que ce concert est le produit de la volonté artistique (la « Kunstwollen ») d'un des artistes les plus célèbres du XX^e siècle.

La troisième est celle qui résulte de la prise en compte de l'élaboration visuelle par l'auteur d'*EPI*, Ronald Nameth, de la situation. Ce qui se passe est alors la restitution par un témoin d'un événement spectaculaire, restitution qui constitue elle-même un nouvel événement spectaculaire, du fait de la mise en forme du film ; une suite d'images colorées sans queue ni tête, variant d'intensité lumineuse, de formes et de couleurs en relation avec le rythme de la musique chantée.

Ces trois versions de la situation ne sont pas seulement des manières d'appréhender un objet spectaculaire que l'esthétique a pris l'habitude de distinguer⁵ et la sociologie de renvoyer à des

5. On aura reconnu le fameux modèle d'interprétation proposée par Erwin Panofsky et qui distingue la signification « naturelle », « conventionnelle » et de « contenu » (1969).

publics différents. Elles sont des significations au sens de Wittgenstein, c'est-à-dire des usages par le spectateur de son expérience pour attribuer des qualités à des objets.

L'expérience corporelle proposée par *EPI* ne se réduit pas, en ce sens, à la difficulté de comprendre une situation, susceptible de plusieurs interprétations techniques. Elle est également une occasion de plaisir, un plaisir procuré par le mélange d'objets spectaculaires, le rock et le cinéma, qu'elle nous propose et la mise en valeur de leur familiarité objective. Il s'agit, en effet, d'objets industriels et commerciaux dont la quotidienneté facilite la mobilisation et la mise en communication. Cette quotidienneté explique en même temps le plaisir particulier procuré par l'attribution de la paternité de la situation à Andy Warhol. Ce plaisir ne résulte pas uniquement de la réparation de l'injustice, du mépris intellectuel souvent manifesté à l'égard du Rock, par la preuve de l'amour que lui portait un artiste aujourd'hui vénéré mondialement⁶. Il résulte également d'une situation qui rend sensible la sympathie secrète qui m'unit au grand artiste, amoureux comme moi du même objet, sympathie qui me confirme son humanité et le respect qui lui est dû en tant qu'objet. Il provient, enfin, de l'émotion inhérente au rock et au cinéma comme techniques du corps.

Corps, rock et cinéma

En tant que témoignage sur le rock new yorkais du milieu des années soixante, *EPI* est une occasion de penser non seulement le corps produit par le rock et le cinéma, mais le corps engagé dans le rock et dans le cinéma.

Le fétichisme du connaisseur auquel contribue *EPI*, et la conversation de spécialistes qu'il permet d'alimenter, ne sont, en effet, que la conséquence de l'investissement physique qui fait danser le rock et se produire le cinéma, de la passion des spectateurs et des émotions qu'ils cultivent. C'est à cet investissement physique dont la *star* est, dans les deux cas, à la fois l'outil (en tant qu'interprète) et le symbole (en tant que mesure de l'investissement par le public de son corps) que nous confronte *EPI*, dont l'efficacité physique provient immédiatement de notre familiarité avec le

6. Cette formule éthique de la réparation est aussi une manière courante d'explicitier la formule technique du Pop-Art. Sur l'ambivalence de la réception du Pop-Art, parfois compris par certains critiques comme une dénonciation de la nature industrielle d'objets dont le détournement est au contraire compris par d'autres critiques comme une célébration : voir Sandler, 1990, p. 165-179.

corps des interprètes, vivants et morts, dont la voix retrouve un visage. *EPI* est, de ce point de vue, exemplaire de l'*aura* inhérente au cinéma en tant qu'instrument de conservation de la mémoire des corps en action, et moyen de résurrection à volonté de leur présence vivante⁷. Cette qualité d'*EPI* n'est pas due à la personnalité de Warhol, mais inhérente à sa nature de film, qu'il partage, par exemple, avec *Ma blonde et moi*. Il me restitue la trace authentique de moments légendaires de l'histoire du rock, et conjugue à l'émotion du visage des morts, ou du jeune visage disparu des vivants, la possibilité d'assister à l'événement alors qu'il n'était pas encore saisi dans le filet de la causalité historique qui fait qu'il devait réussir, comme l'homme dont nous considérons, parce qu'il est mort à trente ans, qu'il devait mourir à trente ans.

