



Décadrages
Cinéma, à travers champs

21-22 | 2012
Cinéma élargi

Une lumière électrique démoniaque : l'Exploding Plastic Inevitable d'Andy Warhol

Branden W. Joseph

Traducteur : Sylvain Portmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/672>

DOI : [10.4000/decadrages.672](https://doi.org/10.4000/decadrages.672)

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 38-51

ISBN : 978-2-9700668-5-9

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Branden W. Joseph, « Une lumière électrique démoniaque : l'Exploding Plastic Inevitable d'Andy Warhol », *Décadrages* [En ligne], 21-22 | 2012, mis en ligne le 30 octobre 2014, consulté le 20 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/672> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.672>

© Décadrages

Une lumière électrique démoniaque :

l'Exploding Plastic Inevitable d'Andy Warhol¹

par Branden W. Joseph

¹ Cet article est une version écourtée et légèrement modifiée de « My Mind Split Open »: Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable », publié pour la première fois dans *Grey Room*, n° 8, été 2002, pp. 80-107.

² Wayne McGuire, « The Boston Sound: The Velvet Underground and Mel Lyman », *Crawdaddy!*, août 1968, p. 43; reproduit dans Albin Zak (éd.), *The Velvet Underground Companion: Four Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, 1997, pp. 17-27 [notre traduction].

En 1968, le critique encore débutant Wayne McGuire envoya spontanément un article au magazine *Crawdaddy!*, déclarant que le Velvet Underground était « le prophète d'un nouvel âge, d'une échappée sur une échelle électronique, *intermedia*, totale »². Le décrivant comme « le seul véritable groupe *intermedia* du pays », McGuire le plaçait dans le contexte de l'*Exploding Plastic Inevitable* (EPI) d'Andy Warhol, une production détonante de cinéma élargi, co-orchestrée collectivement de 1966 à 1967. À son apogée, l'EPI comprenait trois à cinq projections de films, un nombre similaire de diapositives, des stroboscopes à vitesse variable, des spots, des *flashes* lumineux, des boules à facettes, des haut-parleurs déversant différents disques de pop, une à deux sessions du Velvet Underground et Nico, et la danse de Gerard Malanga et de Mary Woronov ou Ingrid Superstar.

L'effet était perturbateur à plusieurs égards et à différents niveaux, les superstars de Warhol apparaissant au travers des nappes de sons, des barrages de lumières et parmi les performances. Les critiques ont qualifié à maintes reprises l'effet de « décadent » ou « pervers », en faisant allusion à l'interprétation sadomasochiste de Malanga dans *Vinyl*, le travestissement de Mario Montez dans des films comme *Harlot* et *Mario Banana*, l'allusion entendue de *Blow Job*, ou la pornographie explicite de *Couch* – tous accompagnés de morceaux comme *Heroin*, *Venus in Furs*, ou *Sister Ray*³. McGuire relevait :

« Ce n'est pas un accident si le Velvet Underground constituait un élément organique dans [...] l'*Exploding Plastic Inevitable* de Warhol. *Inevitable*, formation actuellement défunte, demeure l'exemple le plus puissant et le plus développé d'art *intermedia*. Et pourtant, d'autres productions [...] sont parvenues depuis à une meilleure maîtrise technique sur le plan visuel ; mais aucune n'a réussi à communiquer un principe directeur à travers une forme complexe aussi bien que Warhol et l'Underground. »⁴

³ Voir Paul Jay Robbins, « Andy Warhol and the Night on Fire », *Los Angeles Free Press*, 13 mai 1966, p. 12; Richard Mortifoglio, « The Velvet Underground and Nico » (1979), dans *The Velvet Underground Companion*, *op. cit.*, pp. 57-62; Kevin Kelly, « O, Andy, How Sad », coupure de presse non référencée, Album vol. 2 Petit [Scrapbook vol. 2 Small], p. 1, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Michaela Williams, « Warhol's Brutal Assemblage: Non-Stop Horror Show », *Chicago Daily News*, 22 juin 1966, p. 34; et Timothy Jacobs, « The Velvet Underground », *Vibrations*, n° 2, juillet 1967.

⁴ Wayne McGuire, *op. cit.*, p. 46 [notre trad.].

