

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 1 | 2012

Contre-cultures n°1

La Banalité de la dégradation : Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique *trash*

The Banality of Degradation: Andy Warhol, the Velvet Underground and the trash aesthetic

Simon Warner

Traducteur : Dario Rudy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3012>

DOI : [10.4000/volume.3012](https://doi.org/10.4000/volume.3012)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 51-65

ISBN : 978-2-913169-32-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Simon Warner, « La Banalité de la dégradation : Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique *trash* », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 10 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3012> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3012>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

La banalité de la dégradation :

Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique *trash*

par

Simon Warner

University of Leeds

Traduit de l'anglais par Dario Rudy

Résumé : Les années 1960 américaines, et tout particulièrement leur deuxième moitié, sont aujourd'hui étroitement associées aux luttes pour les droits civiques de la communauté noire, aux protestations contre le conflit Vietnamien ainsi qu'à l'approche *peace and love* des hippies. Cet article pose cependant que les germes d'un mouvement underground plus subversif furent semés durant cette période alors qu'une nouvelle approche de la création artistique, centrée autour d'une esthétique *trash* émergente, allait s'opposer à l'utopie psychédélique de la contre-culture officielle et laisser une empreinte plus profonde et durable sur la création indépendante du dernier quart de siècle. La reformulation par Warhol à l'époque de ses projets plastiques et filmiques en expériences multimédias ne fit qu'augmenter l'importance du Velvet Underground, groupe maison de la Factory, quartier général de l'artiste. *The Exploding Plastic Inevitable*, performance en partie inspirée des happenings du début des années 1960, faisant se rencontrer *light shows*, danseurs et sons cacophoniques du Velvet Underground, fut présentée au public en 1966. Cette œuvre scénique radicale fut filmée par le réalisateur Ronald Nameth dont le

Abstract : The American 1960s has become closely associated with moral crusades that strove for Civil Rights for the black community and protested against the conflict in Vietnam, with the peace and love gestures of the hippies to the fore, particularly in the latter part of the decade. This essay argues, however, that the seeds of a more subversive underground movement would be sown during the period and a new approach to art creation, centred on an emerging trash aesthetic, would not only challenge the psychedelic utopianism of the organised counterculture but actually leave a longer-lasting mark on left-field creative activity in the final quarter of the century. As Andy Warhol's art and film projects were re-shaped as multi-media experiences, the importance of the Velvet Underground, the rising house band at the artist's Factory headquarters, was magnified. *The Exploding Plastic Inevitable*, a performance work inspired in part by early-decade Happenings, would be unveiled in 1966, combining Warhol's underground cinema projections, light shows, dancers and the cacophonous sound of the Velvets. This radical piece of stage art was filmed by the director Ronald Nameth and his account remains a

film est un document clé de cette expérimentation. Si Warhol et le groupe se basaient sur une tradition issue des *beats* et de Dada pour créer une forme d'anti-art, c'est à cette période clé que l'idée de trash — depuis la célébration de la culture de masse du *pop art* aux recherches plus sombres du groupe et de l'artiste dans les méandres de la drogue et de la perversité — prit son importance actuelle. Cette anti-esthétique allait avoir dans les années suivantes un impact dépassant les avant-gardes de New York pour influencer et modeler la musique, le cinéma, l'art et la littérature.

Mots-clés : *contre-culture – esthétique – pop art – underground / alternative – avant-garde – contestation / transgression – drogues / alcool – expérimentation*

La culture américaine est une culture trash

Steven L. Hamelan (2004 : 3)

Parce qu'il a investi de toute son énergie ce carrefour culturel où le pop art croise le film underground autant que les méthodes de production de masse, l'artiste Andy Warhol peut être vu comme le roi, ou plutôt la reine de l'esthétique *trash*. Qu'il ait construit un espace dans lequel, par le biais d'un groupe comme le Velvet Underground, un langage alternatif du rock'n'roll se soit développé et diffusé le place également à l'avant-garde d'un contre-discours quant à l'histoire de la production et de l'appréciation de l'art. Cet article essaiera de produire une vue d'ensemble des influences qui ont contribué à l'émergence d'une esthétique *trash*, du sens attaché à et généré par une telle anti-philosophie ainsi que les manières dont on peut identifier l'évidence de ce style et son expression dans le monde de Warhol

key document of the live venture. The article proposes that while Warhol and the band built on traditions from Dada to the Beats to build a form of anti-art, it was during this key time that the ideas of trash – from the Pop Art celebrations of mass cultural forms to the darker delvings of his movies, and his adopted rock group, into the decadent realms of drugs and sexual perversity – took crucial shape. This anti-aesthetic would have an enduring impact beyond the subterranean avant garde of New York City in the years that followed as music and cinema, art and literature were all shaped by this brand of expression and examples of its legacy are suggested.

Keywords : *counterculture – aesthetics – Pop Art – underground / alternative – avant-garde – protest / transgression – drugs / alcohol – experimentation.*

et son environnement de travail de Manhattan, la Factory, mais aussi dans le travail du groupe maison, le Velvet Underground et dans la performance multimédia de 1966, *The Exploding Plastic Inevitable*¹.

Par l'image, le son et le mouvement, la joyeuse troupe de Warhol composée d'artistes, de poètes, de réalisateurs, de photographes, d'acteurs, de danseurs et de musiciens s'est présentée en un torrent de créativité qui a ébranlé les dogmes vieux de plusieurs millénaires de sagesse acquise quant à la nature, la production et la fonction de l'art. Les années 1960 de Warhol se sont avérées être le creuset par lequel les frontières du domaine furent redéfinies et de nombreuses règles réécrites. Au cœur de ce procédé se trouve l'établissement d'un credo esthétique qui méprisait, perturbait, éliminait et qui déconstruisait les conceptions précédentes quant à ce que l'art devait inclure,

La banalité de la dégradation

communiquer ou représenter, une forme que Cagle a appelé du « haut kitsch » (Cagle, 1995 : 5). Les philosophes qui à chaque époque avaient débattu des fondements de l'art et de ses principes – un édifice reposant sur les piliers de vérité et de beauté, de justice et de moralité – se trouveraient défiés, peut-être fatalement, par cette vague de dissidence fervente. Le rôle de Warhol dans ce projet de ré-organisation et de ré-évaluation esthétique le place selon moi au cœur de l'un des gestes contre-culturels clés de cette époque. En préférant la surface et le superficiel à la profondeur et la substance et en rejetant les motivations traditionnelles – justifications morales, conscience sociale ou *ethos* politique – l'artiste et ses disciples créèrent un univers esthétique cohérent qui s'écartait profondément autant du *mainstream* du milieu des années 1960 que de ceux qui le contestaient d'une manière plus conventionnelle.

