NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI

MARIE-ÈVE BOUCHARD

L'INFLUENCE D'ANDY WARHOL SUR LA MUSIQUE DU VELVET UNDERGROUND (1965-67)

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Maître en musique (M. Mus.)

FACULTÉ DE MUSIQUE
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

Août 2000

© Marie-Ève Bouchard 2000

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55574-7

Canada

RÉSUMÉ

En 1965, Andy Warhol, déjà célèbre pour ses tableaux, décide de s'aventurer dans le domaine de la musique pop. Il devient alors gérant du Velvet Underground, un groupe rock new-yorkais. Ce mémoire vise à rendre compte de l'influence de Warhol sur l'évolution musicale de cette formation entre 1965 et 1967. Dans un premier temps, une description du contexte socio-historique de l'époque et du milieu étudié est présentée, ainsi qu'un résumé des réalisations respectives de l'artiste et du groupe. Deux chansons du Velvet Underground sont ensuite analysées, soit « I'm Waiting for the Man » et « All Tomorrow's Parties », toutes deux enregistrées à deux reprises soit avant et après la collaboration du groupe avec Warhol. Les éléments nouveaux ou transformés apparus dans les secondes versions sont alors répertoriés et comparés aux procédés utilisés par Warhol, ce qui permet d'évaluer l'influence de ce dernier sur l'évolution musicale du groupe.

directeur de recherche étudiante

AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier premièrement deux personnes qui ont rendu possible la réalisation de ce mémoire. D'abord, M. Paul Cadrin, mon directeur de recherche qui a accepté de diriger ce mémoire, et qui a contribué par sa patience, sa compétence et son ouverture d'esprit, à réduire considérablement mes angoisses hebdomadaires. Ensuite, M. Serge Lacasse, qui a ouvert le chemin en présentant le premier un essai portant sur la musique rock à la Faculté de musique, pour ses conseils, ses oreilles et ses encouragements.

Je voudrais également remercier les deux hommes de la maison, qui ont supporté mes sautes d'humeur et qui m'ont appuyé dans cette étrange mais positive expérience. Finalement, je remercie ma petite maman, qui de son nuage, me donne le courage de continuer.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ii
AVANT-PROPOS iii
TABLE DES MATIÈRES iv
LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX ÉCRITS vi
LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX SONORES vii
INTRODUCTION 1
1. Problématique 1
2. Méthodologie 2
3. État de la question 4
   3.1 Musique pop et art 4
   3.2 L'influence d'Andy Warhol 5

CHAPITRE I : SITUATION SOCIO-HISTORIQUE 10
1. Greenwich Village et l'avant-garde 10
2. La Factory 14
3. Pop art et art rock 17
   3.1 Andy Warhol, 1965 17
   3.2 Le Velvet Underground, 1965 24
   3.3 Le Velvet Underground rencontre Warhol, 1966-67 29

CHAPITRE II : ANALYSES 38
1. « I'm Waiting for the Man » 39
   1.1 Première version (1965) 39
      A. Texte 39
      B. Forme 41
      C. Strate harmonico-rythmique 41
      D. Strate mélodique 43
      E. Paramètres technologiques 45
   1.2 Deuxième version (1967) 46
      A. Texte 46
      B. Forme 47
      C. Strate rythmique 47
      D. Strate des basses fréquences 49
      E. Strate harmonique 49
      F. Strate mélodique 51
      G. Paramètres technologiques 52
2. « All Tomorrow's Parties » 54
   2.1 Première version (1965) 54

A. Texte..... 54
B. Forme 56
C. Strate harmonico-rythmique..... 57
D. Strate mélodique..... 58
E . Paramètres technologiques..... 59
2.2 Deuxième version (1967)..... 60
A. Texte..... 60
B. Forme..... 60
C. Strate rythmique..... 60
D. Strate des basses fréquences..... 61
E. Strate harmonique..... 62
F. Strate mélodique..... 63
G. Paramètres technologiques..... 66

CHAPITRE III : INTERPRÉTATION DES ÉLÉMENTS NOUVEAUX
1.1 Textes..... 67
1.2 Forme..... 69
1.3 Rythme..... 72
1.4 Basses fréquences et harmonie..... 75
1.5 Mélodie..... 77
1.6 Paramètres technologiques..... 81

CONCLUSION..... 84

APPENDICES : 89
A. « I'm Waiting for the Man » : Texte..... 89
B. « I'm Waiting for the Man » (1965) : Analyse formelle..... 90
C. « I'm Waiting for the Man » (1965) : Tableau stratifié..... 91
D. « I'm Waiting for the Man » (1967) : Analyse formelle..... 94
E. « I'm Waiting for the Man » (1967) : Tableau stratifié..... 95
F. « All Tomorrow's Parties » : Texte..... 99
G. « All Tomorrow's Parties » (1965) : Analyse formelle..... 100
H. « All Tomorrow's Parties » (1965) : Tableau stratifié..... 101
I. « All Tomorrow's Parties » (1967) : Analyse formelle..... 103
J. « All Tomorrow's Parties » (1967) : Tableau stratifié..... 104
K. Tableau I : Éléments nouveaux..... 107

BIBLIOGRAPHIE..... 108

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX ÉCRITS

EXEMPLE PAGE

1. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1965), patron de la guitare acoustique (5:26 à 5:30).....42

2. The Velvet Underground, « I'M Waiting for the Man » (1967), motif de la batterie et du tambour de basque (0:00 à 0:02).....48

3. The Velvet Underground, « I'M Waiting for the Man » (1967), motif du patron *a* de la basse (0 : 00 à 0 : 04).....49

4. The Velvet Underground, « I'M Waiting for the Man » (1967), motif du patron *a* du piano (0:00 à 0:04).....50

5. The Velvet Underground, « I'M Waiting for the Man » (1967), motif de la guitare rythmique (2:04 à 2:08).....51

6. The Velvet Underground, « I'M Waiting for the Man » (1967), motif du patron *a* de la guitare solo, basé sur la gamme de *ré* blues (2:14 à 2:17).....51

7. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1965), prise 4, motif de la guitare électrique (5 :12 à 5 : 14).....58

8. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), motif de la grosse caisse et du tambour de basque. (0:11 à 0:14).....61

9. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), motif du patron *b* de la basse (0:11 à 0:14).....61

10. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), motif rythmique du piano (0:17 à 0:19).....62

11. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), rythme et contour mélodique de la voix dans les lignes 1, 3 et 7 du couplet 1. (0 : 29 à 1 : 31).....65

12. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), rythme et contour mélodique de la voix dans les lignes 2, 4 et 8 du couplet 1. (0 :29 à 1 : 31).....65

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX SONORES

EXEMPLE PAGE

S-1. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1965), prise 3 (5:22 - 9:49).....38

S-2. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1967)..... 38

S-3. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1965), prise 4 (5:08 - 7:39).....38

S-4. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967).....38

S-5. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1967), version mono.....38

S-6. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), version mono.....38

S-7. The Beatles, « Act Naturally », (0:26 - 0:50).....43

S-8. Hank Williams, « Hey, Good Lookin' », (0:00 - 0:37).....44

S-9. Bob Dylan, « Subterranean Homesick Blues », (0:00 - 0:42).....44

S-10. Bo Diddley, « Road Runner », (0:00 - 0:33)..... 47

S-11. The Police, « So Lonely », (4:24 - 4:47).....48

S-12. Roy Orbison, « Pretty Woman », (0:00 - 0:29).....48

S-13. Simon and Garfunkel, « Richard Cory », (2:22 - 2:57).....57

S-14. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1965), prise 1 (0:13 - 0:24).....58

S-15. Bob Dylan, « Blowing in the Wind », (0:00 - 1:00)..... 58

S-16. The Beatles, « I've Just Seen A Face », (0:00 - 0:40).....58

S-17. The Byrds, « Eight Miles High », (0:00 - 0:33).....62

INTRODUCTION

1. Problématique

En 1965, Andy Warhol, déjà célèbre pour ses tableaux et sculptures, décide de s'aventurer dans le domaine de la musique pop. Il devient alors gérant du Velvet Underground, groupe rock new-yorkais plutôt avant-gardiste, composé de Lou Reed (chant et guitare), de John Cale (alto électrique, piano et basse), de Sterling Morrison (guitare) et de Maureen Tucker (batterie). Le groupe se produira, à partir de 1966, lors des spectacles multimédias de Warhol, connus sous le nom d'Exploding Plastic Inevitable. Il fera ainsi son entrée à l'intérieur du monde de la Factory, ce studio argenté de Warhol qui, tout au long des années 60, est un centre névralgique réunissant artistes reconnus et gens de la rue, « drag queens » et « A-men »[1].

Cet espace, ce haut lieu de la contre-culture new-yorkaise qu'est la Factory, semble avoir eu une influence déterminante sur le son du groupe. Cette influence se dégage lorsque l'on compare les enregistrements de l'album, *The Velvet Underground and Nico*, paru en 1967, avec certains « démos » enregistrés en 1965. Certaines pièces comme « Venus in Furs », « I'm Waiting for the Man » et « All Tomorrow's Parties » sont littéralement transformées. Le style tantôt folk , tantôt rhythm and blues de ces chansons est remplacé par un style beaucoup plus avant-gardiste ; l'instrumentation, la sonorité, le phrasé et le caractère même de ces chansons ont considérablement changé suite à ces deux années passées dans l'univers de Warhol.

Comment alors expliquer ces changements? À quoi sont-ils dus? À l'influence de Warhol et de la Factory? Aux nombreuses représentations de l'Exploding Plastic Inevitable? Il semble possible, suite à un examen de la structure musicale de ces chansons, d'identifier certaines

[1] Terme désignant un homosexuel consommateur d'amphétamines.

ressemblances entre les procédés musicaux utilisés par le Velvet Underground et les procédés visuels utilisés par Warhol à l'intérieur de ses tableaux, sculptures et films. Je veux donc, par cette recherche, tenter de déterminer avec le plus de précision possible l'influence de Warhol sur la musique du groupe. Les chansons « I'm Waiting for the Man » et « All Tomorrow's Parties » seront donc analysées à cette fin. Elles ont été sélectionnées premièrement parce qu'elles possèdent, en 1965, un style similaire à d'autres chansons populaires de l'époque, ce qui fournit un point de comparaison, et, deuxièmement, parce qu'elles sont déjà partiellement formées et que leur instrumentation semble plus complète que celle des deux autres chansons présentes à la fois sur le démo et sur le premier album. Finalement, la chanson « All Tomorrow's Parties » était chantée par Reed sur le démo alors qu'elle est reprise par Nico sur le premier album, un changement de la formation dont je dégagerai la signification.

2. Méthodologie

La première étape de cette recherche sert en quelque sorte de mise en situation, puisqu'elle consiste en une description du climat social dans lequel Warhol et le Velvet Underground ont évolué de 1965 à 1967, soit la scène particulièrement prolifique de Greenwich Village et le monde de la Factory. Je décrirai donc les lieux, événements et personnages marquants de ces deux milieux, à partir d'articles de journaux (principalement le *New York Times* et le *Village Voice*), d'éléments biographiques, d'entrevues et d'ouvrages spécialisés.

Ensuite, comme cette recherche veut établir des liens entre les productions des deux artistes[2], je résumerai leurs réalisations respectives ainsi que les procédés qui leurs sont caractéristiques. Je veux par cette description déterminer à quel style ou mouvement sont associés Warhol et le Velvet Underground avant de se rencontrer, pour ensuite mieux

[2] Pour plus de commodité, le Velvet Underground est désigné par le mot « artiste » au singulier.

comprendre ce qui a engendré leur collaboration et comment cette collaboration a évolué. J'utiliserai pour ce faire le même type de sources.

Je procéderai ensuite à l'analyse des deux versions de «I'm Waiting for the Man» et «All Tomorrow's Parties», à partir des enregistrements des coffrets *Peel Slowly and See*[3] et *What Goes On*[4]. Cette analyse fera appel, en particulier, à la méthode des tableaux stratifiés, mise au point par Serge Lacasse dans son mémoire intitulé « L'analyse des rapports texte-musique dans "Digging in the Dirt" (1992) de Peter Gabriel[5] ». Elle vise à connaître et interpréter avec précision les paramètres musicaux traditionnels (mélodie, harmonie, rythme, texture, timbres et dynamiques) et technologiques (conditions d'enregistrements, effets utilisés, etc.) de chaque chanson.

Une fois cette analyse terminée, j'isolerai les éléments nouveaux, c'est-à-dire les éléments qui étaient soit absents dans la première version, soit présents dans la première version mais qui ont été transformés dans la deuxième. Ces éléments seront alors répertoriés et classés en catégories, pour être ensuite comparés avec les caractéristiques stylistiques propres à Warhol, telles qu'identifiées par les critiques d'art dans des ouvrages comme *Andy Warhol's Art and Films*[6] de Patrick S. Smith et *Andy Warhol*[7] de David Bourdon. Cette comparaison me permettra d'identifier si ces deux artistes utilisent des procédés semblables et de déterminer l'influence de Warhol sur la musique du Velvet Underground.

---

[3] The Velvet Underground, *Peel Slowly and See* (Polydor 31452 7887-2, p1995).
[4] The Velvet Underground, *What Goes On* (Raven RVCD-28, p1993).
[5] Serge Lacasse, « L'analyse des rapports texte-musique dans "Digging in the Dirt" (1992) de Peter Gabriel» (Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1994).
[6] Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films* (Michigan : UMI Research Press, 1986), 613 p.
[7] David Bourdon, *Andy Warhol*, traduction française par Jeanne Bouniort (Paris : Éditions Flammarion, 1989), 431p. Une réédition anglaise du même ouvrage (New York : Abradale Press, 1991) a également été utilisée.

3. État de la question

3.1 Musique pop et art

Bien qu'il existe une littérature abondante portant sur les rapports entre la musique et les arts, la musique populaire y est la plupart du temps ignorée. Par exemple, Gerard Denizeau, dans son livre *Musique et arts*[8] , dresse un tableau dans lequel il met en parallèle ce qu'il nomme des «repères historiques, musicaux et artistiques», mais il met de côté toute forme de musique populaire, qu'il s'agisse de la *Tin Pan Alley* ou du *rock and roll* ou même du Jazz. Lorsque Denizeau parle du pop Art, c'est pour le comparer à la musique électroacoustique. Il faut avouer que les deux courants utilisent un matériel de base semblable, soit les objets et les bruits qui peuplent le quotidien ; cependant, certains aspects du pop art rejoignent également, à mon avis, la musique populaire.

Kandinsky dans *Point, lignes, plans*[9] suggère certaines représentations musicales du point et de la ligne. Il représente graphiquement certains passages de la Cinquième Symphonie de Beethoven et souligne le caractère très visuel et codifié de la partition, qui n'est en fait qu'un assemblage de lignes et de points. Ces remarques ne s'appliquent cependant pas ici puisque la musique populaire n'est pas écrite mais de facture orale. C'est pourquoi ce type de comparaison très serré sera délaissé dans cet ouvrage.