Développant cette idée de «principe directeur», McGuire a associé Warhol à William S. Burroughs, en les décrivant comme les «deux oracles» de l'époque, stipulant que :

«Réduite à l'essentiel, la véritable question est : comment pouvons-nous contrôler et humaniser une technologie de plus en plus incontrôlable et proliférante, une technologie irrésistiblement déshumanisante, tandis que les valeurs fondatrices de l'humanisme se désintègrent rapidement?»⁵

McGuire ne fut pas le seul à relier l'EPI à de tels développements sociaux et technologiques. Quelques mois plus tard, Bob Stark, du journal underground de Detroit *The Fifth Estate*, publiait une critique plus concise mais pour le moins intrigante de l'album *Velvet Underground and Nico* (États-Unis, 1967). Négligeant toute évaluation musicale, Stark posait cette question : «Avez-vous [...] jamais imaginé quel serait votre rôle dans la société après l'imminente révolution cybernétique?» Tout comme McGuire, il reliait Warhol et le Velvet à la «Nova Police» de Burroughs, aux déplacements du traditionnel «rôle de l'ego» au sein de l'humanité, et à la possibilité inimaginable d'un futur où «chacun possédera un ordinateur ou une machine sur laquelle se brancher et divaguer toute la journée»⁶.

Si je mobilise les témoignages de Stark et de McGuire, c'est parce que leurs évocations de la cybernétique, de l'automatisation, de la dissolution de la subjectivité humaine, et de la vision burroughsienne d'un contrôle social mettent en avant, avec une concision particulière, une

⁵ Wayne McGuire, *op. cit.*, pp. 44-45 [notre trad.].

⁶ Bob Stark, «The Velvet Underground», *The Fifth Estate*, 14 au 27 novembre 1968, p. 11 [notre trad.].



Gerard Malanga et Edie Sedgwick dans *Vinyl*
(Andy Warhol, États-Unis, 1965)

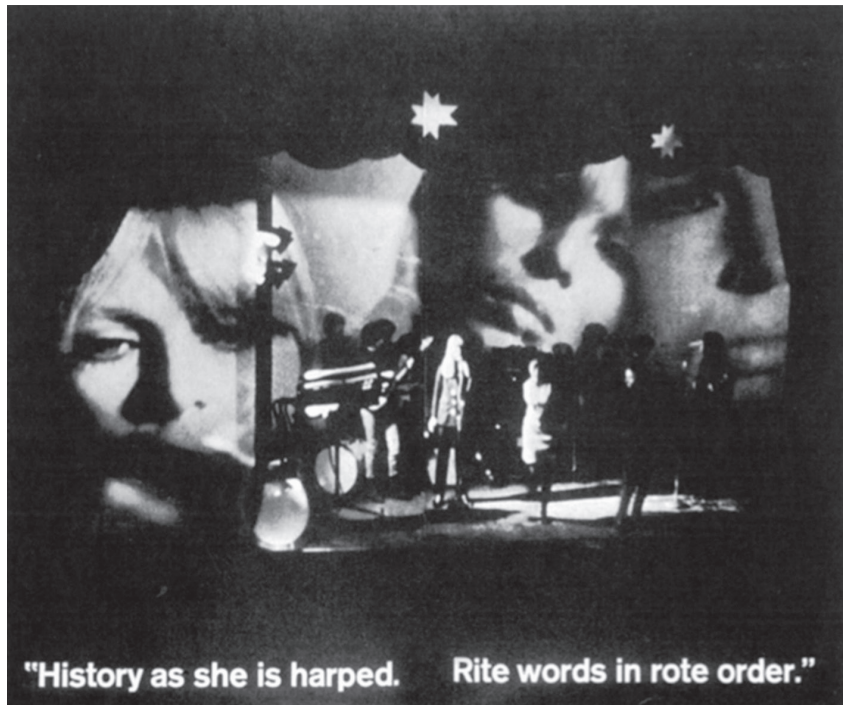


Illustration de *The Medium Is the Massage* (Marshall McLuhan et Quentin Fiore, Bantam Books, 1967) représentant l'EPI

constellation d'idées qui gravitent avec insistance autour des productions de Warhol de la fin des années 1960 : à savoir, sa relation avec ce qu'un autre critique appelait « une nouvelle classe étrange, préfiguration d'*untermenschen* du millénaire technologique »⁷. Poussant plus loin cette réflexion, nous pouvons observer le fait que tous deux virent dans l'apparente obscurité et le chaos de l'EPI une possibilité de libération, une possibilité qui ne correspond pas à l'ethos général des années 1960 – une voie qui était, comme McGuire l'a écrit, « plongée dans une lumière étrange, une lumière électrique démoniaque »⁸.

D'un certain point de vue, de telles considérations avaient été théorisées par Marshall McLuhan, qui avait inclus l'EPI dans son livre illustré à succès *The Medium Is the Massage*⁹. L'EPI y représentait l'« espace acoustique » du média électronique qui était, selon les explications de McLuhan, multi-directionnel, synesthésique et interactif. Tel que défini dans « The Agenbite of Outwit », l'espace d'écoute et de vision désigne « n'importe quel motif dans lequel les composantes coexistent sans accroche linéaire directe ou de connexion, créant ainsi un champ de relations simultanées [...]. [Elles] forment une mosaïque ou une image

⁷ Robert Mazzocco, « aaaaaa... », *New York Review of Books*, vol. 12, n° 8, 24 avril 1969, p. 36 [notre trad.].

