

Bad Fools : L'amateurisme au cœur de la scène artistique du Lower East Side

Justin WADLOW

Résumé

Pour les artistes issus de la scène artistique new-yorkaise du Lower East Side à la fin des années 1970, musiciens, cinéastes ou plasticiens, l'amateurisme représente un choix clair : en refusant de devenir un expert, voire un professionnel, il s'agit de se tenir à la marge, toujours à l'écart de la spécialisation et donc ouvert à toutes les expériences. Cultiver l'amateurisme, c'est se donner la possibilité de découvrir ce qui se passe justement de l'autre côté de son champ d'investigation, ailleurs dans le non-familier, c'est accéder à une démarche de fertilisation croisée entre les arts dans laquelle, pour dépasser les frontières, s'offrir une liberté renouvelée de création.

Mots-clés : New York, punk, American Art, Lower East Side, trans-media.

Abstract

For those coming out of the late-1970s artistic scene in the Lower East Side, including musicians, film makers and plastic artists, the choice of amateur status was very clear – refusing to become an expert, or even a professional meant you were on the margins, outside specializations and thus open to all experiences. Cultivated amateurs may discover what else is happening in their domain, outside what is familiar to them, and reach a process of crossing the arts to get beyond their frontiers and indulge in renewed creative freedom.

Keywords: New York, punk, American art, Lower East Side, trans-media.

Au Contraire Arto¹ : pollinisateur, fertilisateur, amateur

« Il est nettement plus difficile de rester un amateur que de le devenir² » note avec humour Arto Lindsay³, qui après plus de trente ans essaie toujours de ne surtout pas apprendre à jouer de la guitare au sein des groupes The Lounge Lizards ou DNA. En ce sens l'amateurisme représente

1. Comme *Bad Fools* qui figure en titre, composition du groupe The Lounge Lizards (1982).

2. « *It is much more difficult to stay an amateur than to become one.* » (Arto Lindsay, entretien avec l'auteur, New York, 2012.)

3. LINDSAY Arto (né en 1953) : musicien, danseur, acteur, producteur et critique. Après des études de philosophie, Arto Lindsay fonde en 1978 le groupe DNA (1978-1982) avec Ikue Mori Robin Crutchfield, tout en refusant expressément d'apprendre à jouer de la guitare : « *to always keep it open* » et enregistre dans la foulée son seul véritable album : *A Taste of DNA* (1981). Au début des années 1980, Arto Lindsay rejoint le groupe de John Lurie Lounge Lizards (1981), tout en multipliant les nombreuses collaborations avec John Zorn Laurie Anderson, David Byrne ou Marc Ribot. Acteur au physique anguleux mais à l'air doucement rêveur, il tourne entre autres dans les films *Desperately Seeking Susan* (1985), *Downtown 81* (1981) et *Candy Mountain* de Robert Frank (1988).

pour de nombreux artistes un choix explicite : refuser de devenir un expert, voire tout simplement un professionnel, c'est se tenir à la marge, toujours à l'écart de la spécialisation et donc ouvert en permanence aux expériences, à l'aléatoire, aux rencontres et aux croisements. Cultiver l'amateurisme c'est se donner la possibilité de découvrir ce qui se passe justement de l'autre côté de son propre champ de pratique et d'investigation, ailleurs quelque part dans le non-familier, le non-maîtrisé. L'amateurisme volontaire aboutit ainsi à une démarche originale de fertilisation croisée entre les arts (musique, cinéma, danse, peinture, performances...) dans laquelle, pour dépasser les frontières établies, il s'agit de les ignorer et de se considérer toujours comme un amateur afin de passer sans encombre, c'est-à-dire sans bagage et sans contrainte, d'un média à un autre. L'artiste amateur devient ainsi une forme de pollinisateur entre les pratiques, les lieux et les acteurs. En refusant toute technique et toute maîtrise, il porte un regard sans cesse renouvelé sur la création. En ce sens l'amateurisme offre à l'artiste un changement de perspective sur ses propres processus de création comme le note Arturo Vega, qui travailla notamment comme directeur artistique pour le premier groupe *punk* les Ramones⁴ :

« Je n'ai jamais voulu devenir un spécialiste de quoi que ce soit, parce que cela revient à tuer tout le reste. Une fois que vous êtes devenu un professionnel et un spécialiste, cela met à mort tout sentiment d'aventure et de liberté. Et j'ai pris conscience il y a longtemps que c'était justement cela qui me rendait libre et heureux. Et ce qui me rend libre me rend aussi créatif. Donc je n'ai jamais fait de l'art mon unique spécialité⁵. »

Pour cela le New York en ruine de la fin des années 1970 fut, un court instant (avant le processus de gentrification et le retour des profits des années 1980), le lieu idéal offrant les conditions à la fois géographiques, sociales et artistiques d'une redéfinition des formes et des pratiques.

4. RAMONES (The) (1974-1996) : groupe fondé par Douglas Colvin (1951-2002), John Cummings (1948-2004), Jeffrey Hyman (1951-2001) et Tommy Erdelyi (1952-2014). Tous issus de familles pauvres de Brooklyn, les quatre membres du groupe décident d'opter pour un pseudonyme commun Ramones (en hommage à leur groupe fétiche les Beatles) et prétendent être frères : Dee Dee, Johnny, Joey, Tommy. Ils enregistrent leur premier album, *Ramones*, en 1976, et sur les quatorze compositions, la plus longue, *I Don't Wanna Go Down to the Basement*, ne dépasse pas les 2 minutes 30. L'album est un échec commercial mais le concert que le groupe donne au Roundhouse de Londres (avec The Flamin' Groovies) en 1976 aide à galvaniser la scène *punk* au Royaume-Uni qui est alors en plein essor. Les Ramones enregistrent par la suite les classiques *Rocket to Russia* (1977) et *Road To Ruin* (1978) avec des dessins de John Holmstrom. Idiots congénitaux ou génies *punk*, les Ramones fondent une esthétique, un son et une attitude qui demeurent plus que jamais l'archétype du rock new-yorkais.

5. « *I never wanted to be a professional anything because it kills everything else. Once you become a professional and specialize, it kills the spirit of adventure and freedom. I realized a long time ago that what makes me free, makes me happy. What makes me free makes me creative. So I never made art as a specialty.* » (Arturo Vega, interview publiée par le site <fringeunderground.com/arturovega>, consulté le 18 octobre 2016.)

*There's Something Wrong In Paradise*⁶: New York, lieu de tous les possibles

À partir du début des années 1970 la ville de New York est une ville agonisante qui se peuple peu à peu d'artistes et de marginaux venant occuper les nombreux espaces industriels laissés désormais à l'abandon par la crise, notamment dans le quartier historique des immigrants, le Lower East Side. À l'image du lieu inventé par Andy Warhol à partir de 1963, The Factory, espace justement sans cloison et ouvert sur toutes les pratiques, ce que ces artistes inventent dans les lofts mis à leur disposition par une ville à l'abandon est un décroisement inouï de tous les arts, comme le précise l'une des figures culte de ce début des années 1970, le musicien, poète, romancier et dandy-ultime Elliott Murphy⁷ :

« J'ai rencontré beaucoup de gens du milieu de la musique et des arts et la chose la plus rafraîchissante était que ces artistes considéraient la musique comme de l'art et que les musiciens cherchaient leur inspiration auprès des artistes⁸. »

Par ces croisements il s'agit de donner une voix et une visibilité à des problématiques communes, utiliser à la fois les sons et les images pour dire la même chose mais différemment (le féminisme, le rapport à la scène, la violence, l'humour...) et développer ainsi un jeu d'écho entre les arts pour aboutir à ce que Laurie Anderson⁹ dénomme un opéra, c'est-à-dire « un mot assez flou pour désigner un truc-gigantesque-sans-définition¹⁰ ». Fragmentée, violente et en décomposition, la ville en ruine hurle son angoisse et ses cauchemars au travers de nouvelles formes artistiques où se croisent de manière inédite musique, arts visuels, cinéma, photographie, poésie

6. Composition du groupe Kid Creole and the Coconuts (1982).

7. MURPHY Elliott (né en 1949) : musicien, journaliste, et romancier. Croisement improbable entre Lou Reed et F. Scott-Fitzgerald, Elliott Murphy se fait d'abord connaître en tant que critique rock, fan absolu du Velvet Underground au moment où le groupe n'est pas encore culte. La musique d'Elliott Murphy forme depuis plus de quarante ans la chronique d'une Amérique à la fois décadente et romantique, héritière de Baudelaire comme de Henry James : *Aquashow* (1973), *Lost Generation* (1975), *Nights Lights* (1976), *Just a Story from America* (1977), *Party Girls and Broken Poets* (1984), *Last of The Rock Stars* (2001)... En tant qu'écrivain Elliott Murphy a publié notamment *Café Notes* (2002) et *Poetic Justice* (2006). Ne supportant pas vraiment la vague *punk* et *no wave* en marge de laquelle il resta toujours, il habite depuis 1989 à Paris et se sent en grande partie déconnecté du NYC contemporain.