Parmi les quelques ouvrages consacrés aux arts et à la musique populaire, je tiens à mentionner celui de Simon Frith et Howard Horne, intitulé *Art Into Pop*[10]. L'idée de cet ouvrage, qui tente de définir les liens entre le milieu des arts visuels et le milieu de la musique

---

[8] Gerard Denizeau, *Musique et arts* (Paris : Honoré Champion, 1995), p. 199.
[9] Vasily Kandinsky, *Kandinsky : Complete Writings on Art, Volume Two (1922-1943)*, édité par Kenneth C. Lindsay et Peter Vergo (Boston : G. K. Hall & Co., 1982), 924 p.
[10] Simon Frith et Howard Horne, *Art Into Pop* (London : Methuen, 1987), 206 p.

pop, est venu d'une simple observation, soit le fait qu'un grand nombre de musiciens pop des années 60 ait d'abord fréquenté les écoles d'arts avant d'entreprendre une carrière musicale[11]. Cette réorientation de carrière qu'ont effectué plusieurs artistes, notamment John Lennon, Syd Barrett, Keith Richards, Pete Townshend, Freddy Mercury, Brian Eno et Brian Ferry, s'est avérée un bon moyen de véhiculer certaines idées, certains concepts artistiques. Frith et Horne écrivent à ce sujet :

> They now saw « glamorous » careers opening to them that were infinitely preferable to teaching, to the scuffle of the provincial painter. Music-making had already been established by the r&b groups as a suitable career for an art graduate – especially given what else was available – and making hit records offered a particularly satisfying solution to the problem of being a Pop artist[12].

Il semble donc que dès le début des années 60, l'idée de véhiculer certains concepts artistiques par le biais de l'industrie musicale ait été assez alléchante. Car il ne faut pas oublier que la production d'un disque requiert la création d'une pochette, d'un look particulier, bref d'une image esthétique qui définira le groupe et qui sera souvent intimement liée à l'écriture des textes et de la musique[13]. C'est donc dans cette optique que j'entends aborder le troisième chapitre de cet essai, en tentant de voir comment les idées artistiques de Warhol se réflètent dans la musique du Velvet Underground.

3. 2 L'influence d'Andy Warhol

L'influence de Warhol sur le groupe est abordée principalement dans deux types d'ouvrages. Premièrement à l'intérieur des diverses entrevues, biographies ou autobiographies

---

[11] « The observation was that a significant number of British pop musicians from the 1960s to the present were educated and first started performing in art schools » (Frith et Horne, p. 1).
[12] Frith et Horne, p. 106.
[13] Les pochettes des différents albums de Beatles sont un bon exemple de l'évolution de cette esthétique. Si les premiers disques montrent des photos du groupe dans différents costumes, à partir de *Rubber Soul* et surtout de *Revolver*, disques qui marquent les débuts de la réorientation musicale du groupe vers un son plus expérimental et psychédélique, les pochettes seront de plus en plus complexes et conceptuelles, et reflèteront le contenu musical de chaque album.

des membres du Velvet Underground (ou des habitués du milieu de la Factory), deuxièmement à l'intérieur de certains essais plus spécialisés sur la question.

La première catégorie, bien que moins « savante » que la deuxième, demeure fort importante puisqu'elle offre un témoignage direct, une description des événements par ceux mêmes qui les ont forgés. Ces entrevues, biographies et autobiographies permettent un certain suivi chronologique; elles déterminent, par exemple, à quels moments de leurs carrières respectives les membres du Velvet Underground sont le plus enclins à situer l'influence de Warhol. Elles permettent également de savoir si leur opinion a changé au fil des ans. Ainsi, il faut souligner l'importance de *Uptight : The Velvet Underground Story*[14] de Victor Bockris et Gerard Malanga[15] et *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*[16], deux ouvrages constitués principalement d'extraits d'entrevues. Il faut également mentionner les deux biographies de Reed, *Lou Reed : Growing up in Public*[17] et *Transformer : The Lou Reed Story*[18], ainsi que l'autobiographie de John Cale, *What's Welsh for Zen*[19] dans laquelle le musicien traite des années passées dans l'entourage de la Factory.

L'ouvrage le plus important de la deuxième catégorie est probablement *Reconstructing Pop/Subculture : Art, Rock and Andy Warhol* [20] de Van M. Cagle, qui aborde l'influence de la philosophie de Warhol et de la Factory non seulement sur le Velvet Underground, mais également sur toute une génération de musiciens rattachés au mouvement « glitter rock » ou

---

[14] Victor Bockris et Gerard Malanga, *Uptight : The Velvet Underground Story* (New York : Quill, 1983), 127 p.
[15] Malanga fut le principal assistant de Warhol tout au long des années 60.
[16] Legs McNeil et Gillian McCain, *Please Kill me : The Uncensored Oral History of Punk* (New York : Grove Press, 1996), 411 p.
[17] Peter Doggett, *Lou Reed : Growing up in Public* (London : Omnibus, 1992).
[18] Victor Bockris, *Transformer : The Lou Reed Story* (New York : Simon and Schuster, 1994)
[19] John Cale et Victor Bockris, *What's Welsh for Zen : The Autobiography of John Cale* (London : Bloomsbury, 1999), 272 p.
[20] Van M. Cagle, *Reconstructing Pop/Subculture : Art, Rock and Andy Warhol* (Thousand Oaks : Sage Publications, 1995), 240 p.

« glam rock ». Ces derniers ont, selon Cagle, commercialisé sur une grande échelle certains traits caractéristiques de la Factory, comme la construction d'une personnalité flamboyante, l'expression d'une sexualité polymorphe et la manipulation des médias. Cagle note de façon précise l'influence de Warhol sur la personnalité et l'écriture de Reed. Il écrit à ce sujet :

> [...] Reed was inspired by Warhol's premise that « there's nothing beneath the surface » of pop art. In pondering the implications of this idea, Reed developed a method for writing lyrics that also spoke of « surfaces » : he created images and semifictional characters that were to be taken at face value[21].

Comme les ouvrages de la première catégorie, celui de Cagle met donc en évidence certaines constantes de l'influence de Warhol. Premièrement, l'influence de l'artiste sur la constitution du groupe est souvent mentionnée, particulièrement l'arrivée de Nico, chanteuse imposée par Warhol. Cale écrit à ce sujet :

> The second day we went there (the Factory), Andy sprang his first surprise on us. He had another member of the band, as he saw it, in tow. This was a diva named Nico [...] Nico was a knockout, but so was Andy's proposal. He wanted Nico to front the band[22] !

Si Cagle insiste sur l'apport de Warhol à l'élaboration stylistique des textes des chansons, Reed souligne quant à lui la contribution directe de Warhol au contenu de ces textes. Il dit dans une entrevue publiée dans *Rolling Stone* :

> Or he said, « Oh, you should write a song, so-and-so is such a *femme fatale*. Write a song for her. Go write a song called "Femme Fatale"». No other reason than that. Or « Sister Ray » — when we were making the second record, he said, «Now you gotta make sure that you do the "sucking on my ding-dong" song ». « Okay, Andy » [...][23] .

Reed, Morrison et Cale reconnaissent également l'influence de l'artiste pop sur l'attitude du groupe, qui devient plus confiant, plus persévérant suite à son entrée à la Factory et qui

---

[21] Cagle, p. 85

[22] Cale et Bockris, p. 82.

[23] David Fricke, « Lou Reed : The Rolling Stone Interview (1989) », *The Velvet Underground Companion : Four Decades of Commentary*, édité par Albin Zak III (New York : Schirmer, 1997), p. 111, dorénavant appelé Zak III.

ignore les mauvaises critiques, tout comme Warhol s'est toujours peu soucié de l'opinion que l'on avait de lui et de son œuvre. Dans « Feedback : The Legend of the Velvet Underground », Morrison dit :

> [...] He (Warhol) would say what he liked, his main contribution was to give us confidence [...] All his early films were condemned by critics, justifiably, but he didn't care. So that kind of rubbed off on us, at least I hope it did[24] .

Finalement, la plupart de ces sources mentionnent l'importance de la popularité de Warhol, de son autorité en tant qu'artiste commercial, puis en tant qu'artiste pop, et de la publicité engendrée par chacun de ses événements. Car c'est dans l'autorité de Warhol que le Velvet Underground puise sa liberté d'action. Contredire Warhol, c'est contredire une des personnes les plus en vue du jet-set new yorkais. Et comme Warhol permet au groupe d'être aussi irrévérencieux qu'il le désire, l'intégrité artistique du groupe devient intouchable. Ce dernier aspect est particulièrement important en ce qui concerne l'enregistrement du premier album, comme nous le verrons au premier chapitre.

Quelques écrits seulement, surtout des articles, abordent spécifiquement la musique du Velvet Underground. Parmi eux, notons l'article d'Ilene Sterlitz « Repetition as Cultural Rebellion : The Avant-Garde of Rock and Roll[25] », publié en 1974, qui aborde les effets de la répétition tout en faisant ressortir la contribution de Cale qui fera de ce procédé un élément dominant à l'intérieur du Velvet Underground. Plus récemment, une analyse de la chanson « Sister Ray » intitulée « "Sister Ray" : Some Pleasures of a Musical Text » par Jeff Schwartz est parue dans le livre *The Velvet Underground Companion : Four Decades of Commentary.*

---

[24] Ignacio Julià, « Feedback : The Legend of the Velvet Underground, The Fully Revised Version (1986-1996) », Zak III, p. 198.

[25] Ilene Sterlitz, « Repetition as Cultural Rebellion : The Avant-Garde of Rock and Roll », *One, Two, Three, Four*, 33 (août 1974) : 42-57.

édité par Albin Zak III[26]. Cette analyse, bien que sommaire, aborde l'harmonie et l'instrumentation de la chanson, tout comme l'enregistrement lui-même ainsi que les thèmes et images suggérés par le texte (allusions à l'homosexualité, à la consommation de drogues intraveineuses et au meurtre). Il semble donc que le temps soit venu de considérer plus spécifiquement la musique du Velvet Underground, afin de compléter les études sociologiques et culturelles déjà accomplies.

[26] Zak III, p. 173.

CHAPITRE I

SITUATION SOCIO-HISTORIQUE

1. 1 Greenwich Village : l'avant-garde

Depuis le début du siècle, plusieurs artistes ont fait de Greenwich Village leur quartier général. Marcel Duchamp, Jack Kerouac, Allan Ginsberg, William Bourroughs et bien d'autres ont élu domicile dans les rues tortueuses et obliques de ce quartier d'immigrants et de bohémiens, et ont contribué à la formation d'une communauté à la fois impliquée et indépendante, unique par son ouverture d'esprit et son degré de tolérance élevé notamment face à l'homosexualité et aux couples interraciaux[27].

Dans les années 60, cette réalité est plus vivante que jamais puisque les « villagers » ont établi un système de valeurs, un mode de vie communautaire qui leur est particulier. Ce mode de vie se reflète sur toutes les sphères de la production artistique, particulièrement sur les groupes de l'avant-garde, que fréquenteront Andy Warhol, ainsi que Lou Reed et John Cale, qui formeront en 1965 le Velvet Underground. Cette communauté artistique sera formée de plusieurs groupes. La scène Off-Off-Broadway s'établira peu à peu avec l'Open Theater et le Judson Poet's Theater, tous deux inspirés par le Living Theater créé par Julian Beck et Judith Malina au début des années 50. Pour sa part, Fluxus rassemblera des artistes de plusieurs disciplines dont George Brecht, Yoko Ono, Dick Higgins, La Monte Young, John Cage[28] et

---

[27] Selon David Boroff, qui a rédigé l'introduction de l'ouvrage de Fred McDarrah *Greenwich Village* (New York : Corinth Books, 1963).

[28] Cage est souvent cité comme une des personnes les plus influentes du milieu (dans presque toutes les disciplines) puisqu'un nombre impressionnant de ses élèves au Black Mountain College deviendront très actifs à l'intérieur du Village, notamment Allan Kaprow, Dick Higgins, George Brecht, Jackson MacLow, George Segal et Jim Dine.

Nam June Paik qui produiront des happenings, publications et performances de toutes sortes. La scène musicale sera dominée par le Theater of Eternal Music de Young, par les oeuvres conceptuelles et aléatoires de Cage ainsi que par Gerdes Folk City, un café qui est à cette époque la mecque de la musique folk. Jusqu'à la fin des années 60, le rock and roll ne semble pas intéresser le public du Village. Ceci explique probablement le fait que seuls, quelques groupes comme le Velvet Underground, The Fugs et Holy Modal Rounders soient issus de cette partie de la ville. Finalement le Judson Dance Theater et la Film-Makers' Cinematheque viendront compléter cette scène multidisciplinaire, influente, mais néanmoins modeste, selon Warhol :

> It's always surprising to me to think how small the downtown New York City avant-garde scene was in relation to how much influence it eventually had. A generous estimate would be five hundred people, and that would include friends of friends of friends—the audience as well as the performers. If you got an audience of more than fifty, it was considered large[29].

Cette avant-garde s'articule également autour de certains lieux presque aussi importants que les groupes eux-mêmes. Ainsi, la Judson Memorial Church accueillera de nombreux récitals de poésie, spectacles de danse et pièces de théâtre, tandis qu'une multitude de cafés beaucoup plus modestes forgeront leurs propres troupes. Le Caffe Cino offrira sa minuscule scène aux poètes, artistes, «Folk Singers» et dramaturges débutants tout en contribuant à la création d'une scène artistique homosexuelle. Le Cafe La Mama présentera également plusieurs pièces écrites par de jeunes dramaturges et collaborera avec le Caffe Cino et l'Open Theater.

Tous ces groupes ont en commun la recherche d'une démarche artistique accessible. Pour eux, accessibilité est d'abord synonyme d'égalité[30], puisque n'importe qui, professionnel ou amateur peut faire partie de ces formations. Le Judson Dance Theater a produit plusieurs

---

[29] Andy Warhol et Pat Hackett, *Popism: The Warhol Sixties* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 54.

[30] Sally Banes, auteure de *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde, Performance and the Effervescent Body* (Durham : Duke University Press, 1993), utilise le terme « equality » et non « accessibility ». Cependant, je préfère utiliser le mot accessibilité, qui me semble plus approprié dans la plupart des cas présentés.

spectacles qui illustrent cette volonté d'égalité. Sally Banes, dans son livre *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde, Performance and the Effervescent Body*, cite en exemple *We Shall Run*[31], une chorégraphie d'Yvonne Rainer à l'intérieur de laquelle il n'y a pas de leader fixe, mais une série de leaders qui change constamment. Les douze danseurs sont menés parfois par des hommes, parfois par des femmes, se séparent et se reforment en projetant une image égalitaire et collective. Il est même bien vu à cette époque de produire des œuvres dans un domaine étranger au sien. Ainsi, John Herbert McDowell et Philip Corner, tous deux compositeurs, ont produit des chorégraphies, tout comme Robert Rauschenberg, habituellement attaché aux arts visuels. Steve Paxton, un danseur, a composé *Music for Word Words*[32] et Andy Warhol, comme nous le verrons un peu plus loin, s'est illustré aussi bien par ses films et ses spectacles multimédia que par ses tableaux. La plupart des spectacles sont gratuits, donc accessibles à tous et produits dans des endroits plutôt communautaires (église, cour arrière, café, appartement, parc), où souvent la distance entre le public et les artistes s'embrouille. En fait, le public est parfois invité à participer à l'action comme dans *Shoes of Your Choice*, une performance d'Alison Knowles, que Banes décrit ainsi :

> A member of the audience is invited to come forward to a microphone if one is available and describe a pair of shoes, the ones he is wearing or another pair. He is encouraged to tell where he got them the size, color, why he likes them, etc[33].