Warhol n'était pas l'unique figure de cette révolution esthétique – il était plus simplement le maillon d'une chaîne qui avait vu un grand nombre d'artistes, d'idéologues, et de francs-tireurs culturels du vingtième siècle attaquer la citadelle de l'orthodoxie et proposer de nouvelles conceptions du milieu artistique lui même, de ce qu'il est capable de faire, de dire, et de comment il peut le dire. En résumé, cette lignée réduite mais de grande influence allait cultiver un système de pensée basé, pour une partie non négligeable sur l'importance et la valeur du choc. Que Warhol se trouvât à une époque où la communication de masse et la démocratisation sociale se nourrissaient mutuellement de manière si frappante et efficace, relève d'un hasard heureux. Cela impliquait que son idéologie radicale

devint familière non seulement à une élite intellectuelle restreinte mais aux millions d'hommes du commun.

Le résultat en fut cette floraison flamboyante de créativité au cœur de la décennie la plus agitée de son époque, dont l'impact ne se limiterait pas à quelques courtes années. Au contraire, le dernier quart du siècle fut infusé et infecté, influencé et affecté par la pratique et les prêches de cet homme paradoxal – à la fois étrange homme seul et personnage mondain – dont la citation la plus retenue est que « dans le futur, tout le monde sera mondialement célèbre pendant 15 minutes » (Fineberg, 2000 : 256) bien qu'elle tende à être simplifiée de façon erronée en « dans le futur tout le monde sera célèbre 15 minutes ». Cette position renferme une contradiction significative. L'identification par Warhol de l'éphémère comme une notion clé de ce que l'on pourrait *a posteriori* désigner comme la condition postmoderne était bien sentie. Mais son héritage aura ironiquement vu l'éphémère se transformer en un état répété et prolongé dans le temps. À l'heure où le deuxième millénaire se fond dans le troisième, être la cible passagère de l'objectif et de son flash tremblant est devenu la norme et non l'exception.

Comment mettre à jour une esthétique *trash*? En premier lieu, on pourrait penser à l'émergence d'une culture de l'éphémère à grand impact dans la période suivant la Seconde Guerre mondiale. Cette ère de satiété matérielle relative a conduit à ce moment où l'intérêt des élites pour l'art comme les pratiques traditionnelles des gens ordinaires furent en grande partie marginalisés, voire détrônés par une expérience démocratique, construite sur les

bases d'une production et d'une consommation de masse, aidée par la puissance des industries médiatiques? On ne peut pas qualifier de *trash* toutes les cultures de masse ou les cultures populaires, comme on les appelle depuis le milieu du vingtième siècle mais celles-ci sont en grande partie basées sur une forme d'exhibitionnisme extravagante, et ont offert un grand rôle à l'éphémère. Richard Keller Simon, qui s'est intéressé à la relation entre culture populaire et culture élitiste en littérature déclare qu'au sein de son terrain d'enquête « beaucoup des différences entre la culture *trash* et la haute culture montrent simplement que le *storytelling* s'adapte à des conditions économiques, sociales et politiques changeantes » (Keller, 1999 : 2). Comparant les grandes œuvres littéraires et des extraits contemporains de films et de programmes de télévision, de magazines et de journaux, il en conclut : « les connexions entre culture haute et basse sont extensives et systématiques [...] la culture *trash* réplique tous les genres majeurs de littérature. » (*ibid.* : 3)

Pour Hamelan, la culture *trash* américaine rassemble :

« Le droit naturel, le baseball, l'*apple pie*, les voitures buveuses de pétrole, les armes à feu, les *blockbusters*, les centres commerciaux, les films Disney/Pixar, les *talkshows*, le classement des meilleures ventes de musique, les parcs à thème, le *fastfood*, les super-héros, les superstars, les petites maisons roses, les impressions de Marilyn Monroe, d'Elvis Presley et des boîtes de soupe Campbell faites par Andy Warhol. Le rock 'n'roll. La musique du Velvet Underground aussi. Et les ordures, si hideuses qu'on ne peut pas les décrire, si massives qu'on ne peut pas les mesurer, si belles qu'on ne peut y croire. Culture américaine, ordures américaines, art américain. » (Hamelan, 2004 : 82)

Dans cet inventaire décapant, on ne peut ignorer le paradoxe central de l'attraction exercée, de la valeur trouvée dans le laid, le jetable et le transitoire, malgré leurs connotations négatives. De manière plus significative, il inclut à la liste autant Warhol que son groupe protégé du milieu des années 1960. Pour ma part, je voudrais suggérer que tandis qu'Hamelan peut aligner des séquences qu'il tient pour représentatives de la culture *trash* – et son livre joue librement et astucieusement avec le sens à la fois littéral du « jetable » comme ses connotations métaphoriques dans le cas de produits de peu de valeur artistique – les seuls éléments de la liste que l'on puisse rattacher à une esthétique *trash* sont les œuvres d'arts de Warhol et du Velvet.