⁸ Wayne McGuire, *op. cit.*, p. 22 [notre trad.].

⁹ Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, New York, Bantam Books, 1967, n. p. [*Message et Massage*, Paris, J.-J. Pauvert, 1968, pp. 108-109].

commune dont les parties s'interpénètrent [...] une sorte d'unité orchestrale, résonante»¹⁰.

Avant de se référer à l'EPI, la télévision constituait l'espace électronique privilégié de McLuhan. Malgré le caractère plat de l'image télévisuelle, les enfants de l'ère électronique – assis, selon ses descriptions, de façon excessivement proche de l'écran – étaient enveloppés par le passage d'électrons projetés hors du tube cathodique, «bombardé[s]», comme l'écrit McLuhan, «d'atomes qui font apparaître l'extérieur comme intérieur en une perpétuelle aventure au cœur d'images floues et de contours mystérieux»¹¹. À l'intérieur de cet environnement audiovisuel englobant, la demi-présence scintillante due à la basse résolution de la télévision créait une «mosaïque», sollicitant de la part des spectateurs une «participation» complémentaire, synesthésique et multisensorielle. «L'image de télévision», expliquait McLuhan, «nous oblige à chaque instant à <compléter> les blancs de la trame en une participation sensorielle convulsive profondément cinétique et tactile»¹². Pour McLuhan, le résultat ultime du média électronique devait être à la fois un retour à un village global organiquement «retribalisé» – «où tout arrive à tout le monde au même instant: tout le monde le sait, et donc participe à tout ce qui arrive au moment même où ceci a lieu» – et également à une transformation d'ensemble de l'individu en une «personne complexe, structurée en profondeur, et émotionnellement consciente de son interdépendance globale avec le reste de l'humanité»¹³. Tout aussi idéologique que l'exposition «The Family of Man», l'imagerie «tribale» de McLuhan tendait à naturaliser les transformations technologiques profondes de la décennie (illustrant même *The Medium Is the Massage* avec une photographie de villageois Bechuanas provenant de l'exposition d'Edward Steichen «The Family of Man») ¹⁴.

Jusqu'à ce jour, la réception critique de l'EPI demeure sans conteste liée à McLuhan. Dans *Up-tight*, Victor Bockris et Malanga déclarent qu'une «définition formelle [...] des visées de l'EPI» peut être trouvée dans le constat de McLuhan qui stipule que «notre nouvel environnement [électronique] impose un engagement et une participation. Nous sommes devenus irrévocablement engagés les uns par rapport aux autres, et mutuellement responsables»¹⁵. De même, Gene Youngblood avance que le cinéma élargi est «un paradigme pour [...] un langage tribal qui exprime non pas des idées mais une conscience collective de groupe», expliquant auparavant que le «cinéma élargi est le commencement [d'une nouvelle] vision. Nous allons être délivrés. Nous abattons le mur. Nous serons réunis à notre reflet»¹⁶.

10 Marshall McLuhan, «The Agenbite of Outwit» (1963), dans McLuhan, *Media Research: Technology, Art, Communication*, Amsterdam, G+B Arts International, 1997, pp. 123-124 [notre trad.].

11 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média: les prolongements technologiques de l'homme [Understanding Media: The Extensions of Man]*, New York, McGraw-Hill, 1964], Paris, Mame/Seuil, 1987, p. 371.

12 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 357.

13 Marshall McLuhan, «The Agenbite of Outwit», op. cit., p. 124 [notre trad.]; et Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média*, p. 72 [notre trad.].

14 Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *Message et Massage*; Edward Steichen, *The Family of Man*, New York, The Museum of Modern Art, 1955, p. 120. Sur les influences idéologiques de «The Family of Man», voir Roland Barthes, «La grande famille des hommes», dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1957], pp. 173-176.

15 Victor Bockris et Gerard Malanga, *Up-Tight: The Velvet Underground Story*, Londres, Omnibus Books, 1983, p. 36 [notre trad.].

16 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970, p. 387 et p. 49 [notre trad.].



Andy Warhol, *Up-Tight*
(Jonas Mekas, États-Unis, 1966)

Tout compte fait, cependant, les spectateurs de l'EPI n'ont pas tant vécu un retour à une unité tribale ou fait l'expérience d'une possession de soi subjective, qu'ils ne se sont sentis déracinés et désorientés par un bombardement incessant de chocs audiovisuels. Art Siedenbaum, du *Los Angeles Times*, l'a décrit « comme un plongeon involontaire parmi des éclats d'obus, ne sachant pas de quoi sera constituée la prochaine salve ni d'où elle sera tirée »¹⁷. Un autre journaliste nota plus précisément, et avec détachement : « C'est une dislocation des sens – une mise à mal des réponses ordinaires »¹⁸. « À peu de distance », écrivit Michaela Williams, « l'Exploding Plastic Inevitable apparaît comme une Machine Divertissante. Les gens y pénètrent et se réduisent aux parties d'un tout, des récepteurs devenant essentiels à son fonctionnement mais qui lui sont subordonnés et par lui manipulés »¹⁹. « [Warhol] a certes constitué un environnement total », poursuit-elle, « mais il s'agit d'un assemblage qui vibre réellement avec menace, cynisme et perversion. L'expérimenter c'est être brutalisé, malmené ».

