

**VOLUME!**

## Volume !

La revue des musiques populaires

**3 : 0 | 2004**  
**Rock et Cinéma**

---

### *“Taste the whip”*. À propos d'*Exploding Plastic Inevitable* (avec la musique du Velvet Underground)

*“Taste the Whip”*: About *Exploding Plastic Inevitable* (with Music by the Velvet Underground)

**Cyril Neyrat**

---



#### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2155>

DOI : 10.4000/volume.2155

ISSN : 1950-568X

#### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

#### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 janvier 2004

Pagination : 67-71

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

#### **Référence électronique**

Cyril Neyrat, « *“Taste the whip”*. À propos d'*Exploding Plastic Inevitable* (avec la musique du Velvet Underground) », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 22 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2155> ; DOI : 10.4000/volume.2155

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



**Cyril NEYRAT**, « Taste the Whip, à propos d'Exploding Plastic Inevitable (avec la musique du Velvet Underground) », *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 67-71.

Éditions Mélanie Seteun

# Taste the whip

## À propos d'*Exploding Plastic Inevitable* (avec la musique du Velvet Underground)

par

Cyril NEYRAT

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

**T**aches de lumière dans le noir. Des corps dans un coin, projetés sur un mur, des faisceaux de lumière balayent l'obscurité et n'éclairent rien. Une rumeur informe superpose deux rythmes : le son d'une voix humaine, très ralentie ou les scratches lents d'un DJ – déformation –, et la stridence binaire d'une lointaine locomotive ou d'une machine – répétition. Plus près. Torse nu d'éphèbe dansant au ralenti, torse blanc malmené, cheveux empoignés, éphèbe soumis aux manipulations d'un homme en costume noir. Un interrogatoire, ou sa parodie sado-masochiste, projetée au fond d'une cave. Danse et torture sont deux techniques de déformation des corps.

Musique. *I'll be your mirror*. « Je refléterai ce que tu es, au cas où tu ne le sais pas. » Le miroir est déformant, il montre ce qu'on ignore du mouvement des corps. Des traces de mouvements arrachées à la nuit, des apparitions argentées, colorées. Anti-Marey : ces mouvements ne peuvent se mesurer à aucune norme, se soumettre à aucune méthode d'analyse, s'ajouter à aucun savoir. Dans la nuit, dans la grotte, des hommes projettent des traces de leurs corps, de leurs gestes. Ils ne dessinent pas les contours de leurs membres, ils jettent des taches de couleur – *dripping* en mouve-

ment, filmé au ralenti. Le tourbillon des bras lance des gerbes argentées. Sous la tache rouge, seul le visage bouge assez peu pour imposer ses traits au flux de couleurs qui dissout les formes. Ce que nous voyons des corps – qu'un corps éclairé dans le noir soit peinture, et non corps peint –, nous ne le savions pas.

Fondu au noir. Second tableau. Masochiste : *Venus in Furs. Shiny shiny. In the dark. Whiplash*. Les traces brillent dans la nuit, les corps se démembrant, convulsés, se déforment sous les coups de projecteurs, les coups d'accélérateur et de ralenti du montage, les coups d'archet de John Cale – les coups de fouet du cinéma sur nos corps usés qui, soumis à cette photo-torture, laissent échapper de nouveaux aspects.

*Taste the whip, and bleed for me*. Sous le fouet, les corps s'animent et saignent : des corps pris de convulsions, de gestes saccadés. Défaire l'articulation des corps et des images, créer de nouvelles articulations, aller vers l'inarticulé.

La musique du Velvet est prise dans la même tension : on ne sait si ces litanies saturées chantent l'effort pour s'extirper du chaos, de l'informe, ou la tentation permanente d'y retourner. Rythme primaire, archaïque de l'embryon de batterie de Moe Tucker – pour circonscrire le chaos, en marquer la frontière. Il faut tenir ce rythme, ne pas en sortir, le moindre mouvement risquerait la chute. Cris étouffés, plaintes arrachées par John Cale à son violon – comme si l'ancien élève du conservatoire ne pouvait plus en tirer que ce son là, cette unique note. La voix monocorde de Lou Reed salit la clarté des mélodies, comme pour en ternir l'éclat, en masquer la beauté. Au milieu d'*Heroin*, la guitare franchit la frontière et retourne au chaos. *In the dark*. Dans le souterrain, les survivants font retour aux origines, rejouent la cérémonie première, la première victoire contre le néant.