Finalement, l'accessibilité est incarnée dans le choix du matériel utilisé pour la création. Les objets choisis ainsi que les actions posées sont connus du public qui les côtoie ou les exécute pratiquement tous les jours. Banes écrit à ce propos:

> These artists were ordinary people, and, in turn, they made art that putatively anyone could understand. To watch people walk, run, work, eat, sleep, make love, tell stories, and smile, and to see objects that closely resembled food, clothing, furniture, games, bathroom fixtures, and other familiar items—or that actually *were* food, clothing, furniture, games, and so on—now seemed the most worthwhile thing an artist could help a spectator to do[34] .

---

[31] Banes, p. 35.
[32] Banes, p. 114.
[33] Banes, p. 116.
[34] Banes, p. 122.

La liberté d'expression, qui se résume plus souvent qu'autrement à la lutte contre la censure, est une autre valeur propre à cette avant-garde. Elle est particulièrement évidente dans le milieu du cinéma underground. Jonas Mekas, un émigré lithuanien qui deviendra le porte-parole de toute une génération de cinéastes indépendants (par le biais de ses articles dans le magazine *Film Culture* ainsi que dans « Movie Journal », une colonne du *Village Voice* qu'il rédigera de 1958 à 1976), défiera constamment les autorités en projetant des films à caractère expérimental et souvent à tendance érotique. Arrêté en 1964 pour avoir projeté *Flaming Creatures* de Jack Smith et *Chant d'amour* de Jean Genet, Mekas se bat pour la vision des créateurs de films eux-mêmes. Dans le *Village Voice* du 12 mars 1964, il écrit :

> The new American film-maker does not believe in legal restrictions placed upon works of art; he doesn't believe in licensing or any form of censorship. There may be a need for licensing guns and dogs, but not works of art. [...] We refuse to accept the authority of the police to pass judgment on what is art and what is not art; what is obscenity and what is not obscenity in art[35].

Un nouveau cinéma indépendant, qualifié par Mekas de « Baudelairean Cinema », cherchera donc à montrer ce que le cinéma commercial avait jusque là volontairement ignoré : « It is a world of flowers of evil, of illuminations, of torn and tortured flesh; a poetry which is at once beautiful and terrible, good and evil, delicate and dirty[36]. » Le « Baudelairean Cinema » sera donc représenté par des films comme *Queen of Sheba Meets the Atom Man* de Ron Rice, *Little Stabs at Happiness* de Ken Jacobs et *Blonde Cobra* de Bob Fleischner qui ont en commun une absence totale d'inhibitions sexuelles ou morales, ainsi qu'un langage souvent vulgaire et décadent. Ces films sont également réalisés avec un budget minime et des techniques qui tendent à se démarquer de la tradition cinématographique commerciale.

---

[35] Jonas Mekas, *Movie Journal : The Rise of a New American Cinema 1959-1971* (New York : Collier Books, 1972), p. 127.
[36] Mekas, p. 85.

Ce goût pour la provocation des autorités et de la culture officielle ne se limite pas seulement au cinéma. Au théâtre, des pièces comme *The Madness of Lady Bright* de Lanford Wilson et *The Haunted Host* de Robert Patrick, présentées au Caffe Cino, font directement référence à l'homosexualité, encore réprimée à l'époque. Nam June Paik a su de son côté donner à la performance musicale un sens plutôt provocateur avec des pièces comme *Young Penis Symphony* (1962), dans laquelle 10 jeunes hommes placés derrière une immense feuille de papier blanc font tour à tour passer leur pénis à travers la feuille. Les créateurs veulent donc être libres d'utiliser et de montrer leur corps à l'intérieur de leurs créations artistiques, de juger par eux-mêmes de la «moralité» de leurs œuvres.

1. 2 La Factory

Bien que Warhol ait été un membre actif de la communauté du Village, il a toujours établi ses studios en dehors de ses limites. En novembre 1963, il se voit forcé de quitter le studio qu'il louait depuis le début de l'année, une vieille centrale de pompier donnant sur la 87^{e} Rue Est. Il déménage alors dans ce qui deviendra la Silver Factory, un grand loft situé au 231, 47^{e} Rue Est. Située dans un quartier très respectable, près des Nations Unies et du Rockefeller Center, la Factory peut être perçue comme une version miniature et compacte du Village exportée dans le haut de la ville et ce, pour plusieurs raisons. Premièrement, Gerard Malanga, principal assistant de Warhol et résident de la Factory, est un habitué du Village où, à l'occasion, il récite ses poèmes. Même chose pour Billy Name (de son vrai nom Billy Linich) connu de l'avant-garde en tant qu'éclairagiste pour le Judson Dance Theater et fidèle client du San Remo, un café dont la clientèle se compose en grande partie de « A-men ». C'est d'ailleurs Name qui sera à l'origine du décor argenté de la Factory. Ces deux « villagers » attireront donc leurs connaissances du bas de la ville vers la Factory. Warhol écrit à ce sujet dans *Popism, The Warhol Sixties* : « I hung around the San Remo a lot and got to know some

faces and bodies I'd be seeing drift in and out of the 47th Street Factory day and night during the next few years[37].»

Le deuxième point commun entre la Factory et le Village est ce désir d'établir une communauté, une sorte de famille plus ouverte que la famille traditionnelle, à l'intérieur de laquelle des artistes très connus comme Brian Jones[38] ou Kerouac se mélangeront aux étudiants et aux drag queens. Banes cite d'ailleurs la Factory comme un exemple parfait de communauté alternative :

> Perhaps the epitome of the alternative communal site was Andy Warhol's Factory [...] The Factory became a place where some Village people actually lived (Billy Linich, Gerard Malanga) but where many more went simply to hang out—to do drugs, listen to music, have sex, talk, and meet people. By the late Sixties it was famous as a fashionable scene. The Factory was both site and symbol of the alternative culture's disdain for the bourgeois ethic, from work to sex to control of consciousness—a sanctified space where leisure and pleasure reigned[39] .

Comme la description de Banes le laisse entendre, le vaste studio de Warhol est à cette époque un lieu d'échange et de divertissement accessible à tous et privilégié de l'avant-garde. Comme dans le Village, certains tabous comme l'homosexualité et la drogue sont transgressés, voire célébrés.

Cependant, un examen plus méticuleux de la Factory permet de constater certaines différences importantes entre ces deux milieux, la principale étant cette recherche de gloire caractéristique de la Factory. Car contrairement à la plupart des créateurs de l'avant-garde, Warhol adore l'argent et se plait à fréquenter les gens riches et célèbres. Cette recherche de « glamour » et de publicité attirera à la Factory plusieurs jeunes personnalités qui aspirent au titre de « Superstar », un statut qui permet d'entrer dans les bonnes grâces de Warhol et ainsi

---

[37] Warhol et Hackett, p. 55.
[38] Brian Jones a été guitariste et claviériste au sein des Rolling Stones jusqu'à sa mort le 3 juillet 1969.
[39] Banes, p. 36.

de l'accompagner dans toutes ses sorties, de participer à ses films et d'être photographié en sa compagnie à toute occasion. Parmi les plus célèbres notons Edie Sedgwick (de son vrai nom Edith Minturn Sedgwick), Nico (Christa Päffgen), Viva (Susan Hoffman), Candy Darling (Jimmy Slattery), Ultra Violet (Isabelle Collin Dufresne) et Ondine (Robert Olivo). Ce dernier est l'un des rares représentants masculins de la lignée qui ne soit pas travesti.

Cette constante recherche d'attention de la part de certains habitués de la Factory aura pour effet que l'égalité tant prisée par la communauté du Village s'effondrera quelque peu sous le poids de la compétition. Cette rivalité est décrite, entre autres, par Malanga, Paul Morrissey et d'autres habitués de la Factory comme Dany Fields qui était à l'époque étudiant à Cambridge, et qui raconte ainsi sa première rencontre avec Warhol :

> You were sitting there reading my paper and Gerard was talking to Denis and Arthur was kicking the beautiful French model in the face with his good leg. She got upset and ran for a window that was open from the top and climbed up onto the ledge. Nobody paid the slightest attention to her. You just glanced up from the newspaper and said so calmly, « Ooo. do you think she'll really jump? » and went back to reading. Finally I couldn't stand it any longer and I ran over and opened the window from the bottom and pulled her back in, and when I turned around, everyone was still just sitting there chatting and I thought, « Gee, this is a very cool crowd. I think I'll pursue this[40]... »

Cette anecdote démontre bien la singularité du système de valeurs de la Factory et plus particulièrement la valorisation de l'indifférence et de la froideur à l'intérieur de ce système. Cette froideur, cette absence de sentiment souvent reprochée à Warhol, s'explique selon Smith par cette volonté qu'a Warhol de ne pas être affecté ou blessé par qui que ce soit, d'être vide[41]. Stephen Koch, interviewé par Smith en 1978, croit quant à lui que Warhol utilise cette froideur afin de gérer sa timidité[42]. Koch affirme cependant que contrairement à d'autres, cette froideur n'est pas synonyme d'apathie :

---

[40] Warhol et Hackett, p. 97.
[41] Smith, p. 137.
[42] Smith, p. 363. Stephen Koch est l'auteur de *Stargazer : Andy Warhol's World and His Films* (New York : Praeger, 1973).

> He's a man despite the coldness, and, instead of really cold people, he is not apathetic. He's extremely sensitive to other people. He is in his way very exuberant. He strikes me as less isolated and self-absorbent than many people of his generation[43].

Quoi qu'il en soit, certains commentaires émis par Warhol démontrent ce refus d'exprimer ses émotions personnelles. Lors de la mort du danseur Fred Herko, qui a sauté par la fenêtre de son appartement, Warhol a affirmé : « What a shame that we didn't run down there with a camera and film it [44].» Ce commentaire démontre non seulement l'indifférence apparente de Warhol, mais aussi cette habitude qu'a l'artiste de se dissimuler derrière certains appareils, comme une caméra ou une enregistreuse.

1. 3 Pop art et art rock

1. 3. 1 Andy Warhol, 1965

En 1965, Warhol est un des représentants les plus reconnus du mouvement pop art. Il a déjà produit plusieurs de ses œuvres les plus célèbres dont les *Campbell Soup Cans*[45], exposées à la Ferus Gallery de Los Angeles en 1962, la série des tableaux basés sur des catastrophes, comme *Red Race Riot*[46] et *Green Burning Car* (1963)[47] la controversée murale des *13 Most Wanted Men*[48], commandée pour l'exposition universelle de New York en 1964, ainsi que les *Brillo Boxes*[49] exposées à la Stable Gallery la même année. Aussi, l'artiste a déjà réalisé plusieurs films underground dont *Sleep, Eat, Kiss, Haircut, Blow Job* et *Empire*[50].

---

[43] Smith p. 363.
[44] Tiré d'une entrevue de Smith avec Ronald Travel, le 8 octobre 1978 (Smith, p. 487).
[45] Acrylique sur canevas, 183 x 254 cm, Collection John et Kimiko Powers. Reproduit dans Bourdon, p. 97.
[46] Acrylique et écran de soie sur canevas, 350 x 210 cm, Cologne, Musée Ludwig. Reproduit dans Klaus Honnef, *Andy Warhol 1928-1987 : Commerce into Art* (Cologne : Taschen, 1993), p. 47.
[47] Acrylique et liquidex, écran de soie sur canevas, 203x229 cm, Zürich, Collection privée. Reproduit dans Honnef, p. 53.
[48] Une photo de la murale est reproduite dans Bourdon, p. 185.
[49] Des photos de cette exposition sont reproduites dans Bourdon, p. 186-187.
[50] Dans sa chronique du *Village Voice* (30 Juillet 1964), Mekas souligne l'incroyable productivité de Warhol : « In less than a year he has completed fifteen movies most of which are features » (Mekas, p. 150).

Warhol est donc à cette époque un artiste prospère, qui a réussi à s'intégrer dans les hautes sphères de l'art et de la célébrité aux États-Unis comme en Europe[51] .

Au milieu des années 60, Warhol a déjà établi les grands thèmes de sa production pop, notamment son utilisation de produits commerciaux[52], d'objets ordinaires et banals[53], et d'images très glamour ou encore associées à la mort et aux catastrophes[54]. À cela, il faut ajouter sa maîtrise du marché publicitaire. À la lumière de ces observations, j'ai regroupé les thèmes et procédés utilisés par l'artiste tout au long des années 60 en six points. Cette classification m'a permis de déterminer premièrement ce que Warhol montre, c'est-à-dire le glamour, l'ordinaire et le controversé, et deuxièmement, comment il le montre, soit par le biais de la répétition, sous plusieurs angles et par l'anamorphose temporelle.

Comme je l'ai mentionné dans la section précédente, l'entourage de la Factory valorise la notion de glamour. Mais Warhol nourrissait cette fascination pour les gens riches et célèbres bien avant l'établissement de son studio. Dans son ouvrage, Smith indique que, dès les années 50, Warhol collectionnait les autographes et adressait des lettres aux vedettes de l'opéra et autres célébrités[55]. En fait, ce désir de se rapprocher des stars amènera Warhol à créer ses portraits de Marilyn Monroe, Elvis Presley et Elizabeth Taylor. C'est également ce qui l'amènera à créer ses propres Superstars et à devenir lui-même une star, à se publiciser en tant que surface, en tant qu'objet d'art au même titre que ses œuvres. Cette facilité qu'a Warhol à se hisser dans les cercles mondains, à se faire inviter aux soirées les plus distinguées le différencie des autres artistes du mouvement pop. En 1965, lors d'une rétrospective de ses œuvres à Philadelphie, des centaines d'étudiants en pâmoison ont d'ailleurs envahi les halls

---

[51] Warhol a déjà exposé ses toiles à la Gallerie Sonnabend à Paris en 1964.
[52] Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Que sais-je? 2671 (Paris : Presses Universitaires de France, 1992), p. 78.
[53] Banes, p. 200.
[54] Smith, p. 117.
[55] Smith, p. 119.

d'exposition. Le chahut était tel que les tableaux ont du être décrochés des murs pour éviter tout accident. Warhol raconte, dans *Popism*:

> I wondered what it was that had made all those people scream. I'd seen kids scream over Elvis and the Beatles and the Stones—rock idols and movie stars—but it was incredible to think of it happening at an *art* opening. Even a Pop Art opening. But then, we weren't just *at* the art exhibit—we *were* the art exhibit, we were the art incarnate and the sixties were really about people, not about what they did; «the singer/not the song, etc.» Nobody had even cared that the paintings were all off the walls[56].