8. « *I met so many people both from the art and music and the refreshing thing was that the artists took music as art and the musicians looked to artists for inspiration.* » (Elliott Murphy, entretien avec l'auteur, Paris, 2010.)

9. ANDERSON Laurie (né en 1947) : artiste, musicienne, actrice, chorégraphe et cinéaste, écrivaine, journaliste. Figure incontournable de la scène *downtown* depuis le début des années 1970, Laurie Anderson aura tout essayé et connaît le succès avec *O Superman (For Massenet)* en 1981, mélange improbable de musique classique, de technologie et de *pop song*.

10. COURT Paula, *New York Noise: Art and Music from New York Underground. 1978-1988*, Londres, Soul Jazz Records, 2007, p. 15.

et happenings, toutes fondées sur une forme revendiquée d'amateurisme comme le décrit l'artiste Robert Longo, peintre et guitariste dans la formation expérimentale Rhys Chatham Guitar Trio entre 1982 et 1984 : « À cette époque, beaucoup de groupes à New York se composaient de musiciens incultes ou alors avec très peu de technique, et beaucoup de ces groupes étaient composés d'artistes. J'étais l'un deux¹¹. » Le critique Paul Nelson dans un article du quotidien *Village Voice* note également de son côté : « La totale incompetence (plus ou moins volontaire) des artistes forme entre eux des liens indissociables, comme une communauté, des participants à un concours amateur d'un très étrange lycée¹². »

***Do The Wrong Thing*¹³ penser et créer hors des cadres normatifs**

La scène artistique du Lower East Side se définit donc clairement contre : contre les cloisonnements et les hiérarchies artistiques, contre l'establishment *up-town*, contre le professionnalisme et contre toutes formes de techniques jugées sclérosantes ainsi que le met en évidence ce commentaire acerbe du légendaire critique rock Lester Bangs¹⁴ lorsqu'il entend pour la première fois David Johansen et son groupe les New York Dolls¹⁵ hurler *Personality Crisis* au Mercer Art Center en 1973 :

11. COURT Paula, *ibid.*, p. 73.

12. « Bond of communal (and somewhat deliberate) musical incompetence, amateur night at a very bizarre high school. » (NELSON Paul, « Moonstruck over the Miamis », *Village Voice*, 12 décembre 1974.)

13. Composition du groupe The Lounge Lizards (1982).

14. BANGS, Lester (1948-1982) : journaliste, critique et musicien. Lester Bangs commence très jeune à travailler pour le magazine *Rolling Stone* entre 1969 et 1973, année où il fut renvoyé pour « manque de respect envers les musiciens » après une critique négative (et comme toujours de totale mauvaise foi) du groupe de *blues-rock* Canned Head. Il part alors pour Detroit fonder le magazine underground *Creem* au sein duquel il défend, seul contre tous à l'époque, l'indéfendable : les *garage-bands* des années 1960, Iggy and the Stooges, Lou Reed et, plus généralement, tout ce qui devint l'esthétique *punk*, dont il est l'un des premiers à employer le terme (dès 1972). Père de la critique *rock*, Lester Bangs n'hésite pas à mêler dans ses articles ses opinions toutes personnelles, de nombreuses digressions autobiographiques, insultes, et actualité. Lester Bangs s'installe en 1975 à New York et écrit de manière compulsive pour divers magazines : *The Village Voice*, *Penthouse*, *Playboy*, *New Musical Express*. Ses textes éparés ont été rassemblés de manière posthume par son ami Greil Marcus en 1984 sous le titre : *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Lester Bangs était aussi (jusqu'à un certain point) musicien et enregistra notamment en 1979 l'album *Let It Blurt/Live*, produit par John Cale.

15. NEW YORK DOLLS (1971-1975) : groupe culte fondé par David Johansen (chant), Johnny Thunders (guitare) Sylvain Sylvain (guitare) Arthur Kane (basse) et Jerry Nolan (batterie). Dans la lignée des *garage bands* des années 1960, du Velvet Underground puis des Stooges, les New York Dolls ont inventé à eux seuls ce qui demeure la base de l'esthétique *punk* : flamboyance, provocation, retour à la simplicité et à l'urgence des origines. Mélangeant théâtre expérimental et fascination pour les *drag queens* du Lower-East Side, les musiciens apparaissent en travestis avant que Malcolm McLaren n'ait l'idée totalement saugrenue de les déguiser en agents crypto-communistes à partir de 1975. Les New York Dolls n'enregistrent que deux albums : *New York Dolls* en 1973, puis *New York Dolls in Too Much Too Soon* (1974), produits par le légendaire Todd Rundgren, avant de se désintégrer en 1976, minés par les luttes d'ego, la drogue et le manque de succès.

Certaines personnes affirmaient qu'il ne savait pas chanter, mais en disant ça elles ne faisaient que confirmer à quel point elles ne connaissaient rien au rock'n'roll, ou même à ce que c'est que d'être un « *entertainer* », parce que le style et le pur magnétisme sont des choses qu'aucune école de musique ne peut vous enseigner. À l'image de tous les grands, il défrichait de nouveaux territoires en brisant toutes les barrières¹⁶.

Les artistes (musiciens, cinéastes, plasticiens et dans une moindre mesure écrivains) se positionnent donc radicalement contre les notions d'apprentissage, de transmission et de tradition, et particulièrement contre le principe de virtuosité, qu'il soit celui assourdissant de Led Zeppelin, amusé de Frank Zappa ou même rageur et lyrique de Jackson Pollock et de l'école *Abstract Expressionism* en général. Une attitude de défiance inspirée entre autre du mouvement Fluxus et des Situationnistes comme le note Simon Reynolds à propos du très charismatique manager des Sex Pistols qui réussit le pari fou de faire triompher les idées de Guy Debord au sommet des *charts* britanniques :

Malcolm McLaren jeta dans la mêlée les idées situationnistes, et son dédain complet pour toutes formes de compétence musicale donna naissance à la croyance selon laquelle l'incompétence était une vertu et impulsa le mouvement *do-it-yourself*¹⁷.

Le but de cette démarche iconoclaste est donc bien de contourner les techniques et les savoirs pour retrouver la vie et son flux, de détruire le cadre institutionnel d'une profession pour retrouver l'expression première de l'artiste ou, comme le note le critique Olivier Double : « Centrale à l'esthétique *punk* est l'idée que la virtuosité musicale est moins importante que l'énergie, l'excitation et l'expression de soi¹⁸. » Dans son unique roman intitulé *Chelsea Horror Hotel* le bassiste des Ramones, Dee Dee Ramone, décrit ainsi l'une des toutes premières séances de répétition du groupe dans le garage de ses parents, quelque part dans le Queens en 1975 :

« En général, quand je joue dans un groupe, je ne me donne même pas vraiment la peine de jouer, j'utilise plus la guitare comme un accessoire, comme

16. « *Some people say he couldn't sing, but they thereby proved how little they knew about rock'n'roll, or being an entertainer for that matter, because style and pure magnetisms are talents that no music school can give you. Like all the greats, he redefined the territory by breaking the rules.* » (BANGS Lester, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, New York, Anchor Books, 2003, p. 96.)