Car, bien que l'on puisse défendre que des versions de la culture *trash* soient devenues ubiquitaires dans le monde capitaliste et au-delà – par la junkfood, l'invasion de courrier publicitaire, la télé-réalité et l'obsession de la célébrité, les gazettes à scandales et la place nouvelle de la pornographie, les machines à sous et les limousines étirables – il n'en découle pas qu'une esthétique *trash* existe en tant que telle. Pour qu'une telle esthétique puisse affirmer sa présence, il faut qu'un artiste ou un mouvement prenne en connaissance de cause les traces d'un moment culturel comme son matériau, et reconceptualise ce matériau de telle sorte qu'il représente ou émette un commentaire sur ce moment. C'est ensuite que deviennent nécessaires des voix critiques qui font autorité, pour à la fois identifier et contextualiser ce que l'artiste ou le mouvement a produit. Ce procédé n'est pas sans rappeler la chaîne nécessaire à la création d'un mythe décrite

La banalité de la dégradation

par Barthes (Barthes, 2000 : 113). Les symboles doivent représenter quelque chose d'autre, il faut donc qu'il y ait une compréhension par le spectateur de ce qu'ils représentent avant que cette forme de signification puisse effectivement apparaître. Comme Hunter & Kaye l'ont proposé :

« La critique culturelle récente a exploré plus en profondeur que jamais les sous-bois touffus de littérature et du cinéma populaire, en faisant dériver l'attention de ce que le public idéal devrait lire et voir vers ce que les gens apprécient réellement. Autant que la découverte d'une complexité inattendue de la culture « trash », cela aura produit une attention accrue aux différences entre publics et à l'importance d'entités spécialisées comme les fans et les dévots. » (Hunter & Kaye, 1997 : 1)

Les talents de décodage et de médiation de commentateurs éclairés et d'interprètes perspicaces, comme Robert Hughes et Lawrence Alloway, furent particulièrement utiles à la réception des travaux de Warhol. D'autant plus que lui et ses associés avaient pour habitude de présenter leurs œuvres de but en blanc, généralement sans aucune explication. Alors même qu'ils utilisaient le plus souvent comme matériau les composants les plus excessifs et controversés de la culture *trash* – affrontant les tabous du sexe, de l'argent, de la célébrité, des drogues, de la violence et de la mort – ils le faisaient sans porter de jugement. Cela rendait d'autant plus nécessaire un public capable de reconstituer cette chaîne d'information.

Des disciples plus tardifs du modèle ont montré une pareille défiance à la pudibonderie, incarnée dans une ambivalence morale prolongée à la fois face aux sujets sensibles qu'ils traitaient et au matériau qu'ils manipulaient pour construire leur

positionnement. En tant que pratique artistique ou *ethos* créatif, l'esthétique *trash* s'est incarnée dans de nombreuses formes, mais la plupart de ses praticiens doivent beaucoup à Warhol et sa clique, Velvet Underground inclus.

Le *trash* a quelque chose à voir avec le brouillage des frontières sexuelles montré par les configurations de genre sur scène et sur l'écran. Il peut être perçu à la fois comme féminin et décadent et comme macho et agressif. Il peut être reconnu à son primitivisme minimaliste autant qu'à son glamour surfait. On peut le relier à un goût de l'ornement – des piercings aux tatouages – voire même de la modification corporelle, ou le retrouver dans une adhésion aux principes production bon marché et rapide, rejetant l'idée du clinquant et du professionnalisme, lui préférant le brut, le cru, et le non-raffiné. En bref, ce sont des expressions transgressives, des symboles associés aux mauvais goûts, à la mauvaise qualité, à l'obscénité, au cru et au dégoûtant qui sont devenus la pierre angulaire d'une esthétique alternative contrevenant aux codes sociaux classiques et aux conceptions traditionnelles de la valeur artistique. Je voudrais à présent considérer la manière dont les graines du *trash* ont été semées pour n'éclorre que plus tard. Il s'agira de montrer comment Warhol et sa brigade de mercenaires créatifs ont adopté, encouragé et adapté ces nouvelles visions amplifiées dans leur travaux artistiques pour en dernier lieu discuter de l'héritage de ses aventures subversives.

Les films underground et la musique du Velvet : Esthétique du trash et évolution de la Factory

Même ceux qui hésiteraient à ranger les arts dans le sacré sentent souvent qu'ils forment une enclave sanctifiée de laquelle un certain nombre d'influences devraient être exclues – notamment l'argent et le sexe.

John Carey (2005 : ix)

Le regard autistique de Warhol était le même pour les héros et les héroïnes que pour la mort et le désastre.

Robert Hughes (1980: 351)

Le Velvet Underground est devenu le modèle d'une avant-garde au sein du rock'n'roll, la source d'une esthétique intello-trash.

Simon Frith et Howard Home (1987 : 112)

De quelle manière donner à voir l'esthétique *trash*, cette impulsion créatrice qui après sa conception précoce par Warhol marquera les différentes disciplines artistiques (musique, mode, théâtre, danse) dans les décennies ultérieures? Peut-être faut-il tout d'abord commencer par rappeler le désir de Warhol d'être une machine. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence que cet homme intéressé par les androïdes ait baptisé son studio de Manhattan the Factory [l'usine].

Aujourd'hui notre capacité à voir l'art à la fois comme artefact culturel et comme produit doté d'un potentiel commercial – un signifiant flottant si vous préférez – rend le choix du nom d'un atelier d'artiste relativement compréhensible. Au cœur des années 1960, lorsque la manufacture et l'art étaient perçus comme mutuellement incompatibles, la tactique de Warhol laissait son public perplexe. Le nom de Factory abaissait son travail à l'équivalent

de celui d'une chaîne de montage d'une usine de Détroit. Warhol utilisait donc le langage dans une stratégie de désinformation esthétique. On pourrait même supposer que Warhol cherchait par là à frapper au plus profond de la conception romantique de l'art. L'artiste complet qui créait à partir des forces et des fruits de la nature était symboliquement rejeté dans les dédales froids et lugubres d'un complexe industriel abandonné. Par la même occasion, il rejetait l'environnement intellectuel confortable de l'*establishment* artistique qui se réfugiait dans l'atmosphère exclusive et protectrice du salon et de l'académie.