Le fouet est dans la main de Gérard Malanga, maître de cérémonie, grand prêtre au visage d'Apollon d'une orgie dionysiaque. Dionysos, le dieu au fouet d'Euripide, dont les Bacchantes chantent les puissances : « Tout à coup toute cette terre va danser quand le dieu du fracas conduira sa procession sur les montagnes, sur une montagne où l'attendent des femmes qui se sont rassemblées loin de leur lieu de travail qu'elles ont abandonné sous le fouet délirant du dieu<sup>1</sup>. » Selon Jean-Pierre Vernant, le Dionysos des *Bacchantes* est le dieu du fantastique. Dionysos ne fait pas entrer

---

1. Euripide, *Les Bacchantes*.

dans un autre monde : son apparition altère ce monde-ci, le présente comme étrange, le déforme, en dissout les formes. Le connu devient inconnu, le monde stable des objets, les contours et les formes rassurantes sont inquiétées, basculent dans le domaine des métamorphoses. Vernant attribue à Dionysos un régime particulier du visible. Il tient à se faire voir, à apparaître, mais masqué, méconnaissable. Si Dionysos est visible sans être reconnaissable, c'est qu'il n'a pas de forme définie. Il incarne la possibilité d'un refus de la forme. « La vision de Dionysos consiste à faire éclater du dedans, à réduire en miettes cette vision « positive » qui se prétend la seule valable et où chaque être a sa forme précise, sa place définie, son essence particulière dans un monde fixe assurant à chacun sa propre identité à l'intérieur de laquelle il demeure enfermé toujours semblable à lui-même » (1992, p. 267). Dans *EPI* est à l'œuvre la puissance double, ambivalente, du dionysiaque : puissance de libération des gestes, de métamorphose infinie, puissance aussi de dislocation des corps, de démembrement. Arabesques déliées des mélodies du Velvet, et leur délitement soudain.

Gérard Malanga serait un des masques possibles de Dionysos. Le film se termine sur un gros plan de son visage. La montée d'*Heroin* achève de se fondre en un chaos sonore, l'emballement des surimpressions a dissous les corps en un magma coloré d'où s'extirpe lentement le visage de Malanga. Après l'accélération, l'engourdissement, le suspens : le rythme binaire s'est effondré sur une plage de bruit étale, le défilement des images ralentit, pétrifie progressivement les rotations de la tête de Malanga, le mouvement de ses lèvres. La lumière colorée sculpte encore la chair, mais soudain tout achève de se figer. Soustrait au mouvement, arraché au temps, le sourire narcissique du danseur devient un rictus de souffrance. Il n'y aura pas de statue de l'éphèbe, mais un masque de mort à la bouche ouverte, aux yeux troués. Pour Nietzsche, le dionysiaque à l'état pur est absence d'image, « pure souffrance originaire et écho de cette souffrance ». Approchant du pur dionysiaque, images et musique fondues en une masse presque informe, le film ne peut plus enchaîner, il se fige en une dernière image avant le néant.

Dans *La Naissance de la tragédie*, le philosophe développe une conception bipolaire de l'art : toute œuvre, toute création est le produit du conflit entre deux tendances, l'apollinien et le dionysiaque. L'apollinien est le pôle plastique de l'art, le dionysiaque est le pôle non plastique. L'apollinien est le domaine des formes stables, individualisées, de leur contemplation remémorante. Le dionysiaque est celui de la dissolution des formes, de la rupture du principe d'individuation, de l'oubli. Le cinéma a la capacité naturelle de refléter les apparences du monde, d'en reproduire les formes. Pour certains, comme Clément Rosset, cette facilité est une malédiction, un handicap premier auquel il

doit s'arracher pour prétendre à l'art. La déformation est un des moyens dont disposent les cinéastes pour faire autre chose du cinéma qu'un simple dispositif technique de reconduction du donné. Faire que le cinéma n'enregistre plus la succession des formes dans la durée, mais leur dissolution. Substituer à la reproduction du visible la dialectique infinie de sa formation et de sa déformation.