17. « *McLaren threw in Situationists ideas, while his disdain for musicality spawned the idea of incompetence as a virtue and thereby contributed to the explosion of do-it-yourself culture.* » (REYNOLDS Simon, *Retromania*, Londres, Faber and Faber, 2011, p. 258)

18. « *Central to Punk is the idea that musical virtuosity is less important than energy, excitement, and self-expression.* » (DOUBLE Olivier, « Punk Rock as Popular Theatre », *New Theatre Quarterly*, vol. 23, issue 1, février 2007, p. 25.)

Ricky Nelson¹⁹ ou comme Johnny Thunders avec les Heartbreakers²⁰. De toutes les manières, on dirait qu'aucun autre guitariste n'utilise les mêmes accords que moi pour les mêmes chansons. Alors qu'est-ce que cela peut bien me faire que les guitares soit accordées ou non ? La musique sonne toujours horriblement, de toutes les façons²¹. »

La scène alternative du Lower East Side n'a donc de cesse de prôner le retour, parfois violent, à l'amateurisme, c'est-à-dire l'invention d'un art brut qui consiste à s'essayer coûte que coûte à toutes les formes d'expression, particulièrement si celles-ci ne sont pas issues de son milieu d'origine. Une volonté de sortir du cadre que met par exemple en œuvre Ann Magnuson, qui fut tour à tour actrice, chanteuse, écrivaine, *business-woman* et fondatrice du mythique Club 57 au début des années 1980 : « Faire partie d'un groupe même si vous ne saviez pas jouer d'un instrument, faire de l'art même si vous n'aviez jamais appris, diriger un club même si vous n'aviez aucune expérience dans le management²². » Dans ce contexte, le fait de « ne pas savoir », ne pas savoir jouer, diriger, écrire, peindre, réaliser... n'est plus un obstacle à l'expression personnelle, mais devient au contraire la condition nécessaire pour aborder, vierge de tous bagages jugés paralysants, d'autres rivages. C'est cet abandon providentiel que met en évidence la critique du *New York Times* John Rockwell en décrivant la naissance de la scène *punk* au milieu des années 1970, traçant là un parcours radical de simplification qui traverse à l'époque tous les arts :

La simplicité et l'austérité fonctionnaient un peu comme une purge. Après une époque d'hyper-complexité (poésie hermétique, théories en « ism » très académiques dans le domaine des arts, sérialisme intégral en musique classique et virtuosité gratuite dans le rock progressif) les artistes étaient prêts à revenir aux fondamentaux. Le « mouvement naturel » était le cri de ralliement de toute la danse contemporaine. La mode *glam* puis le *punk* ramenèrent brutalement le *rock* vers ses racines chamaniques et primitives²³.

19. NELSON, Rick (1940-1985) : jeune chanteur prodige offrant une image d'Elvis-sage-pour-bonne-famille il est notamment l'interprète de *Teenage Idol* (1962), mais aussi compositeur et acteur, entre autres dans *Rio Bravo* (1959) d'Howard Hawks.

20. HEARTBREAKERS (The) (1975-1978) : groupe formé par Johnny Thunders (guitare), Jerry Nolan (batterie) et Richard Hell (basse).

21. « Usually when I play in a band, I don't even bother to really play, using the guitar more a prop, like Rick Nelson used to do, and like Johnny Thunders used to do in the Heartbreakers. No other guitarist seems to use the same chords for the songs that I do. So what do I care if the guitars are in tune or not? The music always sounds horrible, anyway. » (RAMON Dee Dee, *Chelsea Horror Hotel*, New York, Avalon Travel Publishing, 2001, p. 232.)

22. « Being in a band even if couldn't play, making art even if you never learned, running a club with no business experience. » (TAYLOR Marvin J., *The Downtown Book*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 46.)

23. « Simplicity and austerity had a purgative side. After an age of hyper-complexity (mandarin poetry, learned ism in art, total serialism in contemporary classical music and empty virtuosity in art-rock) artists were ready to go back to the basics. Minimalism arose in the late 60's and blossomed in the 70's, first in art, then dance,

Il s'agit de recréer un art brut tel que seuls peuvent l'inventer des artistes en dehors des chemins balisés de l'art, ceux à qui l'on n'a pas *enseigné* et qui n'ont donc pas encore appris : les enfants, les fous... La musicienne, actrice, poétesse et photographe Lydia Lunch²⁴ utilise d'ailleurs explicitement l'expression « art brut » en décrivant les concerts hallucinés de Suicide, le groupe d'Alan Vega²⁵ et de Martin Rev, en 1977 : « Suicide massacrait toutes les conventions musicales. En tant qu'art brut, il démolissait le filet de sécurité entre le spectacle et le spectateur²⁶. »

Avec Andy Warhol et le Velvet Underground, puis avec le *punk*, une nouvelle étape cruciale est franchie : l'irruption du *rock* apporte avec lui une simplicité et une urgence qui vont permettre désormais à de nombreux artistes de tenter une expérience que leur interdisait la technicité du *jazz* (même du *free-jazz*), du *folk* ou des musiques classiques, donnant naissance à des croisements inédits entre littérature, *pop music* et arts visuels, tel le travail de Patti Smith, Karen Finley²⁷ ou Lydia Lunch, toutes totalement autodidactes. En changeant constamment de supports, de matériaux, de lieux d'expression et de pratiques, l'artiste réussit le pari de changer

then music. "Natural movement" was all the rage in dance. Glitter, then punk haulted rock back to its shamanistic and primitive roots. » (TORRE Fabio, *Patti Smith, Simply a Concert*, Bologne, Damiani, 2009, p. 17.)

24. LUNCH Lydia (née en 1959) : chanteuse, actrice, poète, photographe et écrivaine. Lydia Lunch se fait d'abord connaître comme chanteuse du groupe No Wave Teenage Jesus and The Jerks (1979), puis se lance dans une longue carrière solo : depuis *Queen of Siam* (1979) jusqu'à *Big Sexy Noise* (2011), tout en multipliant les collaborations avec Thurston Moore (1984), Sonic Youth (1986) et Lee Ranaldo (1997). Compagne de Nick Zedd, elle est actrice dans plusieurs de ses films, tout particulièrement *The Wild World of Lydia Lunch* qui est un portrait amoureux de l'artiste, co-scénariste de *The Right Side of My Brain* (1985) et *Fingered* (1986) de Richard Kern, dont elle compose également la bande son. En tant qu'artiste visuelle, son travail (photographies, vidéos, installations...) est rassemblé au sein de *The Gun is Loaded* (2007) et *Will Work for Drugs* (2009).
25. VEGA Alan (né en 1938) : musicien et artiste. Alan Vega commence une carrière d'artiste multimédia en travaillant d'impressionnantes installations lumineuses en formes de crucifixion *punk*. En 1971, il fonde avec Martin Rev le groupe culte : Suicide, qui inventa en deux albums seulement, *Suicide* (1977) et *Suicide: the second album* (1980), le son de toutes les musiques électroniques pour la prochaine décennie. Tout en développant une carrière solo (hiératique), Alan Vega continue jusqu'à maintenant à développer sa pratique artistique, exposant notamment à la galerie agnès b. (Paris, 2010), au musée d'Art contemporain de Lyon (2010) et à la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) (Paris, 2012).
26. « *Suicide massacred all musical convention [...]. Who as Art Brutes demolished the safety net between spectacle and spectator.* » (TAYLOR Marvin J., *op. cit.*, p. 95.)
27. FINLEY Karen (née en 1956) : artiste, critique, et poète féministe. Toute l'œuvre de Karen Finley est placée sous le signe de la provocation, jusqu'à devenir en 1990 l'égérie du droit d'expression contre le conservatisme de la droite religieuse au pouvoir, suite à l'annulation de subventions attribuées par le National Endowment for the Arts (NEA) (sous des prétextes moraux pour « indécence »). En tant qu'artiste multimédia, Karen Finley développe une pratique de la performance dans laquelle se mêlent de manière inextricable *spoken words*, théâtre, danse et *happenings*, tels *Tales of Taboo* (1986) et *Lick It* (1988). Sa dernière performance en 2013 au New Museum à New York se composait d'une série de prises de vues érotiques que le public choisissait (ou non) de réaliser en compagnie de l'artiste. Ses écrits (poèmes, nouvelles, proses diverses...) ont été rassemblés en 2000 sous le titre *A Different Kind of Intimacy*. Karen Finley enseigne également à New York.