Ce n'est pas sans ironie non plus que depuis lors, à l'ère post-industrielle, les artistes se soient massés dans les moulins abandonnés et les usines délaissées afin d'y créer leurs propres espaces, leurs ateliers et leurs galeries. Suivant l'exemple précurseur de Warhol, l'usine réaménagée est devenue à l'heure d'aujourd'hui un incubateur de cet art qui est le rejeton urbain de l'expérience postmoderne. Mais le déménagement de l'artiste vers l'immeuble situé sur la 47^e rue Est fin 1963 n'était qu'un aspect de son remodelage de l'expérience artistique tout entière. Jonathan Fineberg résume l'ethos à la fois étrange et radicalement novateur qui allait infuser cet endroit et le cercle qui s'y rassemblait : « la dévotion d'Andy Warhol à l'esthétique de la télévision, aux rubriques mondaines et aux magazines de divertissement s'opposait au modèle européen de l'avant-garde en lutte contre la société qu'avaient reproduit les expressionnistes abstraits. » (Fineberg, 2000 : 250)

Pour Fineberg, la Factory « évoluait dans un environnement de tuyauterie et de métal, rempli de *dragqueens*, d'innombrables «beautiful people», de

La banalité de la dégradation

célébrités de la mode, et du gratin du rock underground. La plupart d'entre eux défoncés aux drogues dures ou avec des comportements étranges » (*Ibid.* : 256). Mais au-delà de ces rencontres bizarres et de ces expériences sociales décadentes, le pouls du *trash* était donné par une grande partie des œuvres de Warhol. Si le pouvoir des précédents codes dominants de l'esthétique se situait dans la joie, l'humanité, l'investissement émotionnel, l'atmosphère de la Factory annonçait quelque chose d'autre : le règne du détachement, de la distance et du désengagement émotionnel.

Dans les toiles, sur les bobines des films, se faisait jour une tentative délibérée de réduire la part de l'élément humain, d'évider la force vitale, le plaisir, la pulsation, les signes de l'âme, tout ce que l'on était auparavant enclin à attendre d'une œuvre d'art. La valeur de la vie vécue pour l'art légitime, explorée et célébrée par les philosophes modernistes de la littérature comme F. R. Leavis était absente. Dans les sérigraphies et les scènes de films, les sentiments, le ressenti se retranchaient.

On peut affirmer que c'est au sein de cette scène étrange, de ce carrefour où la haute société se mélangeait aux vies malhonnêtes de pauvres gens que l'esthétique *trash* s'est formée : une rencontre postmoderne de l'abondance et du caniveau, de la célébrité et de monstruosité, de la vraie et de la fausse gloire, des paillettes et de la chair, des lumières de la rampe et de la pénombre, du glamour et du grotesque, de l'adoration et de l'addiction, de la banlieue et du centre ville. Un alliage d'arrivisme et de péremption rapide, le tout en plein cœur de l'île à la fois choyée et *trash* de Manhattan.

Bien que Warhol continua à réaliser des peintures et des impressions, des produits conventionnels représentant des sujets non-conformes, et qu'il construisit sa carrière comme « la plus importante star de la décennie » (*ibid.* : 256), il finit par annoncer la fin de sa carrière de peintre et à partir de 1966 il consacra ses principaux efforts aux films, aux performances et à la célébrité qui l'absorbait. Ses films incarnaient généralement les valeurs de production bon marché qui définissent aujourd'hui notre compréhension du *trash* : image granuleuse et pellicule en noir et blanc. Moins intéressés par la narration que par la texture de l'image, ils présentaient des hommages improvisés aux vies de ceux qui arrivaient à échapper à l'aliénation, à l'ostracisme de la société et à la crasse de la rue pour se réfugier dans le cocon compréhensif de la Factory. Watson rassemble l'esthétique des films de Warhol en expliquant qu'il « avait trouvé son style cinématographique très rapidement : une caméra insensible qui ni ne bougeait ni ne zoomait, l'utilisation du temps réel plutôt que du temps monté, ainsi qu'un cadre dominé par de petites parties isolées de l'anatomie, généralement un visage. Il est habituel de penser que les films sortaient tout cuits de la tête de Warhol et qu'ils étaient tous les mêmes. Dire de quelque chose que c'était comme "un film de Warhol" était devenu une expression pour dire que c'était ennuyeux, vide et long » (Watson, 1995 : 132).

Sleep, en 1963, film long de six heures sur le sommeil du poète John Giorno compte parmi les premiers essais cinématographiques de Warhol. Il fut suivi l'année d'après d'*Empire*, une étude de point de vue depuis l'Empire State Building dans laquelle la seule dose d'action concernait l'interrupteur de

lumières du gratte-ciel, dévoilant par la même occasion la préoccupation de Warhol pour les détails mineurs et imbéciles de la vie. Des douzaines de films semblables suivirent. Un exemple caractéristique en est *The Chelsea Girls* réalisé en 1966² sous la direction de Paul Morissey, superviseur de nombreux de films de la Factory, avec Nico comme actrice principale, et comme décor le havre bohémien que représentait le Chelsea Hotel. Résumé par Calvin Tomkins le film est « un examen en écran divisé d'un assortiment de freaks, de drogués et de travestis » (Fineberg, 2004 : 257). Mais il pointait également que le sensationnalisme superficiel de ces œuvres était trompeur. Selon Thomkins, Warhol retranchait à la fois « mouvements, incidents et intérêt narratif de ses films, concevant ainsi des films d'un ennui épique, qui n'arrivaient pas à tenir leurs promesses de sexe et de perversion » (*Ibid.*).

Ces films étaient moins conçus comme des produits pour les cinémas grand public que comme des escapades conceptuelles ou des installations en celluloïd – préfiguration de la manière dont le film deviendra une partie intégrante du lexique de l'art, au même titre que la peinture vers la fin du siècle – conçues par l'artiste le plus acclamé de son époque et assez indépendant financièrement pour pouvoir se permettre chacun de ses caprices créatifs. D'autres films comme *Flesh* (1968) ou le bien nommé *Trash* (1970) donnaient à voir un mélange étrange d'hédonisme et de nihilisme. Les extravagances sexuelles superficielles étaient montrées si froidement et hors de toute passion qu'elles en étaient vidées de leur charge érotique. Une qualité contrapuntique qui n'aurait pas été sans déplaire à l'étrange être asexué qu'était Andy Warhol.