Warhol valorise donc le glamour en tant qu'admirateur de stars, en tant que créateur de superstars et finalement personnellement en tant que star du monde artistique.

La représentation de l'ordinaire et du banal est probablement l'aspect le plus connu de l'œuvre de Warhol. Elle se présente d'abord dans les reproductions de produits commerciaux connus, vus et consommés par la plupart des Américains, comme les soupes Campbell, les bouteilles de Coca-Cola, les Del Monte, Heinz et Brillo Boxes, les dollars américains et les héros de bandes dessinées comme Dick Tracy. Selon Banes, cette représentation d'objets banals, caractéristique de la plupart des œuvres d'avant-garde des années 60, est intimement liée à la notion d'accessibilité et d'égalité. En plus de citer les *Brillo Boxes* comme un des plus célèbres exemples de cette tendance, elle écrit : « The ordinary stood for many things, but, given the political tenor of the period, it stood, above all, for the populist aims of accessibility and equality—for both artists and audiences[57]. » En plus d'illustrer l'ordinaire à travers divers produits de consommation, Warhol bâtit ses premiers films à partir d'événements ordinaires. Dans *Sleep* (1963), le premier film de Warhol en 16mm, la caméra montre sous différents angles le poète John Giorno en train de dormir pendant six heures consécutives[58] tandis que

---

[56] Warhol et Hackett, p. 133.
[57] Banes, p. 122.
[58] En fait, Sleep n'a pas été filmé pendant 6 heures consécutives, mais sur plusieurs jours. Smith indique : « [...] Warhol filmed the poet John Giorno sleeping over a period of several weeks and then edited or "faked ", as the artist has put it, film " loops " of 100-foot reels into a six-hour movie » (Smith, p. 155).

dans *Eat* (1963), on peut voir l'artiste Robert Indiana manger un champignon pendant 45 minutes[59]. Warhol illustre donc l'ordinaire à travers l'objet et à travers l'action.

Le nom Warhol est finalement souvent associé à la controverse, notamment parce que l'artiste entretient une véritable fascination pour les images provocatrices, marginales, voire pornographiques. Dans les toiles de la série des catastrophes, réalisées tout au long des années 60, Warhol provoque le spectateur en montrant des scènes violentes ou macabres (accidents de la route, suicides, chaises électriques, bombes nucléaires, etc.) qui sont basées sur des reproductions de photographies trouvées dans divers magazines[60]. Aussi, l'artiste élimine toute forme de censure en produisant des films sexuellement explicites comme *Couch* (1964), qui montre les ébats sexuels de différentes personnes sur le divan de la Factory, pendant 24 heures. Ce film, qui pouvait être vu à l'intérieur de la Factory seulement, montre les penchants voyeur de Warhol en matière de sexualité[61] et rappelle le « Baudelerean Cinema » célébré par Mekas dans ses chroniques.

Le glamour, l'ordinaire et le controversé sont donc des matériaux que Warhol exploite, mais en les soumettant à la répétition. Car Warhol ne se contente pas de montrer une seule bouteille de Coca-Cola ou un seul billet de 2 $, il multiplie l'image de façon à saturer la toile de cet objet. Dans son ouvrage sur l'art contemporain, Anne Cauquelin voit dans cette répétition un moyen d'accrocher l'attention du public, notion que Warhol aurait retenue de ses années de travail en tant qu'artiste commercial. Elle écrit:

---

[59] Je n'ai malheureusement pas eu accès aux films de Warhol. Mes observations seront donc basées sur les descriptions de ces films données dans différents ouvrages, principalement ceux de Smith, Bourdon et Mekas.

[60] Selon Smith, Warhol avait demandé à plusieurs connaissances de lui apporter des photos les plus horribles possibles représentant des catastrophes naturelles (Smith, p. 125).

[61] Plusieurs amis de Warhol mentionnent également ses dessin d'organes génitaux masculins, qui n'ont jamais été montrés en public (Smith, p. 260, 261, 317-318).

> À l'opposé de l'œuvre unique et originale, qui est une des exigences de l'esthétique traditionnelle, il s'agit de redupliquer le plus vite possible et avec le plus grand nombre d'entrées possibles le même message[62].

De plus, la répétition incarne bien la Factory, qui est en fait une usine où les tableaux sont produits en série par Warhol et ses assistants. Warhol a souvent exprimé son amour des machines et son désir de devenir lui-même une machine. Transformer toute chose en produit mécanique[63] lui permet de se détacher de ses émotions. Il dit dans *The Philosophy of Andy Warhol* :

> So in the late 50s I started an affair with my television which has continued to the present [...] But I didn't get married until 1964 when I got my first tape recorder. My wife. My tape recorder and I have been married for ten years now [...] The acquisition of my tape recorder really finished whatever emotional life I might have had, but I was glad to see it go[64].

La répétition est donc perçue non seulement comme une saturation de l'image et un moyen d'attirer l'attention du spectateur, mais également comme une représentation de la production de masse, de l'anonymat et de la froideur caractéristique de l 'œuvre et de la personnalité de Warhol.

Non content de simplement répéter son sujet, Warhol fait varier le point de vue. Car bien que l'image soit reproduite une quantité variable de fois, on remarque de légères modifications dans l'étendue et le choix des couleurs ou encore dans les éléments que Warhol choisit de répéter. Dans *Green Burning Car I* (1963)[65], certaines images sont plus foncées, d'autres plus pâles et certaines sections de la photo originale sont isolées ou coupées. Pourtant, il s'agit bien toujours de la même image. Le même principe s'applique aux portraits de Marilyn, qui sont

---

[62] Cauquelin, p. 82-83.
[63] Lors d'une entrevue accordée à Gene Swenson en 1963, Warhol a notamment affirmé : « I think everybody should be a machine » (Smith, p. 105).
[64] Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol : From A to B and Back Again* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p. 26.
[65] Acrylique et liquitex sur toile, écran de soie sur canevas, 203x229cm, Zürich, collection privée. Reproduit dans Honnef, p. 53.

présentés en différents formats et choix de couleurs. Aussi, dans plusieurs de ses films dont *Chelsea Girls*, Warhol utilise simultanément plusieurs écrans, sur lesquels il projette des images différentes. Finalement, comme beaucoup d'artistes de l'avant-garde, Warhol ne se contente pas de présenter ses idées par le biais d'un seul media. Il se consacre tour à tour à la peinture, à la sculpture, au cinéma et, à partir de 1965, à la production de happenings. Il dit à ce sujet dans *Up-Tight : The Story of the Velvet Underground* :

> The Pop idea, after all, was that anybody could do anything, so naturally we were all trying to do it all. Nobody wanted to stay in one category, we all wanted to branch out into every creative thing we could. That's why when we met The Velvet Underground at the end of '65, we were all for getting into the music scene, too[66] .

Warhol réussit donc à s'intégrer dans plusieurs milieux et, par le fait même, à se faire connaître par un public de plus en plus vaste.

Warhol remet en question la notion de durée à l'intérieur de ses films qui prennent parfois des allures de marathon. Ainsi, *Sleep*, d'une durée totale de six heures, sera suivi de *Empire* (huit heures), et *Couch* (24 heures). Dans le cas d'un film d'action, six heures pourraient paraître relativement courtes, mais *Sleep* et *Empire* sont deux films pendant lesquels la caméra fixe un point qui bouge très peu ou pas du tout. Dans *Empire*, l'Empire State Building est montré pendant huit heures consécutives. Cette conception personnelle de l'écoulement du temps chez Warhol a été interprétée de plusieurs façons. Dans son article « Repetition as Cultural Rebellion : Boredom, the Avant-Garde and Rock and Roll », Ilene Sterlitz, relie cette longueur caractéristique à la répétition et les perçoit comme une façon de se rebeller contre la conception occidentale du temps, qui cherche en toute chose un début, un

---

[66] Victor Bockris et Gerard Malanga, *Up-Tight : The Story of the Velvet Underground* (Londres : Omnibus Press, 1996), p. 16.

milieu et une fin[67]. Jonas Mekas, quant à lui, résume de la façon suivante les questions suscitées par le public lors d'un visionnement de *Sleep* :

> Is this the ultimate extension of Pop Art? [...] An exercise in hypnosis? Test of patience? A Zen Joke?[...] Doesn't it remind us that there is not much sense in rushing? [...] What was wrong with those few who sat through all the six hours of the movie? Were they sick, or were they capable of satoris and delights which we are not capable of enjoying[68] ?

Dans *Sleep*, un film au sujet ordinaire qui suscite la controverse, la surexposition de l'objet sur une longue période de temps devient une adaptation cinématographique de la répétition, puisqu'un film est par définition la répétition de plusieurs séquences qui sont, dans ce cas-ci, semblables.

Cette représentation du glamour, de l'ordinaire et du controversé par le biais de la répétition, de la variété et de la surexposition dans le temps rejoint encore une fois les notions d'égalité et de liberté d'expression si chères à l'avant-garde de l'époque. Warhol montre tout de la même façon. Tout pour lui, mérite d'être montré, exposé dans les galeries, filmé : les vedettes d'Hollywood comme le simple passant, les chaises électriques comme les soupes Campbell. En fait, sa démarche idéologique abonde également en ce sens, puisqu'il dit à Gene Swenson : « I want everyone to think alike... Everybody looks alike and acts alike [...] I think everybody should like everybody[69]. » Warhol aime à empiler les images comme l'argent qu'elles lui procurent, et son association avec le Velvet Underground allait lui permettre d'ajouter un nouveau media à la somme déjà considérable de ses réalisations.

---

[67] Pour plus de détails, voir mon article, « Andy Warhol et le Velvet Underground : Réalité ou reconstruction de la réalité », *Les Cahiers de la SQRM* 30, 1-2 (septembre 1999), p. 51-62.
[68] Mekas, p. 116.
[69] Cité dans Smith, p. 105.

1. 3. 2 Le Velvet Underground, 1965

C'est par l'intermédiaire de Pickwick Records, une compagnie spécialisée dans l'imitation et le pastiche de chansons à la mode, que Lou Reed et John Cale, les deux piliers du Velvet Underground, se sont rencontrés en janvier 1965. Pickwick, qui venait de mettre en marché une chanson de Reed intitulée « The Ostrich[70] », interprétée par un groupe imaginaire nommé The Primitives, se retrouve dans une position embarrassante lorsqu'un membre de l'équipe de production d'une émission de télévision demande à engager The Primitives pour une éventuelle diffusion. Terry Phillips, alors responsable du rock chez Pickwick, décide de tenter le coup et de trouver des musiciens pour appuyer Reed. Phillips engage donc Cale, Tony Conrad et Walter de Maria[71] rencontrés dans une réception, qui n'ont aucune expérience en matière de rock & roll mais qui sautent sur cette occasion de faire un peu d'argent[72]. Bien que The Primitives aient donné quelques spectacles, ils n'ont finalement pas participé à l'émission.

Cette expérience manquée au sein de l'industrie commerciale marque donc le début d'une longue collaboration entre Reed et Cale, qui pourtant, sont issus de milieux fort différents. Originaire de Long Island, Reed a grandi dans une famille de classe moyenne, qui, désespérée par le comportement agressif de son fils qui montre de plus des penchants homosexuels, lui fait subir des électrochocs pour le ramener sur le droit chemin. Assez traumatisé par ces traitements et pour cause (rappelons qu'à l'époque, les chocs étaient, selon Bockris, de la même intensité pour tous les patients, qu'ils soient homosexuels ou tueurs en série[73]!), Reed entreprend des études littéraires à la Syracuse University où il rencontre notamment Sterling Morrison, qui deviendra guitariste au sein du groupe quelques années plus tard, et Delmore

---

[70] Selon Bockris, Reed aurait eu l'idée de parler d'autruches en lisant un article d'Eugenia Sheperd qui affirmait que les plumes d'autruches étaient très populaires pour la saison (Bockris, p. 80).

[71] De Maria s'est ensuite fait connaître en tant que sculpteur.

[72] En fait, Phillip a cru que Cale et Conrad étaient des musiciens rock en raison de leur cheveux longs (Bockris, p. 81).

[73] « In the 1950s, the voltage administered to each patient was not adjusted, as it is today, for size or mental condition. Everybody got the same dose » (Bockris, p. 14).

Schwartz, qui aura une influence déterminante sur son écriture. Forcé ensuite de quitter Syracuse pour des raisons judiciaires[74], il commence à travailler pour Pickwick en octobre 1964 et y restera jusqu'en février 1965, date à laquelle il décide de se consacrer entièrement à ses propres chansons qu'il travaille avec la collaboration de Cale.

Cale est originaire de Garnant, un village situé entre Swansea et Carmathen dans le sud du Pays de Galles. Fils unique d'un mineur et d'une institutrice, il débute le piano à l'âge de 7 ans, puis l'alto à l'âge de 12 ans. Il entre ensuite au Goldsmiths College de l'Université de Londres, mais s'intéresse plus à la composition et aux expériences de l'avant-garde qu'à l'enseignement. En 1963, il réussit à obtenir le Leonard Bernstein Scholarship pour participer à l'école d'été de Tanglewood dans la classe de composition de Yannis Xenakis. Cependant, il espère toujours se rendre à New York afin de rencontrer Cage avec qui il correspond depuis quelques mois. Il y débarque finalement à l'automne 63 et participe à certaines performances de Cage, dont la présentation des Vexations de Satie les 9 et 10 septembre 1963. Il se joint ensuite au Theater of Eternal Music, groupe dirigé par La Monte Young, pour qui il devient également dealer, histoire de payer le loyer[75]. Il travaille toujours avec Young lors de sa rencontre avec Reed.

En plus de partager une certaine éducation et un intérêt pour la littérature, Reed et Cale se rapprochent par leur prédilection pour l'héroïne et un goût du risque souvent exprimé par un comportement extrême. Cependant, Cale avoue la suprématie de Reed sur ce point. Il écrit dans son autobiographie :

---

[74] Reed dit à ce sujet : « As soon as exams were over, at the graduation ceremony, I was told by the Tactical Police Squad that if I wasn't gone within an hour, they'd beat me up. They couldn't get me, but they'd break every bone, every movable part of my body. So I split, but I still graduated with honors » (Bockris, p. 73).

[75] Dans son autobiographie, Cale indique le code très musical imaginé par Young afin de préciser la quantité et la variété de drogue. Le type de drogue était précisé par un nom d'instrument (« oboe » pour opium, et « piano » pour pot) tandis que la quantité était déterminée par le nombre de mesures. Ainsi un mouvement était égal à une livre et une mesure à une once (voir Cale et Bockris, p. 64).