de point de vue sur son art et de regard sur lui-même. Il peut ainsi s'ouvrir presque indéfiniment vers d'autres horizons comme le note Kim Gordon, bassiste du groupe Sonic Youth :

« J'ai vraiment besoin de faire autre chose. Je ne crois pas que Sonic Youth suffise à aucun de ses membres, et je crois vraiment que j'ai une dette envers moi-même de m'investir dans un maximum de formes artistiques, et ceci de plus en plus²⁸. »

À travers cette recherche délibérée des nouveaux horizons qu'apporte l'amateurisme, il s'agit pour tout artiste de se positionner comme *outsider*, constamment étranger à son propre mode d'expression afin d'atteindre une vérité autrement ensevelie sous le poids des techniques. Une vérité qui se trouve en fin de compte issue de ce que ce que Jon Savage qualifie de « processus délibéré de désapprentissage²⁹ » citant comme exemple Johnny Rotten qui déclare dès sa première interview : « n'avoir absolument aucun intérêt pour le chant » ou Kiki Picasso du collectif artistique Bazooka³⁰ affirmant de son côté : « faites comme moi, sans don, je ne sais pas dessiner, je décalque³¹ ».

À New York, cette démarche prend de nombreuses formes, par exemple, sur la scène alternative de A's où, selon la poétesse, artiste, musicienne et vidéaste, Arleen Schloss³² : « Chacun était libre de tester ce qu'il avait envie de faire, quels que soient ses limites et son talent dans le domaine³³ », mais aussi sur les murs de la ville qui se couvrent rapidement de graffitis venus du Queens et du Bronx, aussi bien qu'au sein des nombreux groupes *punk* où se croisent des artistes venus de tous les horizons. Ce qui est (re)découvert à travers ce refus de la technique est un procédé de déséquilibre artistique

28. « *I really need to do the other things. I don't think Sonic Youth is enough for any of us to do, and I feel I like I owe it to myself to do as much art as I can, more and more so.* » (SONIC YOUTH, *Sensational Fix*, Düsseldorf, LiFE, 2008, p. 492.)

29. CHASSEY Éric de, *Euro Punk*, Paris, Drago, 2011, p. 135.

30. Collectif d'artistes français (1974-1978) comprenant entre autre Kiki Picasso, Loulou Picasso, Electric Clito qui, détournant les images *pop*, crée des collages *punk* et investit de nombreuses revues, notamment *Charlie Mensuel*, *Métal Hurlant* et (brièvement en 1977) *Libération* où il fait scandale. Très lié à la scène musicale alternative, Bazooka réalise également des pochettes pour de nombreux musiciens : Elvis Costello, Starshooter...

31. CHASSEY Éric de, *op. cit.*, p. 135.

32. SCHLOSS, Arleen (née en 1943) : artiste, poète, musicienne, vidéaste et fondatrice de l'espace alternatif A's, un loft sur Broom Street où, chaque mercredi, se croisent danse, musique et performance, accueillant Glen Branca, Eric Bogosian, Jean-Michel Basquiat ou Alan Vega. Les week-ends, A's se transforme également en galerie offrant un espace aux artistes du quartier et sert de local pour une école artistique *A's Performance Work-shop* où Arleen Schloss initie une pratique collective de la performance. Suite à des problèmes personnels et à des difficultés financières A's ferme ses portes en 1990, tout en demeurant le lieu de résidence d'Arleen Schloss où elle continue à exposer son travail.

33. « *Everybody could try out what they wanted, regardless of any real talent in the field.* » (Arleen Schloss, entretien avec l'auteur, New York, 2012.)

et une vérité désordonnée comme nous l'apprend Janos Gat³⁴ à travers son expérience du lieu alternatif le Squat Club.

Well You Needn't³⁵ : ou pourquoi faire justement ce que l'on ne sait pas faire ?

Longtemps, au sein du Squat Club³⁶, Janos Gat tint à New York l'un des principaux lieux de croisement artistique où se côtoyaient musiciens professionnels comme Sun Ra³⁷ et Steve Lacy³⁸, les rappeurs du Queens, Jim Jarmusch ou encore Jean-Michel Basquiat et Michael Holman³⁹ au sein de leur groupe bruitiste et totalement improvisé Gray⁴⁰ tel que le précise

-
34. GAT Janos (né en 1954) : acteur, metteur en scène, impresario, galeriste et directeur de club. D'origine hongroise, Janos Gat immigre à New York en 1977 dans le sillage de Peter Halasz et de la troupe expérimentale The Squat Theater, dont l'une des actrices, Esther Balint, joue son propre rôle de jeune immigrée dans le film *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch. Musicalement, Janos Gat a aussi collaboré avec Nico et fut l'un des membres fondateurs du groupe Defunk, sorte de croisement improbable entre James Brown et Stockhausen. Revenu de beaucoup de choses, Janos Gat a actuellement transformé son propre appartement (situé au 392 Bowery) en galerie d'art où il présente, entre autres, sa compatriote Judit Reigl.
35. Composition du groupe The Lounge Lizards (1982).
36. Janos Gat ouvre le Squat Club non loin du Chelsea Hotel où il accueille de 1978 à 1986 les diverses composantes de la scène musicale (Sun Ra, DNA, Kid Créole, James White, Gray...) et artistique (Jean-Michel Basquiat, Michael Holman, Diego Cortez, Rammelzee...). Grâce à son extraordinaire ouverture d'esprit, le Squat Club devient un lieu central dans la géographie artistique de la ville et l'un des seuls espaces où se rencontrent les artistes d'avant-garde du Lower East Side et les *street artists* du Bronx et du Queens.
37. SUN RA (1914-1993) : musicien de jazz expérimental. Sun Ra se situe, historiquement, à la frontière entre le *hard bop* de la fin des années 1950 et le *free jazz* naissant. À partir des années 1960, il met sur pied son Sun Ra and his Arkestra où fusionnent les musiques d'Ornette Coleman, de Jimi Hendrix et de Greatful Dead. Sun Ra fut un musicien régulier du Squat Club tout au long des années 1980.
38. LACY Steve (1934-2004) : musicien, compositeur et enseignant. Steve Lacy se situe à la frontière entre le *free jazz* (Cecil Taylor avec qui il joue régulièrement de 1953 à 1959), la scène *loft* new-yorkaise (Sam Rivers et le tromboniste Roswell Rudd de 1961 à 1964) et une démarche profondément libre marquée par les compositions de Thelonious Monk, développant de nombreuses compositions pour saxophone solo. Il a notamment publié : *Soprano Sax* (1957), *Epistrophy* (1969), *Distant Voices* (1975), *Monk's Dream* (1999).
39. HOLMAN Michael (né en 1954) : musicien, artiste, critique et producteur de télévision. Michael Holman se présente avant tout comme un passeur et se situe volontairement à la frontière de plusieurs univers : musicaux, artistiques et critiques. Né dans le Bronx, Michael Holman participe activement à la scène artistique *downtown* et fait ainsi se rencontrer les *street-artists up-town* et les intellectuels *downtown*, notamment à travers une série de fêtes devenues légendaires : The Soul Party et Canal Zone Parties, au tout début des années 1980. Il est également le premier à emmener Andy Warhol au Club 57 ou à présenter Jean-Michel Basquiat à Futura 2000. En 1982, Michael Holman fonde également Negril, le premier club exclusivement *hip hop* où se produit entre autres Afrika Bambaataa, pionnier du *sampling*. Outre ses très nombreux articles, Michael Holman est l'auteur de *Breaking* (1984), une histoire du mouvement *hip hop* et participa à l'exposition *Roots, Rhymes + Rage: The Hip Hop Story* au Brooklyn Museum (2009). Michael Holman est également l'un des scénaristes du film *Basquiat* de Julian Schnabel (1996), mais il se brouille avec le réalisateur et finit même par retirer son nom du générique.
40. Michael Holman fonde le groupe de musique expérimentale Gray (1979-1982) avec Nicholas Taylor, Jean-Michel Basquiat et Vincent Gallo dans lequel il invente une musique qu'il définit comme « *industrial atmospheric* ». Le groupe, à la carrière erratique, joue néanmoins au Mudd Club et au CBGB, puis se reforme en 2011 pour des concerts au New Museum à New York, et à la Corcoran Gallery of Art à Washington.