Aller vers Dionysos. *Exploding Plastic Inevitable* (exploser les formes, inévitablement...) serait un manifeste pour un cinéma dionysiaque. La danse, en elle-même, est une déformation des corps. Déformer la danse, par l'alliance des surimpressions, des variations de la lumière, de la projection des couleurs, c'est élever la déformation au carré.

Dans *EPI*, la principale attaque contre la stabilité des formes est portée par la couleur. Libérée du dessin, la couleur échappe aux contours, efface les lignes. Dans ses écrits de jeunesse, Walter Benjamin a proposé une théorie de la couleur comme puissance de déformation. Dans l'esthétique benjaminienne, le couple apollinien/dionysiaque cède la place au couple « copie/imagination ». Le partage est le même, qui oppose forme et informe, représentation stable des formes et flux continu de la déformation. Comme pour Nietzsche, l'art est pour Benjamin la mise en œuvre dialectique de ces deux tendances. Tandis que le premier trouve l'origine du dionysiaque dans la musique, le second attribue à la couleur la puissance première de l'imagination. Si la couleur, telle qu'elle est utilisée communément en peinture, est soumise à la forme et « veut seulement être fidèle à la nature », elle peut aussi s'en libérer, écrit Benjamin. Les lavis japonais lui donnent l'exemple de cette « couleur de l'imagination », « singularité ailée, volant de forme en forme ». Les couleurs ailées n'ont pas pour fonction de représenter la nature, elles « flottent au-dessus des choses avec tant d'intensité qu'elles les font disparaître. » (2003, p. 127)

Musique et couleur : deux modes possibles du lyrisme. Le lyrisme, pour Nietzsche, est l'expression des tendances non plastiques de l'art, des épanchements dionysiaques, qu'il oppose à l'épique : « La mélodie fait jaillir comme étincelles autour d'elles de ces gerbes d'images qui, dans leur bigarrure, leurs brusques métamorphoses, voire leur folle précipitation, révèlent une force radicalement étrangère à l'apparence épique et à son cours paisible » (1977, p. 64) Dans le lyrisme, « la musique se décharge en images » (1977, p. 62). *EPI* aurait-il plus à Nietzsche? Musique et couleur y associent leurs coulées et leurs éruptions en une démonstration de la puissance lyrique du cinéma, qui est puissance de déformation des formes et des mouvements. Sous le fouet de Malanga, le film enchaîne les décharges de traces colorées et lumineuses, comme projetées sur les corps par la musi-

que du Velvet. La frénésie des surimpressions efface la distinction entre corps filmiques projetés sur les murs et corps dansants dans la salle : tout brûle, fond en un amas de couleurs aux variations frénétiques, tout est pris dans un battement stroboscopique d'apparitions et de disparitions. Plus de forme, juste le clignotement des traces dans le flux de la déformation. Cela ne peut pas s'arrêter, cela ne doit pas s'arrêter, cela ne peut qu'accélérer. Pourtant, ce dérapage, ce crash de la musique. Cet arrêt sur image, sur la souffrance de Malanga. Sous la joie furieuse de l'orgie, la souffrance. Sous la fête, la catastrophe.

Cyril NEYRAT écrit sur le cinéma et enseigne l'esthétique à l'université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Il coordonne la revue de cinéma *Vertigo*. Il a été, fugacement, chanteur d'un groupe de rock.

### **Références bibliographiques**

Walter BENJAMIN (2003), *Fragments*, Paris, PUF.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*.

Friedrich NIETZSCHE (1997), *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard.

Jean-Pierre VERNANT (1992), « Le Dionysos masqué des Bacchantes », in *La Grèce ancienne* tome III (avec Pierre Vidal-Naquet), Paris, Seuil.

---