Le but de Warhol était de créer un terrain de jeu social dans lequel les divisions – que ce soit par la classe sociale ou le montant de cash disponible, par la déviance sexuelle ou l'addiction aux stupéfiants – seraient rendues caduques. Néanmoins, le superviseur de ce mélange exotique n'était ni un méritocrate libéral ni un réformiste enfiévré ; c'était plutôt un extraordinaire faiseur d'histoires qui se délectait des contradictions et des juxtapositions dont il était capable dans les différents scénarios qu'il se faisait, à l'écran ou dans la vie. Ses interviews de certaines périodes – comme dans cet exemple de 1964 ou ses réponses en oui/non viennent clore toutes les questions du reporter – suggèrent une forte inclination à décontenancer les discours et les critiques conventionnelles. Lorsqu'il détourne toutes les questions de son interrogateur, et que de son personnage mécanique laisse entrapercevoir un rictus de satisfaction, est-il un clown ou un robot³ ?

Le financement par Warhol des expériences artistiques les plus intéressantes du moment, du Velvet Underground, de leurs enregistrements et du plus grand spectacle multimédia de l'époque, *The Exploding Plastic Inevitable*, vaut qu'on s'y intéresse.

Que dire du groupe ? Pour Ellen Willis, « les membres du Velvet ont été les premiers artistes importants de rock'n'roll qui ne pouvaient pas conquérir un large public ». Ils ont fait de la musique qui était « trop ouvertement intellectuelle, stylisée et distante pour pouvoir se vendre ». Leur travail, qu'elle lie au pop art était de « l'anti-art fait par des artistes élitistes anti-élites » (Willis in Marcus, 1996 : 74). Matthew Bannister conçoit la relation du groupe à l'antiphilosophie qui intéressait leur mécène : « l'esthétique du *trash*, affirme-

La banalité de la dégradation

t-il, ne fonctionne pas tant comme une volonté de démocratiser la culture que comme le témoignage du goût supérieur d'une élite qui peut trouver le sublime dans l'abjection » (Bannister, 2006 : 44). Hamelan, de son côté, pense que « séparer le Velvet Underground du *trash* serait comme séparer le système nerveux et le squelette. C'est impossible » (Hamelan, 2004 : 80). Pour s'intéresser à deux artefacts qui ont engagé le temps et l'énergie du Velvet en 1966, il faut d'abord penser à l'ordre chronologique qui les unit – de la présentation de l'*EPI* à la réalisation du premier album. Bien que le disque ne vit le jour qu'un an après, les deux projets s'entrecroisèrent et des matériaux sont communs aux deux contextes.

La formation musicale qui avait vu le jour en 1964 et 1965, opérant sous différents pseudonymes et avec des membres différents avait finalement pris le nom du Velvet Underground, en hommage à un livre de poche du même nom de Michael Leigh, une enquête sur les activités sexuelles de l'ère post-Kinsey. Parvenu à obtenir l'oreille de Warhol par l'intermédiaire de son assistant et conseiller Morrissey, ramené dans le bercail de la Factory, le groupe comprenait comme membres originaux Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison et Maureen Tucker, bientôt rejoints sur les conseils insistants de Warhol par la modèle, actrice et chanteuse-en-devenir Allemande Nico ⁴. Bien que l'introduction d'une chanteuse teutonne aux longues jambes ne soit pas du goût de tout le monde, ils pouvaient entrevoir la valeur de ce compromis. Comme Richard William l'affirme, à propos de leur nouvelle alliance avec un artiste Pop de haute volée, « la partie la plus significative de la relation était celle-ci : si jamais le Velvet

Underground comptait poursuivre une carrière basée sur la démolition des conventions non-écrites du rock'n'roll, alors, Andy Warhol serait la dernière personne à s'en plaindre » (Williams, 2009 : 189).

D'après Wayne Koestenbaum (2001 : 100), le groupe fit sous l'égide de Warhol ses premiers pas en direct, sous le nom d'Erupting Plastic Inevitable, lors d'un spectacle appelé *Uptight* qui fût donné à la fête de la New York Clinical Psychiatry Society en janvier 1966, soit avant que le rebaptisé *The Exploding Plastic Inevitable* ne fasse ses débuts au Dôme de St Mark's Place en Avril. Le *EPI* était une performance qui se basait sur l'anarchie contrôlée de l'univers de Warhol : ses films comme *Couch* (1964) et *Vinyl* (1965) étaient la toile de fond de l'installation, le groupe maison faisait office d'acteurs et fournissait la bande-son, les assistants et les superstars en étaient les protagonistes. Selon Williams, au Dôme, « environ quatre cents personnes avaient fait le déplacement pour voir le Velvet Underground et Nico, des lumières, des films [...], les numéros de danse des 'superstars' Gerard Malanga et Mary Woronov ainsi qu'entre les numéros, une sono qui jouait trois disques en même temps » (Williams, 2009 : 190). Koestenbaum ajoute : « La théâtralité qui enveloppait Nico et le Velvet était plaisamment sadomasochiste. Le niveau sonore du Velvet était une torture pour les tympanes du public. Le fouet de Gerard était une punition symbolique. Le manque de relation de Nico au groupe [...] représentait un autre type de torture : elle était un fardeau pour le groupe, le groupe un fléau pour elle... » (2001 : 101)

Le spectacle lui même avait un indice de *trash* élevé, que l'on associait subitement au nom de Warhol : sexe, violence, bruit, mystère et danger. Le film de

Ronald Nameth, sorti chez Chicago Production en juin de la même année capture l'essence de ces ingrédients, rendant le désordre chaotique de la performance live. Ni Reed, absent pour cause de maladie, ni Nico n'apparaissent dans la version filmée. Bien que le documentaire de Nameth soit plus coloré que monochrome, il parvient à restituer l'esprit décousu du spectacle : le tourbillon bordélique de lumière, les projections de gel rappelant les flammes dansantes ainsi que les corps tournoyants, indistincts et presque hermaphrodites servant de points de repères pour les yeux (Nameth, 1966).

De fait, ce que donne à voir le film évoque ironiquement davantage les abstractions des *dripping* de Pollock venues à la vie que les représentations plates des impressions de Warhol. Il est néanmoins intéressant de noter que ce mélange d'ombres et de lumières dérangeantes, ces danseurs simulant des actes sexuels glauques, ces perturbations sensorielles causées par la musique jouée trop forte, tout cela était dans la droite ligne des valeurs anti-esthétiques que la Factory avait jusque là énergiquement défendues. « Le tourbillon de son et de sensations d'EPI, écrit Koestenbaum (2001 : 101), annonce un genre à venir. » Les chansons qui avaient formé l'ingrédient musical de la performance multimédia allaient en fin de compte vivre une seconde vie sur leur premier album qui deviendrait bientôt l'un des plus importants de toutes les collections de disques. Sorti en mars 1967, *The Velvet Underground and Nico* mettra du temps à se frayer son chemin mais aura finalement à partir de la décennie suivante un impact infernal.