Mais, au delà du plaisir sentimental dont il est le prétexte, et du culte artistique ou de l'expertise historique qu'il permet d'opérer, *EPI* nous permet d'éprouver, dans sa construction formelle et dans l'expérience dont elle est l'occasion, la magie inhérente à l'expérience corporelle du rock et du cinéma.

Considéré, en effet, comme des techniques du corps, le rock et le cinéma échappent aux élaborations savantes qui sont faites de la culture populaire, et qui méconnaissent la réflexivité du consommateur.

L'analyse sociologique du rapport « ordinaire » aux films ou aux disques a succombé souvent à la tentation de le réduire à une attitude « collective », « populaire » et « naturelle », indifférente à toute forme de préoccupation artistique. Une sociologie de la domination culturelle (qui attache les individus à une « esthétique en soi » inconsciente) et d'une sociologie de l'autosuffisance culturelle (qui les transforme en militants d'une « culture du pauvre ») ont longtemps fait obstacle, en France, à la compréhension de la consommation culturelle. La culture cinématographique et la culture musicale du professionnel ont été ainsi systématiquement utilisées pour mesurer la valeur artistique de cette consommation culturelle et légitimer une interprétation méprisante de la conduite du spectateur.

Cette perspective critique appauvrit considérablement notre compréhension de l'expérience cinématographique ou musicale, réduite à un simple effet de l'action de l'objet technique au lieu

7. Cf. à ce sujet les textes célèbres de Walter Benjamin notamment la définition de l'*aura* comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (2000, tome III., p. 278).

d'être reconnue comme une occasion de construction d'une compétence au travers des réactions du corps à l'objet. Cette vision positive de la consommation culturelle consiste à la comprendre comme l'utilisation par des individus d'objets de loisir dont ils connaissent, par expérience personnelle, l'efficacité esthétique, dont ils estiment les qualités et qu'ils savent utiliser pour avoir des émotions et les transmettre à autrui.

Sortir de l'enfermement dans le regard de l'ingénieur, dans la logique technique de l'expert⁸, pour identifier ce qui relie le cinéma à l'enfance et à la transmission, c'est adopter un regard anthropologique, au sens relevé par Georges Didi-Huberman⁹, c'est-à-dire ouvert à la reconnaissance positive de la magie artistique.

La stigmatisation de l'attitude magique du spectateur ordinaire, inséparable de dénonciations des ravages de l'industrie culturelle¹⁰, est un lieu commun de la « critique artiste » (Boltanski et Chiapello, 1999) En tant que tel, il sert d'abord à identifier dans les discours et les attitudes d'une population locale, les preuves de l'incompréhension par le profane du sens véritable de l'activité artistique, et la mise en péril de la création artistique que constituerait l'acceptation par l'État culturel du jugement du public pour décider des affaires culturelles. La démonstration revient toujours *grosso modo* à la même chose, au fait que les spectateurs dits ordinaires ou populaires vont juger les œuvres d'un point de vue extérieur au monde de l'art, et mesurer l'efficacité artistique selon des critères extrinsèques à la technique artistique. Cette politisation de la consommation culturelle justifie donc l'intervention compensatoire des pouvoirs publics par la production d'une représentation du consommateur anonyme, un procédé caractéristique du spectacle moderne, la constitution du public en un objet spectaculaire, le peuple-enfant (Montebello, 1997) qui, du « peuple » du drame romantique au « spectateur des premiers temps » de l'histoire du cinéma en passant par *Les enfants du paradis*, constitue à la fois un tableau plaisant et un instrument de mesure, par la négative, de la juste manière de se comporter face à l'œuvre d'art. La magie ne peut être, dans cette perspective, qu'un obstacle à la juste compréhension de l'art.

8. C'est à dire de la « Zweckrationalität » selon Max Weber.

9. « La survivance fait renouer les objets avec le monde de la « magie », de l'« animisme », du « démonique » – tout ce vocabulaire étant commun à l'anthropologie des pratiques sociales selon Tylor, à l'anthropologie des images selon Warburg et à l'anthropologie de l'histoire selon Benjamin » (Huberman, 2000, p. 131).