> He enjoyed taking situations to extremes you couldn't imagine until you'd been there with him. He would befriend a drunk in a bar and, after drawing him out with friendly conversation, suddenly ask, 'Would you like to fuck your mother?' I thought I was reckless, but I'd stop at goading a drunk. That's where Lou would start[76].

Chacun trouve donc chez l'autre un terrain d'entente, mais également beaucoup à apprendre. Reed est sûr de lui, collectionne les disques de blues, de country et de rock and roll, est habile avec les mots et possède un « street sense » qui fascine Cale. De son côté, Cale a une formation musicale régulière, est familier avec les principes musicaux de l'avant-garde et est très créatif sur le plan de l'expérimentation sonore[77]. Par cette rencontre, le rock et l'avant-garde, qui étaient jusque là imperméables l'un à l'autre, vont se fondre tranquillement dans ce qui deviendra le son du Velvet Underground.

À ce duo s'ajouteront Sterling Morrison, à la guitare, et Angus MacLise, aux percussions, ce dernier étant également attaché à Young. Ils travailleront aux arrangements de certaines chansons de Reed comme « Heroin », « I'm Waiting for the Man » et « Venus in Furs » et prendront le nom de The Warlocks. À cette époque, le groupe définit quelques-uns de ses préceptes dans un essai intitulé, selon Bockris, « Concerning the Rumor That Red China Has Cornered the Methadrine Market and Is Busy Adding Paranoia to Upset the Mental Balance of the United States » :

> Western music is based on death, violence and pursuit of PROGRESS... The root of universal music is sex. Western music is as violent as Western sex... Our band is the Western equivalent to the cosmic dance of Shiva. Playing as Babylon goes up in flames[78].

Cette déclaration plutôt stylisée contient plusieurs des thèmes qui sont au cœur des chansons de Reed, soit la mort, la violence et le sexe. Les références orientales, quant à elles, ont probablement été amenées par MacLise, qui s'exilera au Tibet et mourra de malnutrition en

---

[76] Cale et Bockris, p. 72.
[77] Il a entre autres installé des cordes de guitare sur son alto afin d'obtenir un son différent.
[78] Bockris, p. 92.

juin 1979 à Kathmandu. Selon Bockris, le groupe voulait au départ être différent et personnel, sans faire de compromis pour plaire à qui que ce soit. De plus, les musiciens aspiraient à ne jamais rejouer une chanson de la même manière, ce qui a donné lieu à de nombreuses séances d'improvisations à partir des schémas imaginés par Reed.

Les premières expériences musicales de l'ensemble, qui prend parfois d'autres noms comme The Falling Spikes, sont liées au milieu du cinéma undergound. Le groupe participe à l'élaboration de la trame sonore de certains films muets de Jack Smith, Ron Rice, Stan Brakhage, Barbara Rubin et Piero Heliczer. Ces trames sonores sont parfois enregistrées puis jouées en play-back pendant la projection ou encore interprétées en direct sur le côté de la scène ou encore derrière l'écran. Reed, Cale et MacLise ont également participé en tant qu'acteurs au film *Venus In Furs* de Heliczer, un film pour lequel ils ont également écrit la musique. Il semble donc que, dès le départ, la formation ait été associée à d'autres médias, particulièrement au cinéma.

Plusieurs projets vont ensuite occuper le groupe. En juillet 1965, Reed, Cale et Morrison enregistrent un démo dans l'appartement de Cale, alors situé au 56 Ludlow Street. Ce démo contient des versions d' « Heroin », « Venus in Furs », « Black Angels Death Song » et « All Tomorrow's Parties » qui figureront également sur le premier album officiel du groupe qui sortira en 1967. En novembre, The Warlocks devient The Velvet Underground, un nom inspiré du titre d'un livre déniché par Tony Conrad[79]. De plus, Alfred G. Aronowitz, alors chroniqueur au *New York Post* et membre influent de la colonie artistique, devient manager du groupe. Le Velvet fait alors ses débuts officiels sur scène, dans un concert au Summit High School, New Jersey, le 11 décembre 1965.

[79] La jaquette de *The Velvet Underground* (New York : McFadden, 1963), sur laquelle on peut voir un fouet, une botte, un masque et une clef, est reproduite dans le livret d'accompagnement du coffret *Peel Slowly and See* (p. 15). On peut y lire : « The Velvet Underground. Here is an incredible book. It will shock and amaze you. But as a documentary on the sexual corruption of our age, it is a must for every thinking adult. By Micheal Leigh. Introduction by Louis Berg, M. D. »

Ce premier concert aura des conséquences définitives sur la formation. Lorsque MacLise apprend qu'il devra se présenter à une heure précise pour participer à un concert pour lequel il sera payé (deux choses inconcevables pour lui), il décide de quitter le groupe. Pris au dépourvu, Reed ira recruter Maureen Tucker, la sœur cadette d'un ancien condisciple de Syracuse qui s'amuse à jouer de la batterie le soir, en revenant de son travail d'opératrice informatique. Bien que l'idée d'engager une fille n'ait pas fait l'affaire de Cale au départ, la personnalité effacée de Tucker lui permet finalement de bien remplir le poste vacant. En fait, le jeu plutôt étrange développé par Tucker contribuera encore une fois à singulariser le son du groupe. Bockris écrit à ce sujet : « Maureen's drumming was a distillation of all the rock and roll that had gone before and yet, influenced by African musicians, she played with mallets on two kettledrums while standing up[80]. »

La nouvelle venue d'apparence androgyne, une des premières femmes « batteur » de toute l'histoire du rock, complètera donc le trio lors de ce premier concert qui, d'emblée, traumatisera l'assemblée de parents et d'élèves venus assister à l'événement. Rob Norris, alors étudiant au Summit High, décrit ainsi l'atmosphère de la soirée :

> Everyone was hit by the screeching urge of sound, with a pounding beat louder than anything we'd ever heard [...] About a minute into the second song, which the singer had introduced as « Heroin », the music began to get even more intense. It swelled and accelerated like a giant tidal wave which was threatening to engulf us all. At this point most of the audience retreated in horror for the safety of their homes, thoroughly convinced of the dangers of rock and roll music[81] .

Suite à cette première expérience scénique, le groupe se produira au Café Bizarre, un minuscule café du Village qui attire plus de touristes que de véritables amateurs de musique. De plus, en 1965, la scène du Village est dominée par Gerdes Folk City, la mecque de la

---

[80] Bockris, p. 100.
[81] Bockris, p. 100-101.

musique folk où Bob Dylan et John Phillips[82] ont fait leurs débuts. Ce premier engagement allait cependant permettre au groupe de rencontrer Andy Warhol.

Avant sa rencontre avec Warhol, le groupe a déjà établi quelques-unes des bases de sa production à venir. Tout comme Warhol et certains artistes du Village, Reed aborde dans ses textes l'ordinaire, c'est-à-dire ses expériences quotidiennes, qu'il livre sans censure, conscient et satisfait du caractère provocateur de ses allusions très directes à la consommation de drogue[83]. La musique du groupe mélange les raffinements et l'expérimentation sonore de l'avant-garde à l'agressivité et à la puissance sonore du rock and roll, tout en étant en partie improvisée[84]. La formation semble également s'intéresser à la littérature et à la fiction, comme en témoigne la chanson « Venus in Furs » qui s'inspire de la nouvelle de Léopold Sacher-Masoch, et veut à tout prix conserver une intégrité artistique basée sur l'absence de compromis. Contrairement à Warhol, le groupe ne s'intéresse pas au glamour et est peu intéressé par l'argent. Par contre, le Velvet cherche la provocation sonore aussi avidement que Warhol cherche la provocation visuelle.

1. 3. 3 Le Velvet Underground rencontre Warhol, 1966-67

C'est donc pendant son engagement au Café Bizarre que le groupe rencontre Warhol. Mais il ne s'agit pas là d'une rencontre fortuite. En fait, Barbara Rubin, une cinéaste underground qui s'est donné comme mandat de réunir les gens qu'elle considère comme de grands artistes, apprend que Warhol cherche à s'intégrer dans le milieu de la musique en tant que manager d'un groupe. Elle lui suggère donc d'aller entendre le Velvet Underground, qui a déjà accompagné ses films. C'est ainsi que Warhol et sa bande se rendent au Café Bizarre afin de voir et d'entendre par eux-mêmes. Malanga est déjà très enthousiaste face au groupe qu'il a

[82] John Phillips fondera plus tard The Mamas and the Papas.
[83] Dans « Heroin » par exemple, Reed écrit : « When I put a spike into my veins ».
[84] En fait, il s'agit ici de variations sur les chansons déjà construites selon une structure précise.

vu la veille et improvise une danse avec son fouet sur la chanson « Venus in Furs ». Paul Morrissey, un des membres les plus influents de la Factory, est également séduit par ce qu'il voit et convainc Warhol d'engager le groupe. Morrissey dit à propos de cette première rencontre :

> John Cale had a wonderful appearance and he played the electric viola, which was a real novelty; but best of all was Maureen Tucker, the drummer. You couldn't take your eyes off her because you couldn't work out if she was a boy or a girl. Nobody had ever had a girl drummer before. She made no movement, she was so sedate[85].

Content de sortir de l'environnement touristique auquel il était confiné, le groupe s'intègre peu à peu dans l'univers de la Factory et trouve ainsi un public en mesure de l'apprécier. En fait, pour Reed, la Factory est une révélation, car pour une des premières fois de son existence, il se retrouve dans un milieu où il peut sans gène donner libre cours à ses penchants homosexuels et à l'intérieur duquel ses comportements extrêmes sont admirés et non contestés. Il trouve également en Warhol un mentor qui, comme Delmore Schwartz pendant ses années universitaires, l'encourage à travailler, à être lui-même, à prendre sa place. Peter Doggett écrit d'ailleurs, dans *Lou Reed : Growing Up in Public* : « Delmore invested Lou with the power of the word; Andy demonstrated the power of the image »[86]. En fait, la faune hétéroclite du studio de Warhol fournit à Reed une panoplie de personnages pour ses nouvelles chansons, qui lui servira tout au long de sa carrière[87]. Elle va également permettre à Reed d'adopter une image nouvelle, de devenir lui-même un nouveau personnage. Doggett écrit à ce sujet :

---

[85] Bockris, p. 102-103.
[86] Peter Doggett, *Lou Reed : Growing Up in Public* (Londres : Omnibus Press, 1992), p. 42.
[87] La chanson « Take a Walk on the Wild Side », composée par Reed en 1972, est un bon exemple de cette constante utilisation des personnalités de la Factory. On y retrouve Holly Woodlawn, Candy Darling, Joe Dallesandro, Sugar Plum Fairy (Joseph Campbell) et Jackie Curtis.

> Before the Factory, Reed had the scenarios for his songs; Warhol provided the cast and the telling details. Reed soon abandoned the sweaters and casual jackets he'd affected since leaving Syracuse, and took on the Factory image – Warhol's leather and shades. It became the Lou Reed look, and in it's turn, the look of rock New Wave[88].

L'arrivée du groupe à la Factory est également marquée par l'apparition de Nico, une actrice, mannequin et chanteuse que Warhol a l'intention d'imposer au groupe. Warhol n'est pas satisfait au départ de la présence scénique de Reed en tant que chanteur principal et voit dans la beauté et le calme de Nico, un contraste intéressant à l'agressivité musicale du Velvet. Au départ, le groupe, qui avait jusque là refusé toute forme de compromis, est furieux à l'idée de devenir en quelque sorte un groupe d'accompagnement pour Nico. Mais finalement, Reed et Nico se partagent l'ensemble des chansons. En fait, cette nouvelle arrivée devient bientôt la maîtresse de Reed, qui compose quelques chansons spécialement pour elle, dont « I'll be your Mirror » et « Sunday Morning »[89]. Nico ne fera cependant jamais totalement partie du groupe et sera présente seulement sur le premier album.

En janvier 1966, Warhol et le Velvet Underground collaborent à leur premier projet commun intitulé Andy Warhol's Uptight[90]. Dans ce spectacle multimédia qui tient l'affiche pendant une semaine au Cinematheque Theater, le Velvet Underground joue pendant la projection des films de Warhol. Certains effets de lumières éclairent la salle, pendant que Rubin se promène parmi les spectateurs en leur posant des questions très personnelles dans le but de provoquer des réactions agressives[91]. Finalement, quelques membres de la Factory, comme Malanga, dansent. L'expérience s'avère concluante et Warhol décide de produire le spectacle dans différentes villes, en lui donnant plus d'envergure. Il ajoute ainsi de nombreux effets de lumière et des stroboscopes. Le spectacle, qui prend alors le nom d'Exploding Plastic

---

[88] Doggett, p. 42.
[89] L'orientation sexuelle de Reed a toujours été ambiguë. Il a fréquenté des hommes, des femmes ainsi que des travestis.
[90] En fait, Warhol et le Velvet avaient déjà testé leur spectacle lors d'une rencontre de la New York Society for Clinical Psychiatry donnée à l'hotel Delmonico le 13 janvier 1966. L'événement, plutôt traumatisant, a d'ailleurs été relaté par Grace Glueck dans le *New York Times* du lendemain. Cet article est retranscrit dans Zak III, p. 3-5.
[91] Par exemple : « Is your penis big enough? » ou « Does he eat you out? » (Bockris et Malanga, p. 11).

Inevitable[92], est présenté en mars à la Rutger's University dans le New Jersey, où la présence de la troupe dans la cafétéria de l'école provoque une émeute, puis à la University of Michigan d'Ann Arbor, où le spectacle obtient cette fois un succès inespéré. Warhol, qui répond ce soir-là aux questions posées par les étudiants de l'université, confirme encore une fois l'importance qu'il accorde à la surexposition. Il dit dans *Popism* : « If they can take it for ten minutes, then we play it for fifteen. That's our policy. Always leave them wanting less[93] . »

En avril, le spectacle prend l'affiche au Dom, une discothèque de New York que Warhol et Morrissey ont loué pour un mois et redécoré. Les murs sont peints en blanc afin de faciliter la projection des films et des lumières. Selon plusieurs témoins, l'Exploding Plastic Inevitable vivra au Dom le mois le plus intéressant et le plus spectaculaire de son histoire. Le spectacle, qui attire des personnalités comme Salvador Dali, Walter Cronkite et Jackie Kennedy, devient vite un des premiers spectacles multimédias à sortir des sphères de l'underground. Non seulement le spectacle s'ouvre à un public plus large, mais il se distingue des autres performances du genre par son approche résolument moderne et égocentrique. Mekas écrit à ce sujet dans sa chronique du 26 mai 1966 :

> The Plastic Inevitables (Velvet Underground; Warhol and Company) performances at the Dom during the month of April provided the loudest and most dynamic exploration platform for this new art. The strength of Plastic Inevitables, and where they differ from all the other intermedia shows and groups, is that they are dominated by the ego. Warhol has attracted toward himself the most egocentric personalities and artists. [...] If at the USCO show I feel surrounded by tradition, by the past, by the remnants of the oriental religions—at the Plastic Inevitables it is all Here and Now and the Future[94] .