Sans mentionner McLuhan, le schéma de George Maciunas, *Expanded Arts Diagram* (1966), a retracé la généalogie de l'EPI depuis les Expositions internationales et les Foires mondiales jusqu'aux spectacles Disney et aux écrans multiples des projections du « cinéma élargi », une

17 Art Seidenbaum, « Andy Peacepimple Puts a New Complexion on Night Life », *Los Angeles Times Calendar*, 15 mai 1966, p. 3 [notre trad.].

18 Susy Dooley, « An Experience' – Warhol Version », coupure de presse, Warhol Archives, Album vol. 10 Grand [Scrapbook Vol. 10 Large], p. 70 [notre trad.].

19 Michaela Williams, « Andy Warhol and His Marvelous Fun Machine », coupure de presse, Warhol Archives, Album vol. 10 Grand [Scrapbook, Vol. 10 Large], p. 62 [notre trad.].

catégorie chapeauté par le nom de Charles Eames²⁰. En effet, en 1964 (un an avant le premier «Festival de Cinéma élargi» de la New York Film Makers Cinematheque), *Understanding Media* de McLuhan a probablement été éclipsé par la présentation de *Think* de Charles et Ray Eames au sein du Pavillon IBM lors de la Foire internationale de New York. À l'intérieur, les visiteurs des Eames, treuillés hydrauliquement face à un vaste mur hémisphérique sur lequel étaient projetés des films et des diapositives, étaient bombardés d'informations à un rythme trop rapide pour être totalement déchiffrées. Davantage que la télévision, l'installation *Think* – avec, littéralement, sa mosaïque d'écrans, ses fragments d'information, et son engagement synesthésique ou du moins multisensoriel – exemplifiait la description par McLuhan de l'espace électronique.

Sans atteindre l'impact viscéral de l'EPI, le pavillon IBM fût pourtant jugé par les visiteurs «parfois déroutant», «frustrant», et «trop fragmenté pour être totalement efficace»²¹. Jonas Mekas décrit l'expérience comme une «performance très [dense], confuse, surpeuplée, parfaitement non-fonctionnelle, et, j'oserais ajouter, idiote»²². Cette désorientation atteste en partie du déplacement opéré par rapport à la précédente forme d'attention spectaculaire attachée au cinéma sonore²³. Tout comme la précédente installation des Eames, *Glimpses of the USA* (1959), le Pavillon IBM était un lieu privilégié du type de

²⁰ Dans *Film Culture* n° 43, 1966, édition spéciale sur les «Arts élargis [Expanded Arts]», p. 7.

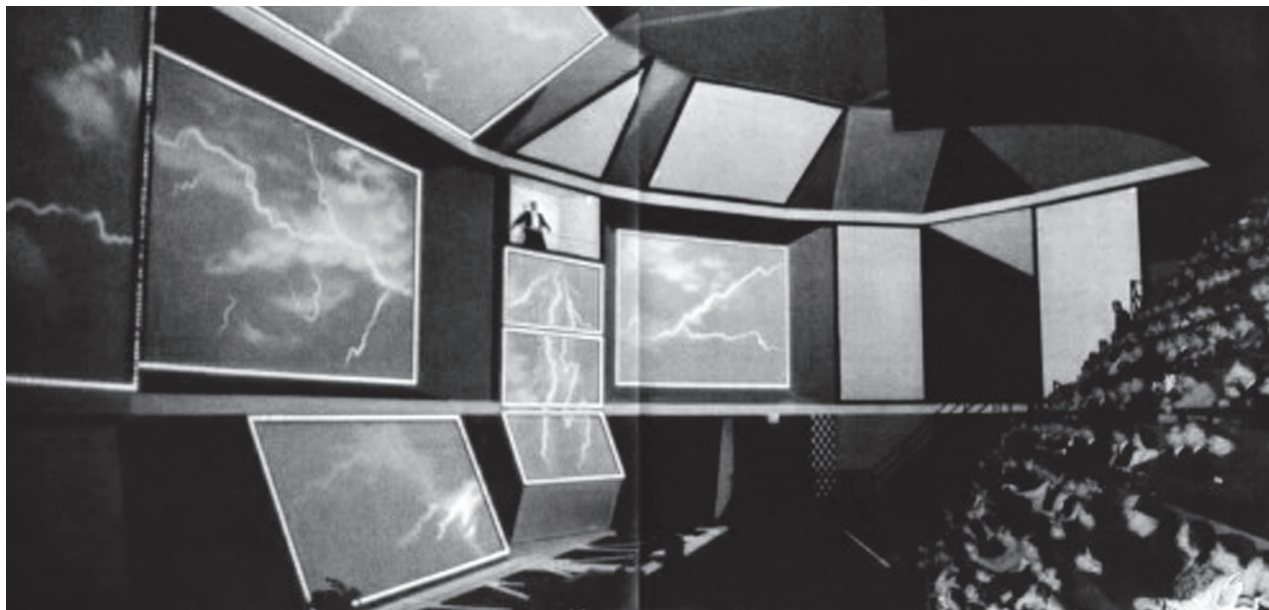
²¹ Mina Hamilton, «Films at the Fair 2», *Industrial Design*, mai 1964, pp. 36-38, cité dans Pat Kirkham (éd.), *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 325 et p. 328 [notre trad.].