10. Le modèle de cette dénonciation est donné par le chapitre sur « La production industrielle des biens culturels » de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison* (1974).

Admettre, au contraire, la réalité locale de la magie artistique, et la valeur cognitive de l'expérience de la manière dont les choses et les personnes de l'art affectent directement mon corps permet de « repeupler » (Hennion, 1993) l'activité artistique et d'y réintroduire d'autres émotions que celles exprimées par l'artiste. Le régime de familiarité avec les choses nous confronte au corps en tant qu'instrument de mesure de ce qui passe (Leveratto, 2000), et de ce qui se passe, entre les objets, les personnes et les choses, qui composent la situation d'écoute ou d'audition. Dans ce régime, le corps n'est pas qu'un instrument de mesure au sens d'un indicateur, pour le sociologue, d'une identité sociale, un porte-parole d'un collectif, une classe, une communauté d'interprétation, un genre qui permet d'expliquer ce qui se passe sans que l'individu en ait conscience. Il est un outil avec lequel l'individu explore lui-même la situation, et la fait tenir, en sachant, « ouvrir et fermer les yeux » (Boltanski, Thévenot, 1991)¹¹ sur la nature du plaisir que cette situation lui permet d'éprouver.

En d'autres termes, cinéma et rock sont tout autant des techniques du corps du spectateur que des fabrications d'un artiste. Les techniques du corps sont ces « manières de savoir se servir de son corps », selon la définition aujourd'hui canonique de Marcel Mauss (1934, p. 365-386), que tout spectateur familier avec un art sait mettre en œuvre dans l'interaction artistique. Et la magie du cinéma, de ce point de vue, consiste dans le pouvoir que possède les objets du spectacle cinématographique, leur capacité à faire surgir des réactions inattendues de notre propre corps, la possibilité de les utiliser pour agir sur le corps d'autres personnes¹². Il en va de même de la magie du Rock. Ce sont ces techniques du corps que les individus utilisent pour se faire plaisir en créant des émotions (Leveratto, 2004).

C'est de la réalité de cette transe individuelle et collective qu'*EPI* tire une partie de son efficacité. En tant que techniques du corps, « actes traditionnels efficaces », cinéma et rock se fondent sur des rites qui constituent pour les individus une occasion de plaisir à travers un investissement personnel, en même temps que des moyens de coordonner leurs affects, et de réagir de concert aux mêmes événements.

11. Luc Boltanski et Laurent Thévenot voient dans cette compétence une garantie de l'humanité du regard porté sur autrui.

12. On rejoint ici le modèle d'analyse du pouvoir proposé par Foucault, pouvoir défini comme « action sur une action » et objet d'étude d'une « microphysique du pouvoir » qui refuse de le réduire à la violence. Chez Foucault, le pouvoir produit du savoir, le spectacle a le pouvoir, par exemple, de nous faire penser en agissant sur nous.

Le plaisir de se prendre et de se dépendre

EPI constitue, de ce point de vue, un bon exemple de l'efficacité esthétique sur les individus des rites artistiques, en tant que techniques du corps. Rite musical et rite cinématographique, le concert et la projection constituent en tant que manières de se servir de son corps, la compétence artistique des individus qui en possèdent l'expérience, expérience qui leur confère une capacité à manipuler sans formation technique spécifique, le savoir-faire cinématographique ou musical. Il est également un moyen de vérifier l'efficacité politique ces rites en tant que moyens de passage de l'individuel au collectif par la mise en forme et la transmission d'une émotion.

Le plaisir physique du public – au sens français du terme qui désignait au XVII^e siècle, rappelle Jurgen Habermas, « les lecteurs, les spectateurs, les auditeurs en tant qu'ils sont les destinataires, les consommateurs et les critiques de l'art et de la littérature » (Habermas, 1993, p. 42) – est donc inséparable de cette communication corporelle qui caractérise l'échange artistique¹³. C'est pour cette raison que Franz Boas souligne dans *Primitive Art*, l'impossibilité d'introduire une séparation rigide entre le « producteur » et le « consommateur » d'art, du fait de la fonction de médiation technique que l'échange artistique confère au corps. En effet, « les sensations musculaires, visuelles et auditives sont les matériaux qui nous procurent un plaisir esthétique et qui sont utilisés dans l'activité artistique » (Boas, 1955, p. 10).