Les morceaux présentés s'éloignaient radicalement des standards du marché musical de cette époque que l'on qualifia rétrospectivement de *Summer of*

Love. L'époque était celle d'un optimisme radieux qui se répandait depuis les sables de la Californie du Sud jusqu'aux jams psychédélics de San Francisco en passant par les styles acidulés des dandys londoniens – c'était bien ce que représentaient des artistes comme les Beach Boys, the Mamas and the Papas, Jefferson Airplane, Pink Floyd, Jimi Hendrix ou les Beatles. Le havre de paix d'Haight-Ashbury était florissant, le Festival de Monterey allait bientôt avoir lieu et la sortie de l'album de l'année, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* était imminente.

Les débuts du Velvet n'avaient pas grand chose à voir avec cette clarté insouciance ou cette revendication de libération personnelle que ces autres artistes partageaient avec leur public à cette époque hyperactive. On y trouvait en revanche une veine plus sombre (avec la référence aux drogues dures dans « Heroin⁵ » et « Waiting for the Man »), des thèmes désarçonnants (les accents sadomasochistes de « Venus in Furs ») et des réflexions sur les mystères de la Factory – « Femme fatale » est un hommage à Edie Sedgwick l'égérie déchue de Warhol, et « All Tomorrow's Parties », parfois décrite comme parlant des relations controversées du peintre à la municipalité de Manhattan, est en fait une chanson pré-existante de Lou Reed sur son attachement à New York.

Il n'y avait pas de style musical défini qui unifiait les onze pistes mais il y avait un grain monochromatique à l'album qui fuyait les ambitions multipistes et les superpositions vocales grandiloquentes de Brian Wilson, John Phillips, Syd Barrett, ou John Lennon et Paul McCartney. Si ces compositeurs amenaient une allégresse kaléidoscopique, et possiblement droguée à l'arsenal technologique, le

La banalité de la dégradation

Velvet était plus introspectif : des expressionnistes sous amphétamines explorant les turbulences du psychisme plutôt que la fantasmagorie du monde extérieur. New York, la métropole électrique East Coast semblait se démarquer des notes mélodieuses de la West Coast et de l'éclectisme nostalgique de Carnaby Street. Cagle juge que les tendances de l'époque « ont favorisé un rejet des visions folles et nihilistes du Velvet Underground. Peut-être que leurs morceaux semblaient trop désabusés et étranges pour une génération qui se soulevait contre le nihilisme et le désespoir » (Cagle, 1995 : 92).

Le rock'n'roll avait été compris comme un mélange grossier entre des formes musicales noires et blanches apparu depuis la moitié des années 1950, un métissage symbolique qui aurait pu attiser le feu des tensions raciales de l'époque. Mais en 1967, l'avant-garde du rock était entrée dans une nouvelle phase. Mc Cartney avait reconnu s'intéresser au compositeur d'avant-garde italien Luciano Berio et comme le montre Gendron (2002 : 161-224), la communauté des critiques américains, tout comme les centaines de milliers d'adolescents hystériques du pays, avait été séduite par la créativité sans limite des Fab Four. Le mode opératoire du groupe apparaissait de plus en plus clairement : l'adoption d'une méthode de travail adaptée aux possibilités dynamiques que promettait l'amélioration des moyens de studio. À l'écart de ce consensus général, l'album du Velvet avait été enregistré environ un an auparavant, au même moment que les présentations d'*EPI*. Warhol y était crédité comme producteur bien qu'il semble que son soutien ait plus été de nature financière qu'artistique. Ce sera l'unique album à voir le jour du temps de l'association entre Warhol et le groupe.

Si les membres du Velvet Underground ne rejetaient pas en elle-même une manière de créer, celle qu'ils poursuivaient allait clairement à contre-courant de l'ambiance de l'époque. Tout d'abord, le groupe évitait toute possibilité de ré-enregistrer, de re-mixer et de re-toucher les pistes qui viserait à polir et couvrir de vernis les rugosités de leurs toiles sonores. Le principe de « première idée, meilleure idée » emprunté aux sources bouddhistes qui avaient influencé les Beats, joua un rôle moteur. C'est véritablement cette pureté élimée – le premier ingénieur qui travailla avec le Velvet Underground leur dit que les prises simples étaient le meilleur moyen de capturer l'esprit des morceaux, bien qu'un producteur plus expérimenté retravailla sur les prises – qui fit du Velvet un groupe hors compétition et un exemple important dans les années à venir pour une pléthore de groupes.

Distordu ? Dissonant ? Débraillé ? Amateur ? Inachevé ? Laid ? Sans aucun doute, la matière dont était composé *The Velvet Underground and Nico* fixait des normes assez loin de l'esprit du moment dans la musique rock qui tendait à l'époque à s'éloigner de la chanson pop de trois minutes, et de l'hymne adolescent éphémère, pour privilégier la recherche d'une sophistication et d'un raffinement. Reed, Cale et compagnie rejetaient autant la nouvelle école du rock que la pop banale. À la place, ils mélangeaient des éléments du savant et du populaire, leur étrangeté culturelle et l'art underground de l'époque. Des rythmes lourds, des drones répétitifs et des arrangements minimalistes accompagnaient des histoires de transgression venues des bas-fonds : usage et abus de drogues, déviance sexuelle et perversion, excitations et débordements

du palais des délices. La beauté? Jetée par dessus bord! Le sublime? Chassé par la débauche! La morale traditionnelle? Détournée par un abus libertaire du corps et de l'esprit, ébranlée par la remise en cause des mœurs sexuelles acceptables. Une anti-esthétique, l'esthétique *trash*, était là, incarnée par cette parade de distorsion, de discordance et de contorsion et ce n'était pas pour plaire aux radios! Le Velvet Underground rejetait l'optimisme frémissant et estival du psychédéisme pour se retourner vers un centre-ville contre-utopique, faisant surgir par leurs mots un espace tour à tour névrotique ou hyperactif, hébété ou anesthésié, selon la dose d'héroïne ou de speed injectée.