²² Jonas Mekas, «Movies at the World's Fair» (9 juillet 1964), reproduit dans *Film Culture*, *op. cit.*, p. 11 [notre trad.].

²³ Sur le spectacle, le film sonore et les débuts de la télévision, voir Jonathan Crary, «Spectacle, Attention, Counter-Memory», *October*, n° 50, automne 1989, pp. 97-107.



Pavillon IBM de l'Exposition universelle de 1964 à New York



Écrans de projection à l'intérieur du Pavillon IBM (installation *Think*, Charles et Ray Eames, 1964)

recyclage perceptif que Jonathan Crary a décrit comme intrinsèque à la dynamique capitaliste de dé- et de re-territorialisation. La « machine d'information IBM », pour reprendre le titre de l'installation, visait à naturaliser le développement nouveau de modes de technologies médiatisées, qui absorbent les stimuli dans leur vitesse accrue et leur diversité à l'intérieur d'une économie émergente de l'information. Ces technologies allaient dorénavant être considérées comme concrètement plus réelles que la perception humaine. Bien que « le rythme du spectacle », d'après le souvenir d'un observateur, « est si rapide qu'un individu n'a pas le temps de trier ce qu'il veut y voir ou non », l'« hôte » en smoking d'IBM expliquait que l'installation « vous apporte [concrètement] l'information, de la même façon dont votre esprit la saisit – par fragments et brèves apparitions – parfois en lien avec la même idée ou le même événement. Comme faire des toasts le matin »²⁴.

Think est le fruit d'années de recherche menées par les Eames sur les moyens les plus efficaces qui permettraient de communiquer de multiples stimuli²⁵. Selon Beatriz Colomina, ils en étaient arrivés à la conclusion que la « prise de conscience de relations entre des phénomènes apparemment sans liens [était] activée par le biais de techniques « ultra rapides » » qui « émettaient des messages en très grand nombre, provenant de différentes directions, et que le public devait synthétiser »²⁶. Le Pa-

24 Mina Hamilton, « Films at the fair 2 », *op. cit.*, pp. 36-38, cité dans Pat Kirkham (éd.), *Charles and Ray Eames, op. cit.*, p. 325; et Beatriz Colomina, « Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture », *Grey Room*, n° 2, hiver 2001, p. 20 [notre trad.].

25 Beatriz Colomina, « Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture », *op. cit.*; et Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, New York, Dutton, 1967, pp. 229-233.

26 Beatriz Colomina, « Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture », *op. cit.*, p. 19 [notre trad.].

villon IBM, canalisant les effets de dislocation de la technologie électronique via la structure des mass media commerciaux, restituait « l'impulsion [du public] à opérer des liens » à travers une forme de « participation », comme l'observe Colomina, avec pour résultat escompté un dépassement du travail intellectuel en faveur d'une « réponse émotionnelle, produite aussi bien par le trop-plein d'images que [par] leur contenu »²⁷.

²⁷ *Id.*, p. 19 et p. 23 [notre trad.].

Bien que McLuhan présente généralement de telles participations interactives comme une voie menant au concept de village global, l'effet de contrôle induit par ce nouveau moyen de distraction n'était pas entièrement étranger à sa réflexion. Incapable d'élucider complètement sa signification, il l'a pourtant abordée vers la fin de *Understanding Media*. Il observe le phénomène suivant :

« Ce fait déconcertant réapparaît régulièrement dans nombre de sondages faits auprès du public de la télévision éducative. Les téléspectateurs ont l'impression que le professeur a un caractère presque sacré. Cette impression n'est pas entretenue par des concepts ou des idées, mais semble sourdre de façon inattendue et inexplicable [...]. Aucun trait n'est plus révélateur du caractère de la télévision [...]. Dans le cas des gens qui ont une longue habitude de l'expérience purement visuelle de type typographique ou photographique, il semble que ce soit la synesthésie, ou profondeur tactile de l'expérience télévisuelle, qui bouscule les habitudes courantes de passivité et de détachement. »²⁸

²⁸ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, op. cit., pp. 381-382.