avec humour Michael Holman lui-même : « Bien sûr, vous n'aviez pas besoin d'être de grands musiciens pour jouer ce que Gray était en train de jouer⁴¹ ! » Au travers de cet amateurisme assumé et recherché (car aucun des membres ne possède une quelconque formation musicale), Gray manifeste la volonté de passer outre tout savoir-faire pour découvrir des terrains artistiques inexplorés, d'où le recours à de nombreuses pistes pré-enregistrées pour combler ces lacunes (des cassettes audio jouées live lors des concerts et sur lesquelles on entend des enregistrements radio, des appels téléphoniques ou diverses conversations) ainsi qu'une série de bricolages ingénieux où l'on retrouve, pêle-mêle, des ciseaux, des tambours, du métal et même du scotch.

Pour Janos Gat l'amateurisme est donc une forme d'ouverture vers d'autres possibles qui permet seul de contourner ce qu'il nomme le mur du savoir :

« Pour des gens comme Jean-Michel, qui n'étaient pas des musiciens pour commencer, la musique vous offre quelque chose de très spécial, elle vous permet de contourner votre art, de recommencer à partir de rien et de voir les choses dans une perspective totalement différente de ce que vous faites d'habitude, de choisir une origine artistique différente. Au bout d'un certain temps, la technique érige un mur entre vous et votre art. Vous voyez, si vous connaissez trop de choses sur un sujet, vous devenez un enseignant, pas un artiste. Donc, d'une manière ou d'une autre, vous devez trouver quelque chose qui vous force à aller dans une autre direction, quelque chose qui vous remet totalement en question et vous prend par surprise. Ça peut être la vidéo, le cinéma, la photographie, n'importe quoi... Mais il faut que vous soyez de nouveau dans la position d'un étranger afin de contourner le mur du savoir⁴². »

À travers cette position « d'étranger » à l'intérieur même d'une pratique, l'enjeu de l'amateurisme est bien de créer un déséquilibre permanent qui force l'artiste à se (re)mettre de nouveau en question. Contre la spécialisation, l'amateur découvre des territoires qui ne sont pas les siens et au sein desquels, sans pouvoir s'appuyer sur des bases acquises, il est contraint d'inventer sur le champ de nouvelles postures plus ou moins incertaines

41. « *And of course you don't have to be a great musician to play what Gray was playing.* » (Michael Holman, entretien avec l'auteur, New York, 2012.)

42. « *Well, for artists like Jean-Michel, who were not musicians to begin, music allows you something very special, it allows you to "by-pass" your art, to start from scrap. In a way music gives you the opportunity to see things in a totally different perspective from what you usually do, to start from a different creative point. In a way, after a while, too much knowledge builds a wall between you and your art. See, if you know too much about something you become a teacher, not an artist. So at some point or another you have to find something which forces you to go in another direction, something which takes you completely off guard, and keeps you off balance. It can be video, photo, anything... But you have to be in the position of an outsider again. And music does that, it offers you a broader view when you need it, when you feel stuck. It gives you the possibility to go around that wall of knowledge.* » (Janos Gat, entretien avec l'auteur, New York, 2010.)

comme le mettent en évidence les propositions excentriques mais profondément libératrices de John Sex⁴³ pour le Club 57 :

«À l'époque, j'étais vraiment très influencé par le mouvement Dada, et je découvrais tous ces artistes qui avaient inventé cette scène vraiment fabuleuse. J'ai donc commencé à mettre sur pied des interventions pour le Club 57, il s'agissait de convaincre les gens de faire des choses pour lesquelles ils n'étaient pas reconnus. Je demandais à un peintre de faire des claquettes ou à un poète de chanter⁴⁴. »

Le Lower East Side développe ainsi une stratégie du décentrage artistique jusque-là inédite et intrinsèquement liée aux nouvelles possibilités sociales et artistiques ouvertes par une ville en déshérence comme le note de nouveau Janos Gat :

«C'est ce qu'il y avait de génial avec l'émergence de cette nouvelle scène, vous pouviez juste monter sur scène et y rester aussi longtemps que vous vouliez ! Bon, en fait aussi longtemps que les gens vous supportaient ! Mais le public à l'époque était très ouvert d'esprit, bien plus que maintenant. Je ne suis pas sûr que cela soit possible de nos jours⁴⁵. »

À travers la notion d'amateurisme New York imagine ainsi des conjonctions entre plusieurs scènes artistiques restées jusque-là relativement étanches, rendant possible des pratiques en dehors d'un petit cercle d'initiés maîtrisant les techniques réputées indispensables à l'expression. Une volonté de désorientation et d'ouverture que réclame par exemple le journaliste Dave Hickey lors d'un concert des Ramones en 1979 :

«Faites ce que vous savez faire, et uniquement ce que vous savez faire. Votre guitariste ne sait pas jouer de solo ? Alors *fuck* les solos ! Votre chanteur ne peut pas chanter une mélodie ? Alors *fuck* la mélodie ! Votre batteur ne sait pas jouer les tempos lents ? Alors *fuck* les ballades ! Votre guitariste ne sait pas jouer les riffs ? *Fuck* les riffs⁴⁶. »

43. SEX John (1956-1990) : acteur, musicien et danseur. Figure légendaire des cabarets et du théâtre expérimental, John Sex (reconnaisable à son immense crête jaune qui le fait ressembler à un Tintin *punk*) fut une attraction-clé des Club 57, Pyramid Club ou Danceteria tout en étant un ami d'Andy Warhol et de Keith Haring. Il enregistra en 1989 l'album *John Sex*, mélange de *punk* et de disco, où l'on retrouve *Rock Your Body* et le très drôle *Hustle with the Muscle*.

44. «*At the time I was very into Dada movement, and I read about all those artists creating this really fun scene. So I started putting together some events at the Club 57, like getting people to do things they weren't known for. I'd ask a painter to tap dance or a poet to sing.* » (GRUEN John, Keith Haring. *The Authorized Biography*, New York, Simon & Schuster, 1991, p. 51.)

45. «*That's what was so great with this whole new scene, you could just walk on stage and stay there as long as you wanted, well, as long as people would stand for it... But people then were very open minded, much more than today. I am not sure this would be possible any longer.* » (Janos Gat, entretien avec l'auteur, New York, 2010.)

46. «*Do what you can do, and only what you can do. Your guitar player can't play lead? Well, fuck lead. Your singer can't carry a tune? Fuck tunes. Your drummer can't play slow tempos? Fuck slow. Your bass player can't riff? Fuck riffs.* » (HICKEY Dave, « Martin on Ramones: Now That's Freedom », *Village Voice*, 21 février 1977.)

Car ce que ces Prométhée modernes volent aux institutions est l'idée que l'urgence prime sur la technique et que l'art ne doit pas, pour être reconnu comme tel, passer par un long processus d'apprentissage, de sélection et de formalisation (vécu ici comme une castration) pour trouver enfin sa place ; comme l'illustre ici Michael Holman d'un ton provocateur :

« En France les choses sont très formelles, pour être un artiste il faut être passé par toutes les bonnes écoles... alors qu'ici à New York, on est un artiste quand on affirme qu'on l'est ! Juste le fait de l'affirmer fait de vous un artiste. En France, et en Europe en général, il y a toujours cette notion d'apprentissage, une attitude très formelle envers la tradition et l'artisanat. Ici, aux USA, nous prenons notre liberté très au sérieux : on est libre de tenter. C'est ce qui explique l'absence d'un manifeste au sens où le mouvement Fluxus en avait un⁴⁷. »

La scène du Lower East Side prône donc une démarche anti-technique largement héritée de Fluxus et de sa recherche d'un art réalisable par tous, comme le met clairement en évidence le critique Tomas Schmit, refusant le postulat du savoir-faire et de la virtuosité :

« Adieu à la manie occidentale de la perfection. Comment être satisfait avec 70 % est l'une des plus fameuses phrases de Nam June Paik. Fluxus a montré comment être satisfait avec moins de 50 %. C'est ce bon vieux Satie qui a commencé à écrire une musique pour piano qui, par exemple, n'exigeait pas de phénomène de virtuosité, un entraînement pendant des années et des années. Un grand nombre de pièces Fluxus peuvent être jouées par n'importe qui⁴⁸. »

Dans la suite logique de ce postulat, un grand nombre de créations sont réalisées par n'importe qui : artistes, poètes, cinéastes, tous amateurs... pour un moment. De la même manière, le groupe Devo⁴⁹ considérait sa musique comme une « dé-évolution », il s'agit de désapprendre pour retrouver l'énergie et l'innocence créatives des premières fois.