Mais quid de la vérité, autre notion clé dans le temple de l'esthétique poussiéreuse? Bien sûr qu'il y avait une vérité intrinsèque et relative aux expériences des membres du Velvet dans leurs morceaux, même s'il s'agissait plus de rendre dramatique des individus, des lieux et des événements qu'ils connaissaient. Mais c'était une vérité qui ne parlait ni des lumières ni du salut ni de la bonté. Au contraire, la vision du monde que le Velvet renvoyait faisait songer aux flammes de l'enfer surgies sur terre, une vision proche des tableaux de Jérôme Bosch. C'était un territoire où l'on pouvait peut-être croiser Sade et Baudelaire, mais un territoire inhospitalier au concept de vérité comme il avait été compris et décrit par les philosophes. Le laid ne devenait pas le nouveau beau, mais pouvait être considéré par ces artistes subversifs comme le nouveau vrai. Le Velvet et leur famille élargie jouaient avec leurs instincts les plus basiques pour parvenir à cet embranchement inhabituel entre la vie et l'art, les loisirs et la créativité, que ce soit à la Factory, ou

à Max's Kansas City, ou dans les autres villes où fut donné *The Exploding Plastic Inevitable*. Où commençait l'art et où s'arrêtaient les plaisirs coupables? Ce ne fut jamais complètement clair.

Dans l'album s'entrelaçaient de nombreuses influences : le monologue intérieur des Beats, l'affinité de Cale avec des compositeurs de l'avant-garde américaine comme La Monte Young, les dissonances angoissantes du free jazz d'Ornette Coleman, le maniérisme du parler-chanter de Bob Dylan, l'absence de swing du jeu de Moe Tucker. Ou encore le rejet de Lou Reed de la pop de supermarché conçue au Brill Building de New York⁶, un monde qu'il avait essayé sans succès de conquérir avant de former un prototype du Velvet appelé les Primitives. Pour Williams, le groupe était « naturellement adapté » à l'artiste qui faisait office de mentor :

« Le Velvet Underground était l'unique groupe possible pour Warhol. D'abord par les chansons, reflétant leur intérêt pour le type d'activité transgressive qui caractérisait l'ambiance de la Factory. Ensuite, l'utilisation de la répétition et l'acceptation de ce que le monde « normal » considérait comme l'ennui ou *la noia* : une angoisse existentielle apparemment dépourvue de toute signification. Les phrases incessantes martelées au piano et les patterns rythmiques répétitifs, pas si éloignés d'une pièce comme *In C*⁷, peuvent être compris comme des analogies des multiples versions de la même image (Elvis, Marilyn, accidents de voiture, chaises électriques etc.) que reproduisaient les presses de la Factory. » (Williams, 2009 : 189)

Cependant, malgré toutes ses postures révolutionnaires, et peut-être même à cause de celles-ci, le premier album du groupe – emballé tapageusement si ce n'est perversément dans la pochette pop de Warhol représentant une banane⁸ – n'eut quasiment aucun impact commercial et fut rapidement relégué

La banalité de la dégradation

dans les profondeurs du Billboard. Il fut toutefois entendu par un important cénacle de musiciens, de critiques, de personnages mondains des deux côtés de l'Atlantique. Que sa genèse soit si étroitement liée aux machinations d'un artiste visuel mondialement connu ne risquait pas d'entraver l'attention portée par ceux qui étaient dans le coup. Les graines semées dans le terreau humide de ce *Summer of Love* ne restèrent en sommeil que pour mieux se réveiller quelques années plus tard devenues plantes carnivores, étranglant sur leurs passages les fleurs délicates des jardins abandonnées de la *love generation*.

Le Velvet Underground ne s'opposa pas seulement aux valeurs culturelles traditionnelles, il rejeta également les protocoles de la contre-culture elle-même. Ce mouvement massif cherchait à repousser les limites de la société par un engagement énergique dans un activisme politique qui prônait une idéologie utopique, le tout confluant vers une campagne de confrontation et de résistance, de manifestations et de rhétorique démagogique. De ce point de vue, le groupe de Warhol apparaît comme doublement transgressif en dénigrant tant le *mainstream* conventionnel que son rejet radical. De cette manière, ils construisirent une nouvelle posture contre-culturelle, à l'esprit underground et au caractère marginal. Cette posture aidera à continuer la lutte contre les normes artistiques et culturelles tenaces, longtemps après que les hippies et leurs manifestations contre la guerre du Vietnam aient disparus. De fait, la posture esthétique du groupe et son comportement subversif auront un impact plus profond et plus durand sur les musiques populaires à venir, et tout particulièrement celles centrées vers la poursuite d'un ethos alternatif ou indépendant, que le *peace and love* ins-

piré par les sons psychédéliques de l'époque⁹. Le style du Velvet devint l'inspirateur de ceux dans le rock qui, vague après vague, préférèrent le minimalisme à la décoration, le bruit pur aux manipulations manucurées, l'économie et la brièveté à l'indulgence sophistiquée. En comparaison, les manières plus baroques des apôtres du LSD ne firent l'objet que de re-découvertes occasionnelles dans les décennies qui suivirent.

Fin 1967, lorsque le Velvet débuta sa seconde session d'enregistrement pour *White Light/White Heat*, Tom Wilson bien installé dans le fauteuil du producteur, le groupe avait rompu tout lien avec Warhol ainsi qu'avec Nico, leur chanteuse imposante et imposée, partie vers une carrière solo. Le projet du groupe de faire une musique discordante qui s'écarte des canons de son époque était encore valable – tant en terme de style que de contenu, de texte que de texture – mais les productions post-factory du groupe n'obtenaient guère plus de succès que le premier album. Il aura fallu attendre la dissolution bordélique du groupe au début des années 1970 – alors que Reed et Cale étaient déjà partis – pour que le son et les visions hachées du groupe deviennent le modèle de milliers de groupes Anglo-Américains, par lesquels des vagues cruciales dans l'histoire du rock'n'roll des années 1970 et 1980 se firent jour : le glam et le glitter, le punk et la new-wave, l'indus, le goth et le grunge.