C'est à cette réalité constitutive du rock et du cinéma que nous ramène *EPI*, réalité des « liens entre production et consommation artistiques, [...] rompus dans de nombreuses disciplines artistiques » comme le soulignait Erwin Panofsky (1996, p. 110). Enracinant le cinéma dans « le pur plaisir de voir les choses bouger » et non dans « un quelconque intérêt esthétique pour la représentation formelle d'un sujet », Panofsky est un des rares historiens de l'art à avoir reconnu la dimension de la technique du corps inhérente à la « dynamisation de l'espace » et la « spatialisation du temps » opérées par le cinéma. Dans cette perspective, le pouvoir cinématographique se définit comme le résultat d'un agencement efficace de choses et de personnes, qui affecte le spectateur et le transporte physiquement, plutôt que comme l'efficacité d'un langage : « C'est avec des choses et des personnes réelles, pas avec une manière neutre, que le cinéma façonne une composition dont le style et, à l'occasion, l'aspect fantastique ou éminemment symbolique viennent moins de l'interprétation du monde

13. Gustave Lanson soulignait que le corps est nécessairement, dans l'échange artistique, un lieu commun puisque le poète met dans son chant « ce qui éveille dans ce public une émotion harmonieuse à la sienne, c'est-à-dire la partie de son émotion qu'il sait être commune aux autres et à lui » (in Bouglé et Raffault, 1926, p. 481).

qui a germé dans l'esprit de l'artiste que de sa manipulation des objets physiques et du matériel d'enregistrement. La matière des films est la réalité physique en tant que telle : la réalité physique du XVII^e, de Versailles (et il importe peu que ce soit l'original ou une reconstitution, puisque l'intention esthétique est la même) ou la réalité banlieusarde d'un pavillon de Westchester; la réalité physique de la rue de Lappe à Paris ou le désert de Gobi, l'appartement de Paul Erlich à Francfort ou des rues de New York sous la pluie; la réalité physique de machines ou d'animaux, d'Edward G. Robinson ou de Jimmy Cagney. Tous ces lieux, toutes ces personnes doivent être organisés en un tout artistique. Ils peuvent l'être de multiples façons (l'« organisation » supposant, bien sûr, maquillage, éclairage et mouvement de caméra) mais on ne peut échapper à leur emprise » (*Ibid.*, p. 140-141).

Cette emprise du cinéma et du rock sur le corps est ce que donne à voir *EPI* en tant qu'objet exemplaire de « la machine de guerre » que constitue selon Deleuze, l'ordre des affects par opposition à l'ordre du sentiment esthétique. En effet, « l'affect est la décharge rapide de l'émotion, la riposte, alors que le sentiment est une émotion toujours déplacée, retardée, résistante. Les affects sont des projectiles autant que des armes, tandis que les sentiments sont introceptifs comme les outils » (Deleuze, 1980, p. 497). Le cinéma et le rock sont, dans cette perspective, des arts, mais au sens des arts martiaux, du « devenir-arme » du corps (*Ibid.*, p. 498). Car, si « les arts martiaux ont toujours subordonné les armes à la vitesse [...] c'était aussi des arts du suspens et de l'immobilité. L'affect parcourt ces extrêmes. Aussi les arts martiaux ne se réclament-ils pas d'un *code*, comme d'une affaire d'État, mais de *voies*, qui sont autant de chemins de l'affect; sur ces voies on apprend à se desservir de ses armes non moins qu'à s'en servir, comme si la puissance et la culture de l'affect, était le vrai but de l'agencement; l'arme étant seulement moyen provisoire. Apprendre à faire et à se défaire appartient à la machine de guerre » (*Ibid.*). L'efficacité esthétique particulière d'*EPI* est incontestablement l'impression qu'il nous donne d'être confronté à une machine sensorielle, qui à la fois rend visible et me fait ressentir le pouvoir qu'ont le rock et le cinéma d'agir sur mon corps et de me faire faire quelque chose de mon corps, avec mon corps.