---

[92] Paul Morrisey raconte au sujet de l'origine de ce nom : « The term " Exploding Plastic Inevitable " came from sitting around with Gerard [Malanga] and Barbara Rubin thinking of a name. I picked up a record album with Barbara on the back massaging Bob Dylan's head ("Bringing It All Back Home"). There were some amphetamine Bob Dylan gibberish liner notes. I looked without reading and saw these words appear : something was "exploding", something was "plastic", something was "inevitable" (Bockris et Malanga, p. 45). Bien que Barbara Rubin soit en effet sur l'endos de la pochette de l'album *Bringing It All Back Home*, les trois mots désignés par Morrissey n'apparaissent pas à l'intérieur des notes. Seul le mot « Explosion » se rapproche du mot « Exploding ». Le mot « Invitable » est cependant cité à plusieurs reprises, au pluriel, à l'intérieur des notes de l'album *Highway 61 Revisited*, paru peu après. Cette anecdote semble donc contenir certaines confusions.

[93] Warhol et Hackett, p. 154.

[94] Mekas, p. 242.

Comme l'indique Mekas, d'autres spectacles multimédias sont produits simultanément à New York. Cependant, Warhol réussit encore une fois à s'attirer énormément de publicité et à faire passer son esthétique à travers un nouveau média.

Forcé de quitter le Dom une fois la location échue, Warhol et sa troupe partent à la conquête de la Côte Ouest. Cependant, le public californien est à cette époque bien différent du public new-yorkais. En 1966, la Californie commence à s'afficher comme foyer de la culture hippie et du mouvement « peace and love ». La scène musicale californienne est alors dominée par des groupes folk, comme The Mamas and the Papas, et par des groupes psychédéliques, comme The Greateful Dead et The Jefferson Airplanes, qui se produisent devant un public souvent sous l'emprise du LSD. Malheureusement, le Velvet Underground a toujours profondément détesté l'attitude hippie ainsi que les drogues hallucinogènes. Mary Wonorow, une des danseuses du spectacle, dit à ce propos :

> For one thing, we dressed in black leather, they dressed in wild colors. They were like, « Oh wow man, a happening! » We were like reading Jean Genet. We were S&M[95] and they were free love. We really liked gay people, and the West Coast was totally homophobic. So they thought we were evil and we thought they were stupid[96].

Le premier spectacle, donné au bar The Trip à Los Angeles, attire l'attention des célébrités et des médias, qui sont pour la plupart choqués par l'attitude et le son du groupe. Les critiques sont toutes plus négatives les unes que les autres. Le *Los Angeles Times* écrit à propos de la soirée d'ouverture : « Not since the Titanic ran into the iceberg has there been such a collision as when Andy Warhol's The Exploding Plastic Inevitable burst upon the audience at the Trip, Tuesday[97]. » On peut également lire dans le *Los Angeles Magazine* : « Screeching rock & roll reminded viewers of nothing so much as Berlin in the decadent

---

[95] Sadomasochistes.
[96] McNeil et McCain, p. 17.
[97] Cité dans Bockris et Malanga, p. 62.

30's[98]. » Pour sa part, Cher Bono affirme : « It will replace nothing, except maybe suicide[99]. » Bien que quelques personnes aient semblé apprécier le spectacle, dont Ryan O'Neal, Mama Cass, Marshall McLuhan[100] et Jim Morrison qui adoptera par la suite le look « cuir » de Malanga, le Velvet sera bafoué par Frank Zappa et son groupe, The Mothers of Invention, qui se produisent en première partie et narguent ouvertement Reed et ses acolytes[101]. La réaction ne fut pas meilleure à San Francisco, où Morrissey fait tout pour déplaire à Bill Graham, célèbre propriétaire du Filmore Auditorium. En fait, c'est à Chicago que le groupe obtiendra le plus grand succès et ce, malgré l'absence de Reed, hospitalisé pour une hépatite, et de Warhol, qui se désintéresse tranquillement de l'expérience pour revenir au cinéma.

Le passage à Los Angeles a néanmoins permis au groupe de terminer l'enregistrement de son premier album, intitulé *The Velvet Underground and Nico*. Selon Peter Hogan, auteur de *The Complete Guide to the Music of the Velvet Underground*, l'album a été enregistré dans deux studios différents. La première session d'enregistrement a eu lieu au studio Scepter Records à New York, en avril 1966, et aurait duré, selon Tucker, environ huit heures. Après avoir signé avec Verve (MGM), le groupe est ensuite retourné au studio TTG de Los Angeles en mai 1966 afin de peaufiner certaines chansons sous la direction du réalisateur Tom Wilson[102]. La version finale de l'album comprendra onze chansons, soit « Sunday Morning », « I'm Waiting for the Man », « Femme Fatale », « Venus in Furs », « Run Run Run », « All Tomorrow's Parties », « Heroin », « There She Goes Again », « The Black Angel's Death Song », « I'll Be your Mirror » et « European Son » qui est dédiée à Delmore Schwartz[103].

---

[98] Cité dans Bockris et Malanga, p. 62.
[99] Cité dans Bockris et Malanga, p. 62.
[100] McLuhan incluera une photo du spectacle à la page 108 de *The Medium is the Message* (New York : Random House, 1967) et ajoutera en légende : « History as she is harped. Rite Words in rote order ».
[101] Le groupe se vengera en laissant leurs instruments et amplificateurs ouverts à la fin du spectacle, ce qui provoquera bien sûr un feedback plutôt puissant.
[102] Selon Cale, la deuxième session d'enregistrement aurait eut lieu non pas au studio TTG, mais au studio Cameo-Parkway. Peter Hogan, *The Complete Guide to the Music of the Velvet Underground* (New York : Omnibus Press, 1997), p. 1.
[103] La brièveté du texte explique cette dédicace. Schwartz avait horreur des textes de chansons rock, qu'il considérait comme médiocres.

Bien que Warhol soit identifié comme réalisateur de l'album, il s'est en fait simplement assuré qu'aucune contrainte ne soit imposée au groupe lors de l'enregistrement. En fait, les ingénieurs[104] ont eux-mêmes réalisé l'album, sous la supervision de Tom Wilson, qui a contribué à l'enregistrement de quelques pièces, dont « Sunday Morning », « Heroin » et « Waiting for the Man ». L'apport de Warhol, qui a également contribué à l'élaboration de la pochette (une banane qui peut être pelée), est souvent dénigré. Cependant, il reste que, sans sa présence et sa notoriété en tant qu'artiste pop, le groupe n'aurait probablement pas pu jouir d'une telle liberté. Cale dit à ce sujet :

> His (Andy) presence was everything. A lot of jokes have been made about Andy's being credited as producer of the album, but he did produce it in the sense that he insisted we keep the sound of our live performances. At that time, nobody could overcome his will. He protected us and gave us his support, which helped us believe in what we were putting down on vinyl for posterity[105] .

Terminé à l'été 1966, l'album ne sortira qu'en mars 1967. Plusieurs raisons expliquent ce retard, notamment les difficultés d'impression de la pochette, qui a nécessité la confection d'une machine spéciale, ainsi que le manque de conviction de MGM, qui décide de sortir l'album de The Mothers of Invention avant celui du Velvet.

Contrairement à ce que le groupe avait espéré, l'album ne connaît qu'un maigre succès auprès du public et des médias. Dès mars 1967, l'Exploding Plastic Inevitable tire à sa fin et Warhol est plus intéressé par le succès de son film *Chelsea Girl* que par le Velvet Underground. Ce manque de promotion de la part de Warhol et Morrissey, qui ne connaissent que sommairement le marché du disque, est souvent mentionné comme un des éléments responsables de l'échec commercial de l'album. De plus, le contenu provocateur des textes, qui abordent franchement la consommation de drogue et le sadomasochisme, ainsi que la sonorité très agressive et expérimentale des chansons, rend presque impossible la

[104] Gene Radice et David Greene.
[105] Cale et Bockris, p. 92.

radiodiffusion de l'album. Finalement, l'année 1967 a vu paraître des albums tels que *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band*[106] des Beatles ou *The Piper at the Gates of Dawn*[107] de Pink Floyd qui ont pu porter ombrage à celui du Velvet. Van M. Cagle écrit à ce sujet dans *Reconstructing Pop/Subculture : Art, Rock and Andy Warhol* :

> In retrospect, it seems quite likely that the first album was victimized, not only by radio censorship and poor management but also by the era in which it was released. After all, this was the spring before the « Summer of Love », and youth culture trends were rapidly moving toward nonviolence, the peace movement, long hair, « do your own thing », and an infatuation with the San Francisco/Haight-Asbury scene. These trends probably fostered sentiments against the alienated, nihilistic visions of the Velvet Underground. Perhaps their songs seemed too jaded and barbaric for a generation that was rallying against nihilism and despair[108].

Cependant, l'album aura une influence déterminante sur beaucoup d'artistes comme David Bowie, Iggy Pop et Brian Eno, qui selon Hogan aurait affirmé : «[...] while the album's sales weren't huge, everyone who heard it subsequently went out and formed their own band[109]».

Ainsi, en deux ans seulement, Warhol et le Velvet ont réinventé le spectacle multimédia et produit un album qui, aujourd'hui, est souvent cité comme un des plus importants de l'année 1967. Le groupe a retiré de cette collaboration une expérience scénique solide qui lui a permis de se faire connaître à travers les États-Unis. Les bonnes comme les mauvaises critiques ont rendu le groupe plus uni et plus confiant que jamais en ses créations. En ce qui concerne les textes, la Factory et l'arrivée de Nico ont inspiré à Reed de nouvelles chansons qui offrent une perspective différente, puisqu'elles sont souvent destinées à être chantées par cette dernière. De son côté, le Velvet Underground a permis à Warhol de présenter ses films à un public plus large, de leur donner un nouveau contexte. De plus, Warhol s'est fait connaître auprès d'un public plus jeune, en se taillant une place dans le monde du rock and roll. Donc, d'un côté

---

[106] The Beatles. *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone 46442, p1967).
[107] Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn* (Tower ST-5093, p1967).
[108] Cité par Cagle, p. 92.
[109] Hogan, p. 5.

comme de l'autre, cette collaboration, qui s'éteindra à la fin de l'année 1967, aura été des plus enrichissante.

CHAPITRE 2

ANALYSES

Comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, les chansons « I'm Waiting for the Man » et « All Tomorrow's Parties » ont été enregistrées non seulement sur *The Velvet Underground and Nico*, le premier album de la formation, mais aussi lors de sessions privées qui ont eu lieu dans l'appartement de Cale, sur Ludlow Street (Lower Manhattan) en juillet 1965[110]. J'ai donc produit une analyse des deux versions de ces chansons à l'aide de tableaux stratifiés (voir Appendices C et E), qui sont décrits en détail dans le chapitre qui suit. Je tiens à préciser que cette analyse tente d'exposer avant tout le point de vue de l'auditeur (niveau esthésique), bien qu'elle fasse référence à l'occasion à certains éléments de niveau poïétique, comme les circonstances d'enregistrement, de composition et les buts du ou des compositeurs. Les tableaux fournis en appendice ont été réalisés à l'aide des disques des coffrets *Peel Slowly and See*, tandis que l'analyse des paramètres technologiques a été réalisée avec le premier disque du coffret *What Goes On*[111].

[110] On entend d'ailleurs une voiture passer entre la 4e et la 5e prise de « All Tomorrow's Parties » (à 7 :37 exactement).

[111] Les versions analysées peuvent être entendues sur le cd d'accompagnement (exemples S-1 à S-6).

2. 1 « I'm Waiting for the Man »

2. 1. 1 Première version (1965[112])

A. Texte

La chanson « I'm Waiting for the Man » est, avec « Heroin », une des plus controversées du répertoire de Reed (voir le texte, Appendice A). Elle aborde de façon directe et détaillée le trafic d'héroïne dans Harlem. Plusieurs termes associés au trafic et à la consommation de drogue sont utilisés, dont l'expression « the man », qui désigne un vendeur de drogue[113], le mot « works » (ligne 18), qui réfère à l'équipement qui sert à l'injection d'héroïne, ainsi que le mot « taste » (ligne 18), une petite quantité d'héroïne qui est distribuée gratuitement pour que l'acheteur puisse la goûter (et ainsi s'assurer de sa qualité). Les différents témoignages de Reed et de certaines de ses connaissances montrent que cette chanson est basée sur l'expérience personnelle de l'auteur, qui fréquente le marché de la drogue depuis ses études universitaires[114].

Le texte est formé de cinq couplets de cinq vers chacun qui décrivent l'évolution physique et psychologique du personnage principal. La longueur des vers est variable et les vers sont souvent assonancés et quelquefois rimés[115]. La phrase « I'm waiting for the man », qui termine chaque strophe, peut être identifiée comme le refrain interne et non-varié de la chanson.

---

[112] On retrouve sur le démo de 1965 trois prises différentes de la chanson. Comme les deux premières sont incomplètes, seule la troisième est analysée ici, ce qui explique que le minutage du tableau débute à 5 : 25. En fait, comme la version du cd d'accompagnement ramène cette version à zéro, les deux minutages sont fournis dans l'Appendices B. Le même principe s'applique à la première version de « All Tomorrow's Parties » (voir Appendice G).

[113] Les définitions sont tirées de l'ouvrage de Richard R. Lingerman *Drugs from A to Z : A Dictionary* (New York : McGraw-Hill, 1969).

[114] Shelley Albin, la compagne de Reed pendant ses études à Syracuse, dit notamment dans *Transformer*, avoir accompagné Reed à plusieurs reprise lors de ses escapades dans Harlem au cours de 1963 (p. 64). À propos de la chanson, Nico dit également : «[...] I have to say that Lou and John took heroin, and the songs were songs of realism » (Hogan, p. 7).

[115] Les assonances et rimes sont en italiques dans le texte de 1965.

puisqu'elle fixe l'attention de l'auditeur sur l'action principale, l'attente du fournisseur, et sur le personnage principal (« I »). Au premier couplet, Reed situe exactement le lieu, l'intersection de Lexington Avenue et de la 125^{e} Rue, ainsi que l'action principale de la chanson. Il précise même le montant nécessaire à la transaction (26$). Au deuxième couplet, le personnage principal rencontre un homme de Harlem et engage un dialogue avec lui, tandis qu'aux troisième et quatrième couplets, il rencontre finalement son revendeur et complète la transaction. Finalement, au cinquième couplet, la chute de la chanson ramène le personnage principal au point de départ, puisqu'elle suggère que tout sera à recommencer le jour suivant (ligne 24).