47. « In France everything is very formal, to be an artist you have to have gone to the right school and so on... while here, in New York, you are an artist when you say you are! Just saying you are an artist makes you one. In France and in Europe in general, there is always this idea of apprenticeship, a very formal attitude towards trade and tradition; here in the US we take our freedom very seriously: you are free to do it! This explains why there is a lack of a formal Manifesto for the downtown scene, as there was with the Fluxus movement for example. » (Michael Holman, entretien avec l'auteur, New York, 2012.)

48. FEULLIE Nicolas, *Fluxus Dixit*, Dijon, Les Presse du Réel, 2002, p. 37.

49. DEVO (1978-2013) : groupe formé par Gerald Casale, Mark Mothersbaugh, et Bob Casale. Originaire de la ville industrielle d'Akron dans l'Ohio (capitale mondiale du pneu avec les usines Firestone), Devo (pour dé-évolution) joue une musique qui est le reflet de cet univers métallique et froid, comme le montre sa reprise décalée du classique (*I Can't Get No*) *Satisfaction* des Rolling Stones (1978), où la jouissance du titre est totalement robotisée. Les membres de Devo étaient tous étudiants à l'université de Kent State (Ohio) au moment où la Garde nationale tira sur les étudiants en 1970, ce qui explique en partie la vision pessimiste que le groupe développe dès son premier album (produit par Brian Eno) : *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!* (1978), avec des titres où se mêlent humour et cruauté tels *Mongoloid*, *Space Junk*, *Too Much Paranoia*, brassant films de série Z et commentaire social satirique, mêlant humour surréaliste et science-fiction kitsch dans des albums tels *Duty for the Future Now* (1979), *Freedom of Choice* (1980), *Smooth Noodle Maps* (1990), *Adventures of the Smart Patrol* (1996).

Figure It Out For Yourself⁵⁰ : faire du cinéma avec rien, Andy Warhol, Jim Jarmusch et Nick Zedd

Une attitude de transversalité et de fertilisation croisée parcourt tous les arts venus se rencontrer au sein de cet espace urbain expérimental, Lower East Side. Un des habitués du Studio 54, Anthony Haden-Guest, note ainsi : « La fin des années [19]70 était une période où tout le monde dans le Lower East Side était soit en train de réaliser un film amateur, soit en train de jouer dans un groupe plus ou moins *punk*⁵¹. » Mais, comme le fait remarquer Michael Holman d'un ton amusé, tout, à New York, a déjà commencé avec Andy Warhol : « Si Andy Warhol l'avait fait, alors c'était OK, on pouvait le faire aussi et... en mieux⁵² ! » Il est évident que la naissance d'un cinéma expérimental proprement new-yorkais serait impossible sans l'expérience iconoclaste d'Andy Warhol s'inventant du jour au lendemain en cinéaste totalement autodidacte : « L'idée *pop*, après tout, consistait à penser que n'importe qui pouvait faire n'importe quoi, et, naturellement nous essayions de tout faire. Personne ne voulait rester cantonné à une seule catégorie : on voulait se brancher sur tous les trucs créatifs⁵³. » Et un jour de 1965, Andy Warhol décide ainsi de ne rien faire d'autre que de regarder un homme dormir pendant plus de cinq heures (son assistant et amant le poète John Giorno) puis, dans la foulée, de regarder un gratte-ciel pendant toute une nuit, un homme manger des fruits, un couple s'embrasser, des amis allongés sur un canapé... et du coup Andy Warhol décide d'abandonner la peinture pour le cinéma, c'est-à-dire d'abandonner l'image fixe de la toile pour l'image animée de la projection. Sauf qu'aucun de ses films ne procure le moindre mouvement ni la moindre narration. D'une manière extrêmement radicale Andy Warhol cherche à vider le cinéma de toute substance et pose par là même une question clé : que reste-t-il encore du cinéma si l'on élimine tout ce qui le constitue spécifiquement depuis qu'il n'est plus du théâtre filmé⁵⁴ : scénario, mouvements de caméra, mise en scène ou montage ? La réponse que proposent des films tels que *Sleep* (1963), *Empire* (1964) ou *Kiss* (1963) est à la fois simple et fondamentale : du temps, rien d'autre que l'expérience même du temps *en tant que tel* comme le décrit

50. Composition du groupe Gray (1981).

51. « *The end of the seventies being a period when everyone on the Lower East Side was either making a two-reel movie or playing in a punkish band.* » (HADEN-GUEST Anthony, *The Last Party*, New York, W.Morrow and C°, 1997, p. 105.)

52. « *If Andy Warhol did it, then it was Ok, we could do it too, and better!* » (Michael Holman, entretien avec l'auteur, New York, 2013.)

53. WARHOL Andy, HACKETT Pat, *Popism: les années 1960 de Warhol*, Paris, Fammarion, 2007, p. 175.

54. BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976.

l'un des habitués de la Factory, Daniel Entin⁵⁵, en se remémorant le tournage presque inerte de *Empire* :

« J'étais là pendant tout le temps qu'Andy filmait *Empire*, il ne se passait absolument rien, c'était en même temps très beau et très lent. On pouvait voir la lumière changer doucement, regarder les oiseaux passer. C'était un peu comme une méditation, en un sens ⁵⁶. »

Mais surtout Andy Warhol ne fait absolument rien par lui-même. Il charge juste la bobine puis laisse les événements se dérouler sans jamais chercher à les provoquer ou à les contrôler. Car Andy Warhol choisit justement de ne pas choisir, son cinéma capte absolument tout ce qui vient prendre forme dans le cadre, sans faire de tri, ni de coupe, ni surtout de montage *a posteriori* comme lors de ses fameux *Screen Tests* dans lesquels Lou Reed, Nico, Bob Dylan, Salvador Dali... viennent simplement se positionner face à la caméra pour trois minutes de silence et de regards souvent interrogateurs, livrés à eux-mêmes. Il s'agit pour Andy Warhol de trouver la forme qui toujours réclame le minimum de décisions et d'investissement comme le perçoit de manière amusée Daniel Entin, décrivant Andy Warhol comme quelqu'un de fondamentalement paresseux : « Cela semblait être son attitude dans la vie, si les choses se produisaient, très bien, sinon, tant pis. En un sens c'était quelqu'un de très paresseux. Il choisissait toujours le chemin qui réclamait le moins d'efforts⁵⁷. » Tout dans le cinéma d'Andy Warhol est ainsi dicté par les pures circonstances et par le refus d'apprendre une technique, en partie par manque de moyen et d'équipement mais surtout par une volonté profonde de simplicité : « Andy n'a jamais cherché à maîtriser la technique de la caméra, il tournait des images très simples avec une caméra très simple, rien d'autre, rien de compliqué. Il ne voulait pas avoir à réfléchir, cela devait être automatique, simple à utiliser⁵⁸. »

55. ENTIN Daniel (né en 1935) : photographe, critique, et directeur de musée. Daniel Entin fut d'abord photographe professionnel au sein d'une boutique située sur Union Square à deux pas de la Silver Factory, avant de devenir ainsi un ami proche d'Andy Warhol. Au début des années 1970, Daniel Entin se convertit au bouddhisme, brûle ses innombrables photographies de la Factory avant de voyager de nombreuses années en Inde et au Tibet sur les traces du peintre, écrivain et mystique russe Nicolas Roerich. Daniel Entin dirige actuellement la Fondation Nicolas Roerich à New York (107th Street West), dédiée à la diffusion de l'art et de la pensée de l'artiste, très loin de ses souvenirs de la Factory.