Écrans de projection à l'intérieur du Pavillon IBM (installation *Think*, Charles et Ray Eames, 1964)



Gradins mobiles du Pavillon IBM

Tout comme dans le Pavillon IBM, la clôture participative d'un espace auditif et en mosaïque – c'est-à-dire la connexion d'informations diverses et fragmentaires – produit en réalité une forme de regroupement plus dynamique, une identification et un assujettissement à l'image électronique. McLuhan a remarqué que « [la télévision] peut virtuellement transformer le Président en monarque héréditaire. Une présidence simplement électorale n'a pas la profondeur d'engagement et de don total qu'exige la télévision »²⁹.

Pour McLuhan comme pour les Eames, l'entraînement perceptif et la force de persuasion du média électronique ne passent pas par une assimilation consciente mais agissent directement à travers des processus infra-individuels ou automatiques. De ce point de vue, l'engagement mutuel et participatif, mais aussi la proximité à l'intérieur du village global – ce contact par le biais de la communication électronique malgré la distance – révèlent une perméabilité subjective qui réagit à des forces extérieures à la signification. Dans un article portant sur les champs de bataille électroniques et conflictuels mis en scène dans *Naked Lunch* et *Nova Express*, McLuhan rompt temporairement avec son discours habituel, soulevant le voile idéologique de la tribalisation afin de révéler un aspect de l'espace électronique. Il écrit :

²⁹ *Id.*, p. 381.

«Burroughs présente le paradigme d'un futur dans lequel il ne peut pas y avoir de spectateurs, mais uniquement des participants. Chaque être humain participe indistinctement aux entrailles de l'ensemble des hommes. Il n'y a pas d'intimité, ni d'espaces privés. Dans un monde où nous nous ingérons et nous digérons tous réciproquement, il ne peut y avoir d'obscénité, de pornographie ou de convenance. Telle est la loi du média électrique, qui étire les nerfs et forme de la sorte une membrane périphérique et englobante.»³⁰

C'est probablement une coïncidence, mais Warhol a caractérisé le *pop art* en des termes qui rappellent la définition de la télévision par McLuhan, comme «prenant l'extérieur pour le mettre à l'intérieur, ou prenant l'intérieur pour le mettre à l'extérieur»³¹. Cependant, c'est précisément cette dimension du village global, son interpénétration spatiale et subjective, qui fut selon moi modelée par l'EPI. En son sein, les spectateurs ont fondamentalement pris conscience des transformations infra-individuelles engendrées par la technologie des médias. Surpassant les normes perceptives usuelles bien plus intensément que le Pavillon IBM, l'EPI avait également formé une «membrane périphérique» enveloppante, un vaste environnement électronique qui fit qu'à un moment donné Warhol avait envisagé d'installer sur chaque table des télévisions individuelles³².

Sheldon Renan, qui est l'un des premiers à utiliser le terme de cinéma élargi, l'a explicitement défini en termes de dissolution du médium : il s'agissait d'un «cinéma élargi au point que l'effet du film pouvait être produit sans aucun recours au film»³³. Plus récemment, Rosalind Krauss a décrit le développement historique en certains points comparables de la télévision et l'émergence des arts *intermedia*. La caméra vidéo Portapak, explique-t-elle, a concrètement sonné le glas de la pratique moderniste du film structurel et «[atomisé] la notion de spécificité du médium», inaugurant l'ère du «post-médium» où l'esthétique et le capital se sont infiltrés dans tous les aspects de la culture³⁴. Pourtant loin des concessions postmodernes qui renoncent à tout art oppositionnel, Krauss fait appel à l'idée d'appropriation allégorique formulée par Walter Benjamin pour avancer que «c'est précisément l'assaut d'ordres supérieurs de la technologie [...] qui nous permet, en rendant obsolètes des techniques plus anciennes, de saisir la complexité interne des média que ces différentes techniques véhiculent»³⁵. Selon elle, pour un artiste comme Marcel Broodthaers, l'essor de l'électronique et de l'*intermedia* à la fin des années 1960 a suscité une réappropriation benjaminienne du film artisanal de l'époque muette en tant que «médium dont la spécificité se trouve dans sa faculté à se contredire»³⁶.

30 Marshall McLuhan, «Notes on Burroughs» (1964), dans *Media Research: Technology, Art, Communication*, p. 89 [notre trad.].

31 Gretchen Berg, «Nothing to Lose: Interview with Andy Warhol», *Cahiers du Cinema in English*, n° 10, mai 1967, p. 40 [notre trad.].

32 John Wilcock, «A «High» School of Music and Art», *East Village Other*, 15 avril 1966, p. 5.

33 Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, op. cit., p. 227 [notre trad.].