Notes

1. Au sujet de ce film, le lecteur pourra se reporter à l'article que Jean-Marc Leveratto lui a consacré dans le hors-série de *Volume!* « Rock et cinéma ». Jean-Marc Leveratto, « *Exploding Plastic Inevitable*, ou le rock et le cinéma comme techniques du corps », *Volume!*, n° 3-0, 2004, 53-66. [Ndt]
2. Le film est souvent simplement appelé *Chelsea Girls*
3. Cf. « Andy Warhol on pop art », YouTube, 1964, <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=deRMRh8Zjgg>
4. Le vrai nom de Nico était Christa Päffgen (Kostenbaum, 2001 :100).
5. Lou Reed dit à propos de cette chanson et plus largement à propos de l'album : « Je ne prône rien [...] Simplement, on avait «Heroin», «I'm Waiting for the Man» et «Venus in Furs» sur le premier album et ça a donné le ton. Bien sûr on avait «Sunday Morning» qui était si jolie et «I'll Be Your Mirror» mais tout le monde est resté bloqué sur l'autre partie. » Cf. Victor Bockris et Gerard Malanga, *Up-Tight : The Velvet Underground Story* (2003 : 17).
6. Le Brill Building fut le creuset de la pop adolescente de la fin des années 1950 et des années 1960. L'immeuble était situé au 1619 Broadway et offrait un environnement propice aux compositions de Carole King, Neil Sedaka et de nombreux autres. Cf. Donald Clarke (ed.), *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* (1990 : 157).
7. Dans *C* de Terry Riley, composée en 1964 se composait d'une « série de 53 figures musicales courtes à jouer en séquence par un groupe de musiciens – peu importe le nombre ou le type d'instrument – qui peuvent choisir le moment de leur entrée et le nombre de répétitions du motif avant de passer à une autre phrase ». Cf. Williams (2009 : 171).
8. La banane, collée sur la pochette, pouvait dans les premières éditions du disque être pelée, révélant un fruit couleur chair à la connotation phallique évidente. Pour Paul Morrissey : « la pochette n'était que l'une des multiples suggestions obscènes. [...] Personne ne peut se rappeler qui l'a proposé, mis tout le monde s'est mis d'accord pour dire que c'était assez sale. Cité dans Storm Thorgerson et Aubrey Powell, *100 Best Album Covers* (1999 : 149).
9. Les groupes d'acid rock de San Francisco – le Grateful Dead, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service et Moby Grape – ainsi que les groupes psychédélics de Londres – le Pink Floyd de Syd Barrett, le Crazy World of Arthur Brown et même Jimi Hendrix – ont tous distillé l'esprit de l'époque mais leur héritage fut limité après que les années 1960 touchèrent à leur fin. Hoskyns prétend qu'en 1973, San Francisco était « tout sauf une ville musicalement morte ». Voir *Beneath the Diamond Sky : Haight-Ashbury 1965-1970* (Londres: Bloomsbury, 1997 : 217). En Angleterre, le déclin de la santé mentale de Barrett et la dissolution du groupe de Brown en 1969, ainsi que la mort d'Hendrix en 1970 symbolisaient tous la nature vacillante du moment.

La banalité de la dégradation

Bibliographie

- BANNISTER Matthew (2006), *White Boys, White Noise : Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*, Aldershot, Ashgate.
- BARTHES Roland (2000), *Mythologies*, Londres, Vintage.
- BOCKRIS VICTOR, MALANGA Gerard (2003), *Up-Tight : The Velvet Underground Story*, Londres, Omnibus.
- CAGLE Van M. (1995), *Reconstructing Pop/Subculture : Art, Rock, and Andy Warhol*, Londres, Sage.
- CAREY John (2005), *What Good are the Arts?*, Londres, Faber.
- Chambers English Dictionary* (1988), Édimbourg et Cambridge, Chambers.
- CLARKE Donald (ed.) (1990), *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Londres, Penguin.
- FINEBERG Jonathan (2000), *Art Since 1940 : Strategies of Being*, Londres, Laurence King.
- FRITH Simon, HORNE Howard (1987), *Art Into Pop*, Londres, Methuen.
- GENDRON Bernard (2002), *Between Montmartre and the Mudd Club : Popular Music and the avant-garde*, Chicago, University of Chicago Press.
- HAMELAN Stephen L. (2004), *But is it Garbage ? On Rock and Trash*, Athens, GA, University of Georgia Press.
- HOSKYNs Barney (1997), *Beneath the Diamond Sky : Haight-Ashbury 1965-1970*, Londres, Bloomsbury.
- HUGHES Robert (1980), *The Shock of the New*, Londres, BBC.
- HUNTER I. Q., KAYE Heidi (1997), « Introduction », in *Trash* Deborah Cartmel (ed.), *Aesthetics: Popular Culture and Its Audience*, Londres, Pluto Press, p. 1-13.
- KELLER SIMON Richard (1999), *Trash Culture : Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- KOESTENBAUM Wayne (2001), *Andy Warhol*, Londres, Weidenfeld & Nicholson.
- THORGERSON Storm, POWELL Aubrey (1999), *100 Best Album Covers*, Londres, Dorling Kindersley.
- WATSON Steven (1995), *The Birth of the Beat Generation : Visionaries, Rebels, and Hipsters 1944-1960*, New York, Pantheon.
- WILLIAMS Richard (2009), *The Blue Moment : Miles Davis's Kind of Blue and the Remaking of Modern Music*, Londres, Faber.
- WILLIS Ellen (1996), « Velvet Underground », in Greil Marcus (ed.), *Stranded : Rock and Roll for a Desert Island*, New York, Da Capo Press, p. 71-83.

Discographie

The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico* (Verve, 1967).

Filmographie

The Exploding Plastic Inevitable, dirigé par Ronald Nameth, 1966 : <http://www.jonbehrensfilms.com/experimental005.html> [Visité le 13 juillet, 2011].

Andy Warhol, « Andy Warhol on pop art », interview, 1964 : <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=deRMRh8Zjgg> [Visité le 10 mars, 2012].