56. « I actually sat through the shooting of "The Empire State". But I like it, it's slow, it sets your mind down, you can see the lights change, see the birds fly... it's a little like meditation, in a way. » (Daniel Entin, entretien avec l'auteur, New York, juin 2011.)

57. « And that seemed to be pretty much his attitude in life: if things happened, great, if they didn't, well that was fine too. In a sense, I would say he was a very lazy person, he would always choose the path of the least possible effort. » (Daniel Entin, entretien avec l'auteur, New York, juin 2011.)

58. « Andy was never interested in mastering the camera as such, he took very simple pictures with a very simple camera, nothing else, nothing too fancy. It was simple. Andy didn't want to have to think, it had to be automatic, straight forward. » (Daniel Entin, rencontre avec l'auteur, New York, juin 2011.)

Et c'est précisément cette révérence envers l'apprentissage et la tradition que la scène du Lower East Side fait voler en éclats, tel que le met en évidence le cinéaste et critique Matthew Yokobosky :

À part certains qui avaient déjà étudié dans des écoles de cinéma (Kathryn Bigelow, Jim Jarmusch...), c'était une aventure inédite pour presque tout le monde. Chacun enseignait aux autres comment se servir du matériel, ou apprenait simplement en essayant et en se trompant⁵⁹.

Jim Jarmusch reprend lui-même cette analyse dans un entretien réalisé au moment de la sortie en DVD de *Permanent Vacation* (1980)⁶⁰ : « L'école⁶¹ était un peu étrange, car elle préparait les gens à faire des films d'une certaine manière, et *Permanent Vacation* n'a pas été réalisé de cette manière-là⁶². » Décrivant la scène d'ouverture du film dans laquelle se croisent les foules compactes des New-Yorkais allant travailler sur Wall Street et les rues désertes du Lower East Side dans lesquelles le personnage d'Aloysius Parker (Chris Parker) déambule comme un fantôme au milieu des ruines, le réalisateur de *Stranger Than Paradise* (1984) revendique clairement son amateurisme :

« C'était une manière très amateur de montrer ce contraste. Mais amateur ne veut pas dire mauvais. Je dois avouer que je me considère comme un amateur plutôt que comme un professionnel. Parce qu'amateur signifie pour l'amour de quelque chose, alors que professionnel implique que c'est votre travail⁶³. »

Jim Jarmusch revendique donc son appartenance à une scène new-yorkaise basée sur l'invention et le bricolage dans laquelle se retrouvent les cinéastes Amos Poe, Susan Seidelman ou Hal Hartley. Une scène elle-même héritière de l'*underground* le plus sombre des années 1960 composé de Jack Smith, Paul Morrissey, Kenneth Anger ou les frères Kuchar tout autant que des films ultimes de séries Z réalisés par Roger Corman ou Russ Mayer, le mauvais goût affiché que John Waters théorise dans *Shock Value*⁶⁴ comme de la violence cathartique des actionnistes viennois. Une généalogie que

59. « Except for a few who had studied filmmaking (Kathryn Bigelow, Jim Jarmusch) it was a new venture for almost everyone. They taught each other how to use the equipment or simply learned by trial and error. » (TAYLOR Marvin J., *op. cit.*, p. 119.)

60. JARMUSCH Jim, *Permanent Vacation*, BAC Films, 2008.

61. Il s'agit de New York University (NYU).

62. « School was odd because they were preparing people to make films in a certain way, and *Permanent Vacation* was not made that way. We were sort of trying to find how to make films. I guess you learn by making one. » (JARMUSCH Jim, *op. cit.*)

63. « It was a very amateurish way to make that contrast. But amateur doesn't mean bad. I must say I still consider myself an amateur rather than a professional. Because amateur means for the love of something and professional means it's your job. » (JARMUSCH Jim, *op. cit.*)

64. WATERS John, *Shock Value*, New York, Dell Publishing, 1981.

le cinéaste Richard Kern⁶⁵ résume en affirmant ouvertement : « Ce que nous avons fait c'est de prendre tout ce que Warhol avait fait, tout ce que représentaient les Dadaïstes et le combiner avec le *punk*⁶⁶. » Une scène dont l'inspiration provient en droite ligne de l'esthétique *punk* qui se développe au même moment dans des lieux hybrides tels que le CBGB, Max's Kansas City ou St. Mark's Place et au sein desquels se croisent musiciens, artistes et cinéastes comme le note de nouveau Jim Jarmusch :

« C'était un moment très fertile pour échanger des idées. Ce qui motivait la scène musicale était l'expression, et cela a influencé plusieurs réalisateurs, en particulier Amos Poe, qui pour moi était une grande référence à l'époque. Il tournait ses films directement dans la rue, avec ses amis. Faites-le vous-même, à la main⁶⁷. »

Une attitude de liberté et de révolte, de dédain pour les institutions et les techniques, que le *Cinema of Transgression* tel que le définit Nick Zedd⁶⁸ dans le magazine *The Underground Film Bulletin* en 1979, en lui appliquant la devise de *Nihilistic Splendor*⁶⁹, porte à son paroxysme à partir du début des années 1980. Ce cinéma outrancier et pourtant drôle, projeté directement sur les murs des lofts, au sein de minuscules galeries alternatives ou parfois incorporé à des fêtes dans des clubs ouverts par des artistes comme Pyramid ou Danceteria, devient le lieu où s'invente une esthétique de la transgression, iconoclaste et chaotique. Il s'agit également d'un cinéma totalement artisanal, fabriqué « à la main » par des artistes tels que

65. KERN Richard (né en 1954) : photographe et cinéaste. Richard Kern est, avec son ami Nick Zedd, le fondateur du mouvement iconoclaste du *Cinema of Transgression*, mêlant horreur et sexualité, avec notamment la série de courts métrages *Fingered* (1986) et *The Left Side of My Brain* (1985) réalisés en collaboration avec Lydia Lunch. Très impliqué dans la scène musicale new-yorkaise du début des années 1980 (collaborations avec Sonic Youth, Lydia Lunch et Henry Rollins), il se consacre ensuite entièrement à la photographie dans les années 1990, développant une forme de porno-chic qui renouvelle la tradition d'Helmut Newton en y rajoutant la violence et le sordide.

66. « *What we did was take everything Warhol had done and everything Dadaism stood for and combine it with Punk.* » (SARGEANT Jack, *Deathtripping. The Extreme Underground*, New York, Soft Skull Press, 2008, p. 30.)

67. « *It was an inspiring moment for exchanging ideas. That sense of the music scene was expression, that sort of influenced film makers, especially Amos Poe who was really an inspiration for me at the time. He made his films out in the streets, with his friends. Do it on your own, make it by hand.* » (JARMUSCH Jim, *op. cit.*)

68. ZEDD Nick (né en 1959) : cinéaste, écrivain et artiste. Inspiré par la radicalité et l'économie du mouvement *punk*, Nick Zedd invente en 1979 le terme *Cinema of Transgression* pour désigner l'esthétique cherchant à transgresser aussi bien les valeurs puritaines de l'Amérique réactionnaire des années Reagan que les codes « pseudo-intellectuels » du cinéma d'avant-garde des années 1970 qu'il trouve déconnectés de la violence et du désespoir ambiants. Nick Zedd réalise essentiellement une série de courts métrages à très faible budget mettant en scène viols, agressions et tortures dans un style mêlant brillamment réalisme documentaire, autofiction et poésie macabre : *They Eat Scum* (1979), *The Wild World Of Lydia Lunch* (1983), *Police State* (1987), *War Is Menstrual Envy* (1992) ainsi qu'une étrange série de science-fiction : *Elecrea Elf* (2003-2008).