Le film sociologue

Considéré du point de vue de son auteur, Ronald Nameth, *EPI* est un bon exemple de la manière dont le cinéma sert à l'« artisation » du rock et vice-versa, puisqu'il s'agit d'un objet ambigu d'un

point de vue spectaculaire, comme le signalait sa présentation, en 2003, à Vienne dans l'exposition *Artscreens*, à l'égal d'une œuvre d'art.

Il s'assimile formellement, en effet, à un *light-show*, les images enregistrées sur le site étant traitées et utilisées dans une visée expressionniste de création d'une expérience sensorielle, parti pris qui interdit dans un premier moment l'identification précise des personnes et des actions enregistrées par la caméra.

Il rend ainsi sensible le pouvoir qu'a le cinéma d'idéaliser une action collective – ici, un concert de Rock – et le pouvoir du rock d'esthétiser la perception de l'objet auquel on l'associe.

À partir de lui, il est possible de penser toute une grammaire du rapport du rock au cinéma, allant des objets du rock visuellement présents dans le cinéma – les interprètes, les instruments, les chansons – aux objets cinématographiques accompagnés par de la musique rock en passant par le film musical, et une typologie des usages du cinéma par le rock, allant du clip publicitaire à la projection de films sur la scène, en passant par le documentaire. Le rock est autant un moyen de faire venir au cinéma que le cinéma un moyen de promouvoir le rock¹⁴.

Il est plus intéressant, de ce point de vue, d'analyser la manière dont le cinéma sert à penser le rock, et le rock à faire marcher le cinéma.

EPI, en sus des usages déjà relevés, est incontestablement un moyen pour faire de la sociologie du rock, de penser la manière dont on peut penser l'expérience artistique du rock.

Considéré sous l'angle de la construction historique de l'événement, il nous propose un modèle réduit du monde du rock, un monde complet, puisqu'il rassemble les figures du producteur (Warhol), des créateurs du groupe (Lou Reed et John Cale), de la chanteuse charismatique (Nico), du groupe de scène, et du public (les fans). Par sa mise en forme esthétique, *EPI* nous propose, en ce sens, une sociologie de la médiation musicale, attentive à tenir compte non seulement de l'action des personnes mais aussi de celle des objets techniques. Il nous introduit au rock underground new yorkais en réussissant à traduire visuellement la réalité sociotechnique du rock de l'*East Village*, qui combine des motivations artistiques (Warhol et le pop-art), un savoir-faire technique (la poésie

14. La présence de Joe Strummer du groupe Clash dans *J'ai embauché un tueur* d'Aki Kaurismäki rappelle qu'une des manières de promouvoir le rock au cinéma consiste de la part du réalisateur à rendre hommage, avec leur complicité, aux chanteurs qu'il aime.

de Lou Reed et la formation classique de John Cale), une situation sociale (la discothèque), et des objets techniques, les instruments de musique et le *light show* dont le film imite la forme. La « curiosité » que constitue ce film tient autant en ce sens à son efficacité plastique et à la présence charismatique d'un groupe star de l'*underground* new yorkais des années soixante-dix qu'à sa capacité à traduire visuellement l'esprit de la culture rock de cette époque. C'est cet esprit que certains retrouvent pour l'avoir, comme l'on dit dans les célébrations historiques, connu de leur vivant, et que le film réussit à communiquer à d'autres, pour lesquels le Velvet et Nico ne sont que des noms renvoyant à une époque révolue.