34 Rosalind Krauss, «A Voyage on the North Sea»: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York, Thames and Hudson, 2000, p. 24 [notre trad.].

35 *Id.*, p. 53 [notre trad.].

36 *Id.*, p. 44 [notre trad.].



Eat (Andy Warhol, États-Unis, 1963)

Les premiers films de Warhol, comme *Sleep* (États-Unis, 1963), *Kiss* (É.-U., 1963), ou *Empire* (É.-U., 1964), ont été apparentés à la fois à une récupération du cinéma des premiers temps et au développement du film structurel. Aucun de ces deux aspects ne peut néanmoins caractériser l'EPI. Loin de vouloir réhabiliter d'anciens modèles cinématographiques, l'EPI – que Mekas a décrit comme « tout Ici et Maintenant, et le Futur » – a utilisé les films de Warhol comme les composantes d'un espace *intermedia* se caractérisant par la promiscuité impure que Krauss attribue à la télévision : à savoir, « une hétérogénéité d'activités qui ne peut pas être théorisée comme cohérente ou conçue comme possédant l'équivalent d'une essence ou d'un noyau fédérateur »³⁷.

Pourtant, l'appropriation d'un médium démodé n'était qu'une des stratégies d'opposition théorisées par Benjamin, qui observait de façon similaire l'émergence d'une technologie comme un processus dialectique. Dans l'article « L'œuvre d'art » et dans les *Passagenwerk*, Benjamin a décrit les technologies (« *aux grands tournants de l'histoire* »³⁸) comme se développant à l'intérieur d'ensembles sociaux et subjectifs, de modalités perceptives et d'attitudes habituelles. Les habitudes développées très largement de façon inconsciente qui parvenaient au premier plan dans les modes artistiques de la distraction, soutenait-il, pouvaient être canalisées dans des directions progressistes ou rétrogrades, mobilisées dans le sens d'une identification avec les travailleurs prolétaires ou avec les stars hollywoodiennes et le culte du Führer. Alors qu'il était conscient des conséquences régressives de ces derniers, Benjamin défendait néanmoins la possibilité d'opérations artistiques anticipatrices qui pouvaient

³⁷ Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, New York, Macmillan, 1972, p. 243 [notre trad.]; Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 31 [notre trad.].

³⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [version de 1939], dans W. Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 312.

révéler (comme en rêve) le potentiel réprimé de ces aspects inconscients de la formation des sujets. Le cinéma muet, assurait-il, opérait deux fonctions opposées : articuler les sédimentations institutionnelles des attitudes habituelles et en révéler les potentiels réprimés et cachés³⁹. Faisant voler en éclats les bureaux, usines et autre « univers carcéral » du pouvoir institutionnel, les disjonctions cinématographiques (telles qu'anticipées par le montage dadaïste) révélaient des « structures complètement nouvelles »⁴⁰ du sujet à l'écran et ouvraient de nouvelles possibilités et articulations. Au sujet de cet inconscient optique, Benjamin avançait que « si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, *nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur nos existences*, il parvient, d'autre part, à *nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas* [*Spielraum*]. »⁴¹

³⁹ *Id.*, p. 305.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.* (Je souligne).

En 1935, Theodor Adorno jugeait la théorie de la distraction de Benjamin peu convaincante⁴². Pourtant, Benjamin avait restreint son argumentaire au cinéma des années 1920 ; s'il concédait que le film sonore avait trahi la promesse politique du cinéma muet en le remettant aux mains du fascisme et du capital, il défendait fermement la « force révolutionnaire du film muet »⁴³. À son apparition, maintenait-il, une technologie génère un mélange de « réactions qui [sont] difficiles à contrôler et donc politiquement dangereuses »⁴⁴ pour les pouvoirs en place. Alors que de telles réactions peuvent devenir progressistes ou rétrogrades suivant les assemblages artistiques et sociologiques qu'elles constituent, c'est leur dualité initiale et ambiguë que l'artiste d'avant-garde doit être apte à comprendre. « L'artiste », écrit Gilles Deleuze, paraphrasant Benjamin tout en se référant à Syberberg, « est toujours dans la situation de dire à la fois : je réclame de nouveaux moyens, et je redoute que les nouveaux moyens n'annulent toute volonté d'art, ou n'en fassent un commerce, une pornographie, un hitlérisme... »⁴⁵.

⁴² Voir Ronald Taylor (éd.), *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso, 1980, p. 123.

⁴³ *Id.*, p.140.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-temps, Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 348.