69. « *La splendeur du nihilisme.* » (SARGEANT Jack, *op. cit.*, p. 35)

David Wojnarowicz⁷⁰, Greer Lankton⁷¹ et Karen Finley, s'inventant tour à tour acteurs, scénographes, musiciens, scénaristes ou tout simplement techniciens. Un cinéma également inventé (parfois) par des voleurs, puisque le film de Nick Zedd *Police State* (1987) fut tourné avec de la pellicule plus ou moins trouvée à l'abandon dans un bâtiment en ruine : « Le film a été tourné avec un stock de pellicule trouvé dans un bâtiment abandonné⁷². »

***Fire Of Unknown Origine*⁷³ : bricoler, réinventer des images**

En redéfinissant la place de l'amateur au sein de la création, les diverses scènes du Lower East Side (*punk, no wave, graffiti...*) ont donné naissance, entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, à un prolifique système de fertilisation croisée entre les arts, inventant des rencontres jusque-là inédites entre les sons, les mots et les images. En refusant les limites imposées par les divers apprentissages chaque artiste découvre par lui-même la liberté de devenir simultanément musicien, acteur, photographe, poète, cinéaste, danseur, plasticien... Des intersections qui forment la base de ce que nous définirons comme « une esthétique de l'impur » et que Nick Zedd résume par ce parallèle frappant entre ce qui s'écrit et ce qui se projette sur les murs de manière également sauvage et sans permission : « Projeter des films sur un mur, c'est comme des graffitis, sauf que cela n'est pas permanent et que cela bouge⁷⁴. »

70. WOJNAROWICZ, David (1954-1992) : artiste, musicien et écrivain. David Wojnarowicz réalise des courts métrages, tel *Heroin* (1982), partage avec Karen Finley le rôle de père de famille dans *You Killed Me First* de Richard Kern et joue au sein du groupe no wave 3 Teens Kill 4. À partir du milieu des années 1980, il commence la série *Arthur Rimbaud in New York*, qui se développe sous forme de pochoirs, de masques et de photographies. En 1985, il participe à la Biennale du Whitney Museum of American Art. Homosexuel militant, il collabore activement à la naissance d'Act-up, mais meurt du sida en 1992.

71. LANKTON Greer (1958-1996) : artiste, photographe et mannequin. Toute l'œuvre de Greer Lankton est centrée sur les métamorphoses du corps : le sien pour commencer, puisqu'elle devient femme en 1979 suite à une opération à l'âge de 21 ans, puis les métamorphoses de ses innombrables poupées qu'elle développe à partir des années 1980 et qui forment un bestiaire fantastique pour qui elle invente des installations particulièrement élaborées qui sont autant de chambres mortuaires, telle sa dernière et plus vaste installation : *It's All About Me, Not You* au Mattress Factory de Pittsburgh (1996). Par ailleurs mannequin, Greer Lankton alla jusqu'à être photographiée par *Time Magazine* en 1987 et servit de modèle pour Nan Goldin, David Wojnarowicz ou Peter Hujar. Souffrant de diverses addictions et de graves problèmes d'anorexie, Greer Lankton mourut d'overdose en 1996.

72. « *The Film was shot on filmstock found in a dereclit building.* » (SARGEANT Jack, *op. cit.*, p. 56.)

73. Composition de Patti Smith (1979).

74. « *Showing the films on the walls, it's like graffiti, except it's not permanent, and it's moving.* » (SARGEANT Jack, *op. cit.*, p. 56.)

Bibliographie

- BANGS Lester, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, Londres, Serpent's Tail, 1987.
- BANGS Lester, *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, New York, Anchor Books, 2003.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1976.
- CHASSEY Éric de, *Euro Punk*, Paris, Drago, 2011.
- COURT Paula, *New York Noise: Art and Music from New York Underground, 1978-1988*, Londres, Soul Jazz Records, 2007.
- DOUBLE Olivier, « Punk Rock as Popular Theatre », *New Theatre Quarterly*, vol. 23, issue 01, February 2007.
- FEUILLIE Nicolas, *Fluxus Dixit*, Dijon, Les Presse du Réel, 2002.
- FINLEY Karen, *A Different Kind of Intimacy*, New York, Thunder's Mouth Press, 2000.
- GRUEN John, *Keith Haring. The Authorized Biography*, New York, Simon & Schuster, 1991.
- HADEN-GUEST Anthony, *The Last Party*, New York, W. Morrow and C°, 1997.
- HICKEY Dave, « Martin on Ramones: Now That's Freedom », *Village Voice*, 21 février 1977.
- HOLLANDER Kurt, *Low Rent: A Decade of Prose and Photographs from The Portable Lower East Side*, New York, Grove Press, 1994.
- KUGELBERG Johan, *The Velvet Underground: un mythe new-yorkais*, Paris, Rizzoli, 2009.
- LEVY Emmanuel, *Cinema of Outsider: The Rise of American Independent Film*, New York, New York University Press, 2005.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure And Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, Autumn, 1975.
- NELSON Paul, « Moonstruck over the Miamis », *Village Voice*, 12 décembre 1974.
- RAMON Dee Dee, *Chelsea Horror Hotel*, New York, Avalon Travel Publishing, 2001.
- REYNOLDS Simon, *Retromania*, Londres, Faber and Faber, 2011.
- SARGEANT Jack, *Deathtripping: The Extreme Underground*, New York, Soft Skull Press, 2008.
- SARGEANT Jack, BARBER Chris, *No Focus. Punk on Film*, London, Headpress, 2006.
- SONIC YOUTH, *Sensational Fix*, Düsseldorf, LiFE, 2008.
- TORRE Fabio, *Patti Smith, Simply a Concert*, Bologne, Damiani, 2009.
- TAYLOR Marvin J., *The Downtown Book*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- WADLOW Justin S., « I'll be your mirror: temps et narration du quotidien dans le cinéma d'Andy Warhol et de Jonas Mekas », *Tetrade*, consultable à l'adresse <http://www.tetrade.fr/wp-content/uploads/2014/04/j_wadlow_tetrade.pdf>.
- WADLOW Justin S., « Immobilité et fragmentation, présence et mémoire: les temps suspendus de la Factory », *Marges*, n° 19, 2014/2.
- WARHOL Andy, HACKETT Pat, *Popism: les années 1960 de Warhol*, Paris, Flammarion, 2007.
- WATERS John, *Shock Value*, New York, Dell Publishing, 1981.
- ZEDD Nick, *Bleed*, New York, Hanuman Books, 1992.

Filmographie

- BOSIO Angélique, *Llik Your Idols*, Paris, Le Chat qui fume, 2007.
- DANHIER Céline, *Blank City. New Cinema, No Wave, New York*, Londres, Pretty Pictures, 2013.
- HARTLEY Hal, *The Unbelievable Truth*, 1989, Artificial Eye, 2013.
- JARMUSCH Jim, *Permanent Vacation*, 1980, BAC Films, 2008.
- JARMUSCH Jim, *Stranger than Paradise*, 1984, BAC Films, 2008.
- KERN Richard, *You Killed Me First*, (1985), Le Chat qui Fume, 2008.
- KOLLEK Amos, *Sue Lost in Manhattan*, (1997), Arte Video, 2000.
- LOMMELE Ulli, *Blank Generation* (1980), Starz/Anchor Bay, 2000.
- SEIDELMAN Susan, *Desperately Seeking Susan* (1985), MGM, 2000.
- ZEDD Nick, *They Eat Scum*, Deathtrip Films, 1979.

Discographie

- DEL-BYZANTEEN (The), *Lies To Live By, Don't Fall Off The Mountain*, 1982.
DEVO, *Q: Are We not Men, A: We Are Devo*, Warner, 1978.
DNA, *A Taste of DNA*, American Clave, 1981.
GRAY, *Shades of...*, Plush Safe Records, 1977.
KID CREOLE, *Going Places, The August Darnell Years, 1974-1983*, Strut, 2007.
LOUNGE LIZ (The), *Line: 1979-1981*, ROIR, 1985.
LOUNGE LIZARDS (The), *Lounge Lizards*, EG, 1981.
MURPHY Elliott, *Lost Generation*, RCA, 1975.
TALKING HEADS, *The Talking Heads 77*, Sire, 1977.