Ce qu'*EPI* nous rappelle, en ce sens, c'est que les objets d'art sont tout autant des témoignages d'une culture, des moyens de son animation et des outils pour la transmettre que des fabrications d'artistes. Pour le rock et le cinéma, ce rappel est d'autant plus important qu'ils sont les enfants de l'électricité et du commerce. Comme le dit Panofsky, dans les deux cas, « ce n'est pas un besoin artistique qui a mené à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle technique ; c'est une invention technique qui a mené à la découverte et au perfectionnement progressif d'un art nouveau ». Ceci vaut pour les techniques du corps, comme nous sommes habitués à l'admettre, sans nécessairement le penser. Dix ans après le tournage d'*EPI*, commençait celui de *Saturday Night Fever*, inspiré au réalisateur par l'article d'un sociologue décrivant les « nouveaux rites » de la jeunesse ouvrière de Brooklyn. Film indépendant, sans vedette, racontant l'histoire d'un garçon de ce quartier vivant pour se produire sur la piste de danse de sa discothèque, il a été un des vecteurs du succès mondial de la musique disco. La dénonciation de cette nouvelle industrie de la disco a fait oublier l'enracinement du rock dans des rites et des objets techniques que Ronald Nameth nous rappelle, en choisissant de nous restituer le geste du participant plutôt que de nous rabâcher la parole sempiternelle de l'artiste ou la leçon des choses qu'il faut savoir regarder. C'est ce qui fait la nouveauté de la tradition que nous révèle *EPI*, et que les collectifs/machines inventés par les mouvances techno, à l'aide de la drogue et de l'échantillonnage, nous rappellent. À la fois document et monument, il est machine à remonter le rock et, dans le corps à corps qu'il produit, une stimulation à rêver aux plaisirs à venir et aux techniques de soi dont ils seront l'occasion (Foucault 1994, p. 213)¹⁵.

15. Foucault appelle techniques de soi, « les procédures, comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi ».

Jean-Marc LEVERATTO est Professeur de sociologie à l'université de Metz, il est l'auteur de *La mesure de l'art*, La Dispute, 2000.

Références bibliographiques

Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER (1974), *La dialectique de la raison* [1947], Paris, Gallimard.

Walter BENJAMIN (2000), *Œuvres Choiesies*, Paris, Gallimard.

Franz BOAS (1955), *Primitive Art* [1927], Dover publications, inc.

Luc BOLTANSKI & Laurent THÉVENOT (1991), *De la justification*, Paris, Gallimard.

Luc BOLTANSKI & Eve CHIAPELLO (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

Célestin BOUGLÉ & Jacques RAFFAULT (1926), *Éléments de sociologie*, Paris, Alcan.

Michel FOUCAULT (1994), *Dits et écrits*, IV, Paris, Gallimard.

Erving GOFFMAN (1991), *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.

Jurgen HABERMAS (1993), *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de l'archéologie bourgeoise* [1962], Paris.

Nathalie HEINICH (1998), « Errance, croyance et mécréance : le public du Pont-Neuf de Christo », in *L'écrit-voir*, n° 11.

Antoine HENNION (1993), *La passion musicale*, Paris, Métailié.

Klaus HOFMEIER (1990), *Andy Warhol. De l'art comme commerce*, Cologne, Taschen.

Georges DIDI-HUBERMAN (2000), *Devant le temps*, Paris, Minuit.

LESSING (1964), *Laocoon* [1766], Paris, Hermann.

Jean-Marc LEVERATTO (2004, à paraître), *La culture du plaisir. Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute.

Marcel MAUSS, « Les techniques du corps » [1934], in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF.

Fabrice MONTEBELLO (1997), « Les intellectuels, le peuple et le cinéma », in Benghozi (P.-J.) & Delage (C.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995), regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan.

Erwin PANOFKY (1969), *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard.

Erwin PANOFKY (1996), « Style et matière du septième art », *Questions de style*, Paris, Gallimard.

Jean-Claude PENCHENAT (1985), « L'expérience du bal », in *L'économie du spectacle vivant et de l'audiovisuel*, Paris, La documentation française, p. 275.

Irving SANDLER (1990), *Le triomphe de l'art américain. Les années soixante*, tome II, Paris, Éditions Carré.

Références discographiques

The Velvet Underground & Nico (1996), Polygram [1967] (la couverture du disque original était ornée d'une banane accompagnée de la signature d'Andy Warhol) – CD.

Le Berceau de cristal (1994), Ash Ra Tempel Spalax Music [1975].

Références cinématographiques

Suzanne Oftringer (1998), *Nico Icon*, Fox Lorber – DVD.

Paul Morrissey G.C.T.H.V (2003), *New York Underground : Flesh/Trash/Heat*, (EPI se trouve dans les bonus) – DVD.