Réagissant aux développements économiques et sociologiques contemporains, le milieu des années 1960 vit le précédent régime spectaculaire de perception laisser place à de nouvelles formes d'information électronique. Ce fut à ce tournant historique que l'EPI est apparu, contestant le mode d'acclimatation prôné par McLuhan et les Eames. Donnant corps à un espace contradictoire et expérimental, l'EPI laissait s'immiscer des forces qui se situaient encore dans un espace liminaire, avant d'être absorbées par le marché⁴⁶. En s'opposant à toute forme d'acclimatation, l'EPI produisait un montage environnemental dissociatif où différents médias interféraient et rivalisaient, accélérant

⁴⁶ Voir Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 898 [*Paris, Capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989].



Exploding Plastic Inevitable
(Ronald Nameth, États-Unis, 1967)

ainsi leurs effets de choc et de distraction afin de produire l'équivalent tridimensionnel et multimédia du moiré. C'est bien ce que décrit le critique Larry McCombs, qui avait remarqué de quelle manière « les lumières [...] deviennent faibles, bleues et scintillantes, un scintillement qui s'accélère, se ralentit ou s'arrête ici et là, au moment où vos yeux s'accoutument au scintillement », et comment « tout à coup le rythme de la musique, les mouvements des différents films, la pause des danseurs, se mélangent en un ensemble signifiant, mais avant que votre esprit ne puisse le saisir, celui-ci redevient aléatoire et déroutant »⁴⁷.

L'EPI, comme l'a remarqué McGuire, rejetait la plupart des « résolutions erronées » de l'époque, refusant à la fois la rhétorique de retribalisation de McLuhan et la tentative d'acclimatation des Eames à travers les images prototypiques de familles nucléaires et des toasts du matin. À la place, Warhol reliait les dissociations contemporaines suscitées par

⁴⁷ Larry McCombs, « Chicago Happenings », coupure de presse non-référencée, Warhol Archives, Album vol. 1 Petit [Scrapbook vol. 1 Small], p. 7 [notre trad.].

le capital et la technologie à des formes plus volatiles de déterritorialisation sociale et libidinale⁴⁸. À l'intérieur de cet environnement, les phénomènes d'identification n'étaient pas entièrement dispersés en une sorte de flux post-moderne ; ils étaient plutôt redirigés – non pas vers les masses prolétariennes ou la contre-culture officielle et souvent essentialiste – mais à l'intention des délinquants, *drag-queens*, toxicomanes et prostitués : un « groupe », comme l'a observé Kathy Acker, « qu'aucune personne à ce moment-là, pas même un hippie, n'aurait reconnu comme étant humain »⁴⁹, mais qui plus tard est apparu au sein des sous-cultures *punk* et du mouvement politisé *gay*. C'était en effet cette « lumière électrique démoniaque » qu'évoquait McGuire, c'est-à-dire une forme ambiguë et menaçante de déterritorialisation accordée à l'intensité du volume, aux effets de feedback, à la durée et la variation de rythmes d'une musique qui échouait, par la longueur de ses bribes d'improvisations atonales, à se constituer en un spectacle populaire⁵⁰.

Ainsi, en 1967, alors que Robert Smithson explorait les paysages postindustriels du New Jersey et que Dan Graham illustrait les pages sérialisées des magazines, Warhol ne faisait pas que sillonner le pays avec un groupe rock, mais occupait les nouveaux espaces émergents de l'information. Loin de simplement capitaliser sur ces espaces d'information, l'EPI a contribué à transformer ces zones en des sites de résistance contre-culturelle. En articulant les forces conflictuelles et déterritorialisées du média électronique, l'EPI faisait voler en éclats un nouvel espace carcéral en voie d'expansion, et parmi ces débris lointains certains au moins trouveraient des champs d'action potentielle, si ce n'est vastes, du moins inattendus.

(Traduit de l'américain par Sylvain Portmann)

⁴⁸ Sur les liens entre la dislocation capitaliste et l'émergence des luttes de libération, voir Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985, spécialement pp. 160-161 ; et Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Londres, Verso, 1990, pp. 3-85.

⁴⁹ Kathy Acker, « Blue Valentine », dans Michael O'Pray (éd.), *Andy Warhol: Film Factory*, Londres, British Film Institute, 1989, p. 65 [notre trad.]. Voir aussi Peter Wollen, « Raiding the Icebox », dans *id.*, pp. 25-26.

⁵⁰ Dans les performances de l'EPI, une grande partie du spectacle du Velvet Underground consistait en de longues improvisations dissonantes (décrites de façon souvent erronée dans des articles comme étant en train de s'accorder), bien différentes des morceaux que l'on peut écouter sur les albums commercialisés. Connues sous les noms de « Melody Laughter » ou « The Nothing Song », ces improvisations duraient plus de la moitié de la durée du spectacle de la soirée. Sur ce point, voir par exemple l'enregistrement intégral d'un spectacle de l'EPI à la *Valleydale Ballroom* de Columbus (Ohio), le 4 novembre 1966, sorti en CD sous le nom de *If It's Too Loud for You Move Back!*