À cette construction formelle s'ajoute l'utilisation courante de deux figures de styles : la répétition et l'antithèse. Reed répète plusieurs mots ou groupes de mots, soit à l'intérieur d'un même vers (voir « dear » à la ligne 9 et « I'm feeling » à la ligne 23), soit à l'intérieur de deux vers consécutifs (voir « always », lignes 13 et 14, et « Hey white boy », lignes 6 et 7). L'utilisation de constructions antithétiques, comme dans la phrase « Everybody's pinned you but nobody cares » (ligne 17), exprime quant à elle l'évolution de l'état psychologique du personnage principal. Par exemple, l'expression « feel sick and dirty more dead than alive » (ligne 4), qui s'oppose à « I'm feeling good, I'm feeling real fine » (ligne 23), montre le sentiment de bien-être que le personnage principal ressent après avoir comblé son besoin d'héroïne. La simplicité de ces figures de style se marie bien avec le niveau de langue franchement populaire de la chanson. Reed privilégie un vocabulaire accessible et simple, comme le démontrent les adjectifs souvent banals (comme « big », « good » et « fine » aux lignes 12 et 23), et la transcription[116] et la prononciation de certains mots (voir « doin' » « chasin' » « darlin' » et « real' », aux lignes 6, 7, 21 et 23).

[116] La transcription du texte de 1967 est fidèle à celle publiée dans : Lou Reed, *Parole de la nuit sauvage (Between Thought and Expression)*, traduit de l'américain par Annie Hamel (Paris : 10/18, 1991), p. 16-19.

B. Forme

Comme le démontre le tableau fourni en appendice B, la chanson débute par une introduction de huit mesures et se termine par une coda de neuf mesures (en réalité huit mesures plus la réverbération[117]). Les trois premiers couplets, qui comptent chacun seize mesures, suivent l'introduction et précèdent les deux solos instrumentaux, eux-mêmes séparés par une transition de deux mesures. Le solo d'alto est suivi d'une transition instrumentale de deux mesures qui mène aux couplets quatre et cinq, et finalement à la coda. La chanson est donc coulée dans une forme très simple et des plus courantes, basée sur l'enchaînement de cinq couplets de seize mesures entres lesquels sont intercalés deux solos instrumentaux.

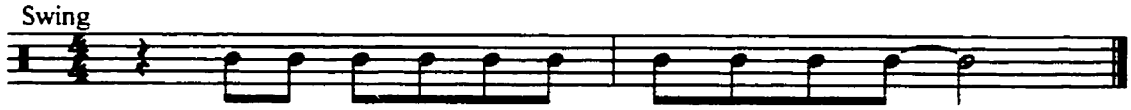
C. Strate harmonico-rythmique

Cette première version de la chanson est caractérisée par l'alternance des degrés I et IV de la tonalité de *fa* majeur (*fa-si*^{b}), qui sont particulièrement fréquents dans les patrons *a* et *e*. L'accord de septième de dominante (*do*) marque la fin des patrons *a*, *b* et *c*, et affirme, par le fait même, le sentiment tonal très stable de la chanson en se résolvant toujours sur le premier degré. Le solo d'harmonica (mesure 57), qui débute directement sur le V^{e} degré, fait cependant exception à cette règle et tant à déstabiliser l'auditeur, qui peut avoir l'impression que le solo est un prolongement du couplet précédent. Le patron *c* est probablement le plus mouvementé, puisqu'il fait appel à certains accords de dominante plus éloignés (V de VI et V de V). Il marque également le point culminant de chaque couplet et coïncide, dans les couplets 1, 3 et 5, avec les réflexions personnelles et ironiques du personnage principal (lignes 4, 14 et 24).

[117] Les trois point (...) qui terminent la ligne représentent la réverbération de l'accord final.

Présente tout au long de la chanson, la guitare acoustique joue dans cette version un double rôle : celui de marquer la pulsation (4/4, noire = 112) en l'absence de percussions[118] et celui de fournir les basses fréquences. Les patrons *a* et *b*, identifiés dans le tableau stratifié, sont donc basés sur cette alternance du rythme et de la basse qui sont tour à tour mis au premier plan. Le motif des basses fréquences (illustré par la barre oblique) apparaît en anacrouse dès le début de la pièce pour ensuite revenir à toutes les deux mesures dans le patron *a*, et à toutes les quatre mesures dans le patron *b*. Cette levée sera suivie d'une mesure beaucoup plus rythmique, dans le registre moyen, qui divise la pulsation par des motifs en croches syncopées (ou swinguées) qui sont caractéristiques du blues (voir exemple 1).

EXEMPLE 1. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1965), patron de la guitare acoustique (5:26 à 5:30).



Pendant le solo d'harmonica, les motifs de basse s'atténuent au profit d'un nouveau patron plus discret (patron *c*), tandis que, pendant le solo d'alto, la guitare accentue fortement chaque noire de la mesure et se fait de plus en plus agressive (patron *d*). Cependant, les deux transitions instrumentales (mesures 71 à 73 et 89 à 91) sont marquées par le retour du motif des basses fréquences qui ramène une certaine stabilité harmonique et rythmique, particulièrement suite au solo d'alto plutôt déstabilisant. Les exigences du double rôle assuré par la guitare ont peut-être été à l'origine de certaines confusions, puisque la guitare slide semble perdre la pulsation aux mesures 115 à 118 (9:15 à 9:21).

[118] MacLise ne s'est pas présenté à l'enregistrement. Cale dit à ce sujet : « Angus was really living on the Angus Calendar. If you told Angus that there was a rehearsal at two o'clock on friday, he wouldn't understand what you were talking about. He would just come and go, whenever and wherever he pleased » (Hogan, p. 89).

On retrouve finalement dans cette strate les back vocals de Cale, qui double la voix principale à la tierce au-dessus ou avec des intervalles très simples et souvent utilisés dans le répertoire folk ou rock de cette époque[119]. Cale double toutes les interventions de la voix principale, chantée par Reed, dans le premier, le troisième et le quatrième couplet, tandis que dans le cinquième couplet, il ne double que les patrons *b* et *c*. Dans le deuxième couplet, il prend le relais de la voix principale par une intervention parlée (patron *d*), qui illustre le dialogue entre l'homme de Harlem (joué ici par Reed) et le personnage principal (joué ici par Cale).

D. Strate mélodique

Probablement jouée par Morrison, la guitare slide donne à la pièce une atmosphère country-blues. Dès l'introduction, les motifs de cette guitare oscillent entre la sixte *do-la* et la sixte *si*$^{\flat}$*-sol* (patron *a*) avant d'aboutir sur un motif conclusif (patron *b*) qui vient appuyer l'accord de septième de dominante. Ces motifs sont réutilisés dans les couplets, qui se terminent invariablement avec le motif conclusif (patron *b*) (voir exemple S-1, 0:00 à 0:17). Le patron *a* est réentendu pendant les solos d'harmonica et d'alto, mais avec une insistance sur les notes inférieures (*la* et *si*), d'où la désignation de ces patrons par *a'*. Pendant le solo d'harmonica, le patron *d*, très discret, met au premier plan les basses fréquences et se mélange aux motifs de la guitare rythmique pour former un son d'ensemble qui en rend difficile l'identification précise.

La voix principale (celle Reed) repose sur trois patrons mélodiques qui sont répétés avec de légères variations tout au long de la chanson. Le patron *a*, toujours entendu deux fois au début de chaque couplet, développe une mélodie très simple, basée sur les notes *do#*, *mi* et

[119] On retrouve ce type de back vocals dans la plupart des chansons interprétées par les Everly Brothers, notamment dans « Crying in the Rain » (*The Golden Hits of the Everly Brothers*, Warner Bros. CD 1471, p1962), ou encore dans certaines pièces de Beatles dont « Act Naturally » (voir exemple S-7) paru sur l'album *Help!* (Capitol 46439, p1965).

sol#, notes qui seront réutilisées dans le patron *c*. En fait, ce dernier patron reprend le patron *a* pour le terminer sur la fondamentale et non sur la tierce de l'accord de *mi* majeur; il devient ainsi le conséquent du patron *b*.

Reed utilise un timbre très nasillard, qui rappelle certains chanteurs country comme Hank Williams (voir exemple S-8), ou certaines chansons de Dylan, comme « Subterranean Homesick Blues[120] » (voir exemple S-9). De plus, la prononciation des mots est parfois assez floue comme le démontre le mot « around » (ligne 7), qui ressemble davantage à « round ». Certaines consonnes sont aussi supprimées, à la fin des mots; le « g » de « waiting » (ligne 1), le « d » de « hand » (ligne 2) et de « around » (ligne 7) sont difficilement perceptibles. Ces métaplasmes ont donc pour effet d'accentuer le niveau de langue populaire de la chanson.

Deux solos instrumentaux sont entendus dans cette première version. Premièrement, un solo d'harmonica (mesures 57 à 71), qui est basé sur deux patrons et qui commence sur l'accord de dominante, et non sur l'accord de tonique. Le patron *b* de ce solo sera repris dans la coda, légèrement modifié. Le jeu de Reed à l'harmonica est assez amateur et rappelle encore une fois les interventions de Dylan sur cet instrument (voir exemple S-15), ou même les premières chansons des Beatles comme « Love Me Do » et « I Should Have Known Better[121] » à l'intérieur desquelles Lennon insère des traits d'harmonica. Ces différents exemples montrent que l'utilisation de cet instrument est assez répandue dans les chansons de l'époque, probablement pour son accessibilité, son caractère populaire souvent associé au blues[122].

---

[120] Bob Dylan, *Bob Dylan's Greatest Hits* (Columbia VCK-9463, p1967).

[121] Parues respectivement sur *Please Please Me* (Parlophone 46435, p1963) et *A Hard Day's Night* (United Artists UAL-3366, p1964).

[122] Gerard Herzhaft écrit à ce sujet : « À l'intérieur du blues, l'harmonica [...] apparaît comme l'instrument typique des illettrés et des pauvres Noirs. Cette qualité "ethnique" est justement celle que recherchent les Blancs! Par l'intermédiaire de Bob Dylan et des harmonicistes de plusieurs groupes britanniques tels Van Morrison, Keith Relf, John Mayall, Cyril Davies et même Mick Jagger, l'harmonica va rebondir aux Etats-Unis lors de l'apparition des premiers groupes de "blues blanc" » (*La grande encyclopédie du Blues*, Paris : Fayard, 1997, p. 153).

Plus près des masses sonores présentées par les compositeurs de l'avant-garde que du country ou du blues, le bruyant solo d'alto est probablement l'élément le plus surprenant de la chanson. En fait, l'utilisation de l'alto lui-même à l'intérieur d'une chanson populaire est déjà surprenante. Bien que le violon ait été parfois utilisé en jazz depuis les années 20 (par Joe Venuti et Stéphane Grappelli), puis dans la musique traditionnelle américaine depuis des générations, il était jusqu'alors absent du répertoire rock[123]. Il est donc très original de la part du Velvet Underground d'utiliser l'alto, plus encombrant et moins brillant que le violon. Qui plus est, le grincement de l'instrument, qui affaiblit considérablement le sentiment tonal de la pièce, reste une des meilleures manifestations de cette union du rock et de l'avant-garde qui caractérise le groupe.

E. Paramètres technologiques

Il est difficile d'aborder la question des paramètres technologiques pour les deux démos étudiés ici, pour la simple raison que ces enregistrements ont été réalisés à l'aide de matériel plutôt rudimentaire[124]. De plus, ces démos avaient été conçus à des fins promotionnelles, afin de permettre au groupe d'être engagé par une compagnie de disque[125]. Il est donc difficile de savoir si le son plutôt saturé de cette première ébauche de « I'm Waiting for the Man » (particulièrement pendant les solos d'harmonica et d'alto) est celui que le groupe a voulu obtenir où celui que le groupe a pu obtenir. Cependant, si l'on se fie au solo d'alto volontairement bruyant et dissonant dans cette première chanson, il est fort probable que cette saturation (voulue ou non) ait plu au groupe, qui conservera ce type de sonorité dans

[123] Le quatuor à corde était utilisé à l'occasion, par exemple dans « Yesterday » des Beatles (parue sur *Help!*), mais il était très rare à cette époque de retrouver des violonistes comme membre permanents à l'intérieur d'une formation rock.

[124] Selon David Fricke, auteur du livret qui accompagne le coffret *Peel Slowly and See*, ces enregistrements ont été réalisés dans l'appartement de Cale « on a Wollensack reel-to-reel machine », que Cale aurait obtenue par Tony Conrad (Fricke, p. 14).

[125] Cale avait amené des copies de ces enregistrements en Angleterre dans le but d'en faire la promotion auprès de gens connus dans le milieu. Ses tentatives auprès de Marianne Faithfull et auprès de ses anciens professeurs au Goldsmiths College sont restées infructueuses.

l'enregistrement de 1967. Quoi qu'il en soit, la proximité du (ou des) micro(s) pendant cette chanson crée une atmosphère très intime que l'on retrouvera également dans le démo de « All Tomorrow's Parties ».

2. 1. 2 Deuxième version (1967)

A. Texte

Quelques changements mineurs ont été apportés au texte lors de l'enregistrement de cette deuxième version (voir Appendice A). D'abord, le refrain interne de la chanson devient « I'm waiting for *my* man », ce qui le distingue du titre. Ensuite, plusieurs pronoms sont modifiés. Premièrement, le « he's » de la ligne 19 est remplacé par un « you », ce qui a pour effet de renforcer la hâte exprimée par le personnage principal qui veut quitter l'endroit au plus vite. Deuxièmement, le « we'll » de la ligne 22 est remplacé par un « I'm », ce qui semble indiquer que le personnage principal assume l'entière responsabilité de ses actes, qu'il ne compte plus sur l'aide de sa compagne. Finalement, le « real' fine » de la ligne 23 est remplacé par « oh so fine » dans la deuxième version, et les quatre interventions parlées de Reed sont ajoutées, la première entre les lignes 15 et 16, et les trois autres, à la fin du texte. Ces interventions rappellent l'habitude qu'avaient les chanteurs de blues, de jazz ou de rock d'encourager les musiciens pendant un solo en commentant leur jeu[126].

[126] Craig Morrison écrit à ce sujet : « Many styles use interjections by the vocalist, especially preceding and during instrumental solos. Down-home bluesmen, playing solo, occasionally urge themselves on in the third person. Tommy McClennan says to himself, " take your time, play the blues right " in " Blues Trip Me This Morning " from 1942. Bob Wills made a trademark of calling out encouraging remarks and the names of his soloists. Rockabilly songs often contain interjections like those in Perkins's " Blue Suede Shoes " -- " Aah, let's go cat! " and " rock! " -- as a means of generating excitement. A scream makes a simple but effective interjection » (*Go Cat Go! : Rockabilly Music and Its Makers*, Chicago : University of Illinois Press, 1996, p. 17).

B. Forme

Comme le démontre le tableau de l'Appendice D, la chanson débute toujours par une introduction de huit mesures, mais se termine cependant par une coda beaucoup plus longue (30 mesures), qui évolue vers un fondu au silence. Séparés par des transitions instrumentales de deux mesures, les trois premiers couplets suivent l'introduction. Ils sont suivis d'une longue transition instrumentale de vingt mesures, à l'intérieur de laquelle aucun instrument ne ressort assez pour qu'il soit possible d'identifier un solo instrumental. Arrive ensuite le quatrième couplet, suivi d'une transition instrumentale de quatre mesures qui mène au cinquième couplet, puis à la coda. Cette deuxième version est donc caractérisée par la présence de transitions instrumentales plus nombreuses et inégales, par l'absence de solos et par la présence d'une coda plus longue et plus développée que dans la première version, qui se termine sur un fondu au silence.

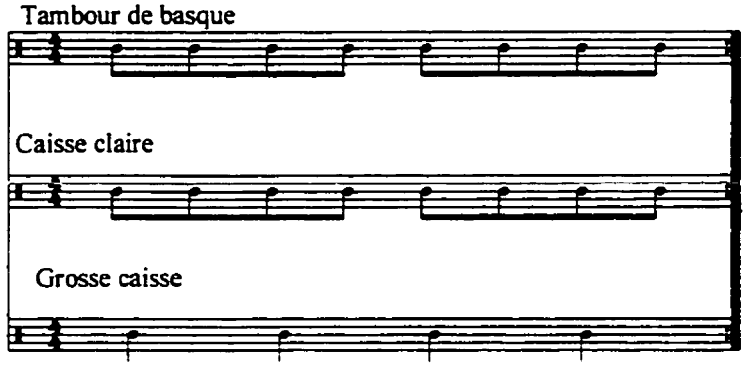
C. Strate rythmique

Cette strate repose sur la pulsation très régulière de la batterie (4/4, noire = 126), pulsation légèrement plus rapide que celle de la version précédente (noire=126 contre noire=112). Tucker marque chaque temps de la mesure de façon égale sur la grosse caisse et divise également chacun de ces temps en croches sur la caisse claire et sur le tambour de basque[127] (voir exemple 2).

---

[127] Selon Reed, Tucker était une grande fan de Bo Diddley : « She worked as a computer keypuncher and when she'd come home at five she'd put on Bo Diddley records and play every night from five to twelve [...] » (Robert Pattison, *The Triumph of Vulgarity : Rock in the Mirror of Romanticism*, New York : Oxford University Press, 1987, p. 34). Or sur la plupart des enregistrements de Bo Diddley, notamment « Bo Diddley » et « Road Runner » (*The Best of Bo Diddley : The Millennium Collection*, M-C-A 088 112 163-2, p2000), on entend des maracas diviser les temps en croches (voir exemple S-10). Ce type de sonorité a peut-être inspiré le jeu de Tucker au tambour de basque.

EXEMPLE 2. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1967), motif de la batterie et du tambour de basque (0:00 à 0:02).



Ce soutien rythmique très stable, qui contrairement à celui de la première version est « straight » et non syncopé, restera le même du début à la fin. L'accentuation égale des quatre temps de la mesure est ici plutôt inhabituelle, puisque généralement, les batteurs de rock accentuent le deuxième et le quatrième temps de la mesure, et non les quatre[128]. En fait, l'accentuation marquée des quatre temps d'une mesure est souvent utilisée à la fin d'une chanson afin d'en augmenter l'intensité. On retrouve ce procédé d'abord chez les premiers groupes punk, puis notamment dans « Roxanne » et « So Lonely » de The Police[129](voir exemple S-11), et plus récemment dans « Bullet with Butterfly Wings » de The Smashing Pumpkins[130]. On peut donc voir dans l'utilisation continue de ce procédé une amplification générale de la pulsation, qui donne à la pièce une certaine saturation qui rend difficile toute augmentation de l'intensité. Finalement, l'absence de variation ou de passe[131] amène un caractère mécanique, une impression de froideur, de machine, qui sera plus tard caractéristique des beatbox ou encore de certaines boucles d'échantillonnage.

---

[128] Certaines chansons parues avant avril 1966 (date d'enregistrement de *The Velvet Underground and Nico*) obéissent également à cette accentuation marquée des quatre temps de la mesure. Par exemple « Pretty Woman » (voir exemple S-12) de Roy Orbison (*Oh Pretty Woman*, London 8207, p1964) et « Stop! In the Name of Love » et « Nothing but Heartaches » des *Supremes (More Hits by the Supremes*, Motown S-627, p1965).

[129] *The Police : Greatest Hits* (A&M Records 540 030-2, p1992).

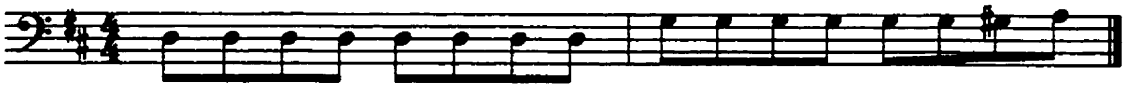
[130] Parue sur *Mellon Collie and the Infinite Sadness* (Virgin 40861, p1995).

[131] Traduction du mot « fill » qui désigne une variation du rythme initial, généralement utilisée pour marquer une transition.

D. Strate des basses fréquences

La basse, qui contribue également au rythme par ses motifs de croches, apparaît, comme tous les instruments (sauf la voix) dès le début de la chanson. Absent dans la première version, cet instrument fait appel à quatre patrons différents. Dès l'introduction, le patron *a*, construit sur les notes *ré-sol-sol#-la*, sert principalement de soutien harmonique et rythmique à la pièce (voir exemple 3).

EXEMPLE 3. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1967), motif du patron *a* de la basse (0 : 00 à 0 : 04).



Le patron *b*, qui apparaît dans tous les couplets, mais légèrement varié, est encore une fois un bon exemple du mélange rock-avant-garde puisqu'il devient de plus en plus flou et négligé d'un couplet à l'autre. Le bruit saturé de ce motif devient plus important que la gamme de blues ou que l'harmonie elle-même. Cale semble donc s'aventurer vers une esthétique qui privilégie l'effet plutôt que le motif. Dans la coda, le patron *c* apparaît comme une variation du patron *a*, tandis que le patron *d*, qui contrairement aux autres patrons n'est pas basé sur la répétition d'un motif, est plus libre et probablement improvisé par Cale au moment de l'enregistrement.

E. Strate harmonique

Jouée en *ré* majeur, cette deuxième version intensifie l'alternance des degrés I et IV (patron *a*). Cependant, le cinquième degré du ton principal est pratiquement absent de la chanson. Le patron *c* reste encore une fois le plus mouvementé, puisqu'il contient un V de VI et un V de V. Bien que le niveau de tension harmonique soit relativement faible tout au long

de la pièce, il augmente de façon significative lors de la coda, particulièrement à partir de la mesure 131. Cette mesure marque en fait l'arrivée des lourds clusters produits par Cale au piano (patron *d*), clusters qui seront complétés par le patron *d* de la basse quatre mesures plus loin, et qui marquent le climax de la chanson.

Avant l'arrivée de cette tension maximale, on peut entendre au piano un motif en croches, qui, d'une part, appuie l'harmonie de la chanson et d'autre part, installe un motif mélodique qui sera invariablement répété dans le registre aigu (voir exemple 4).

EXEMPLE 4. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1967), motif du patron *a* du piano (0:00 à 0:04).

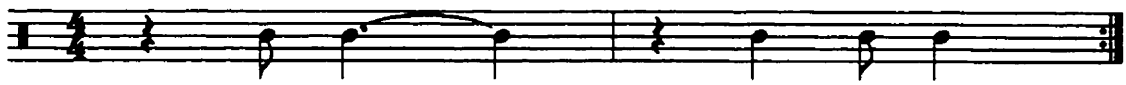
Ce patron contribue à étendre le registre de cet effet de machine déjà produit par la batterie et le patron *a* de la basse, tout en appuyant encore une fois les croches qui divisent la pulsation. Le patron *b* du piano viendra quant à lui définir le patron harmonique *c*, qui est en quelque sorte le sommet de chacun des couplets. Finalement, dès le début de la coda, le motif du patron *a* est repris de façon plus agressive et Cale y ajoute une septième (patron *c*). Ce patron est suivi du patron *d* avec ses clusters (4:08).

Finalement, cette strate contient la guitare rythmique, qui est probablement l'instrument le plus fondu à l'intérieur de l'ensemble, ce qui rend difficile l'identification précise de ses patrons[132]. Elle vient appuyer le rythme et l'harmonie de la chanson tout en augmentant la densité de la texture par sa sonorité très saturée. Véritablement perceptible à partir de la

[132] Ce qui explique qu'aucune ligne ne soit tracée dans le tableau de l'appendice E.

quatrième mesure, cette guitare est plus facilement identifiable à l'intérieur de la troisième transition instrumentale et de la coda. Elle répète dans ces sections un motif rythmique qui sera légèrement varié (voir exemple 5). Ce motif, bien qu'assez discret, n'est pas sans parenté avec les « power chords » qui seront plus tard caractéristiques des premières formations Heavy Metal, comme Black Sabbath et Led Zeppelin.

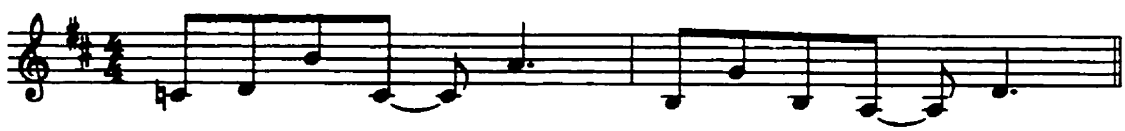
EXEMPLE 5. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1967), motif de la guitare rythmique (2:04 à 2:08).



F. Strate mélodique

Cette quatrième strate comprend uniquement la voix de Reed et la guitare solo, jouée par Morrison. L'alto et l'harmonica, qui étaient présents dans la première version, sont ici éliminés. La partie de guitare, qui contrairement à la guitare rythmique est clean, c'est-à-dire non-saturée, est basée sur la répétition de motifs syncopés joués sur les notes de la gamme de *ré* blues. Ces motifs sont répétés, mais légèrement variés pendant le patron *a* (voir exemple 6). Pendant le patron *b*, les motifs changent afin de suivre les changements harmoniques plus rapides de cette section, mais restent syncopés et basés sur la même gamme.

EXEMPLE 6. The Velvet Underground, « I'm Waiting for the Man » (1967), motif du patron *a* de la guitare solo, basé sur la gamme de *ré* blues (2:14 à 2:17).



Dans la partie vocale, pour sa part, Reed utilise dans cette version un mélange de récitation et de chant, caractérisé par un manque de précision dans l'intonation. Il utilise un

ambitus égal à la quinte, soit du *do*^{3} au *sol*^{3} et revient fréquemment sur l'intervalle de tierce *ré-fa* ou *ré-fa* dièse. Cette tierce, qui oscille entre les modes majeur et mineur, démontre que la justesse est reléguée à l'arrière plan, au profit de l'expression, de l'accentuation de certains mots, de l'inflexion de certaines phrases. Cette utilisation du *do* bécarre montre encore ici l'importance de la gamme *ré* blues. Le style récité est très perceptible dans des phrases telles que « Baby don't you holler, darlin' don't you bawl and shout » (ligne 21). On pourrait également qualifier la mélodie chantée par Reed de « spoken melody », un terme utilisé par Gino Stefani pour décrire une mélodie qui se rapproche de la langue parlée par son articulation syllabique et par l'accentuation marquée de certains mots[133].

Reed modifie également certains éléments du texte lorsqu'il le chante. Il ajoute premièrement certains commentaires aux mesures 60, 116, 138 et 141 (patron *d*). Il utilise ensuite certains procédés comme l'écholalie (par exemple sur les deux dernières syllabes du mot « everybody » à la ligne 17) et l'apocope (la deuxième syllabe du mot « feeling » au début de la ligne 4, et la deuxième syllabe du mot « pardon » à la ligne 8 sont éliminées). Reed laisse donc place à la spontanéité, à l'improvisation lorsqu'il chante le texte.

G. Paramètres musicaux technologiques

L'analyse de ces paramètres a été réalisée à partir des versions parues sur le premier disque du coffret *What Goes On*. Elles sont conformes au mixage original mono réalisé par Gene Radice et David Green sous la supervision de Tom Wilson au T.T.G. Studio (Hollywood) en mai 1966. Bien qu'une version stéréo ait également été réalisée, la version mono reste, selon Morrison[134] et selon Clinton Walker, auteur du livret d'accompagnement de ce coffret, la plus conforme aux intentions du groupe. Walker écrit :

---

[133] Gino Stefani, « Melody : A Popular Perspective », *Popular Music* 6, 1 (1987) : 28-29.

[134] Dans « The Velvet Underground : A Critical Disc/Filmography, 1957-1986 », écrit par M. C. Kostek et Phil Milstein, (Zak III, p. 253), on lit à ce sujet : « Sterling Morrison says the lp was recorded for and mixed in mono. The " stereo " is artificially created. So the true mono is a great (and about the only) place to hear the Velvets as a rock & roll band. »

> The album was mixed in mono, or rather most conscienscously mixed in mono. The band spent most of the day allotted to mixing on the mono mix, and then rushed the stereo version. So the mono mix–in which form the eight tracks off the album on Disc One here are presented–is the most authentic way to hear it[135].

L'utilisation de la saturation (distorsion) et du feedback est très importante chez le Velvet Underground, qui a toujours eu la réputation d'être plus bruyant que musical, surtout en spectacle. Lorsque l'on examine la pochette de l'album *The Velvet Undergound and Nico,* contenue dans le coffret *Peel Slowly and See* (qui est en fait une reproduction de la boite qui contenait les bobines destinées à être mixées), on voit tout de suite la remarque « Noise and Distortion », écrite et soulignée dans le coin supérieur gauche pour chacune des faces de l'album. Cette saturation, obtenue par le volume très élevé des amplificateurs, a souvent été à l'origine de tensions entre le groupe et les techniciens du studio, surtout lors de l'enregistrement du deuxième album, *White Light/White Heat* en 1967[136].

Cet emploi de la saturation est déjà très présent dans « I'm Waiting for the Man », puisque la guitare rythmique très saturée, ainsi que la basse par moment, contribuent à la densité de l'ensemble en produisant ce bruit de fond caractéristique du groupe. Cette saturation est également accentuée par l'amplitude sonore presque égale des instruments, particulièrement pendant les transitions instrumentales. Il est possible de fixer son attention sur chacun des instruments sans qu'aucun ne ressorte en particulier. Seule la voix semble placée au premier plan. Aussi, le climax de la chanson, qui débute à la mesure 131, donc presque à la toute fin de la pièce, est basé sur les bruyants clusters du piano et sur la partie de basse, qui semble se

[135] Tiré du livret d'accompagnement du coffret *What Goes On*, écrit par Clinton Walker (p. 8).

[136] Morrison dit à propos de l'enregistrement de cet album : « We didn't want to lay down separate tracks, we wanted to do it studio live with a simultaneous voice, but the problem was that the current state of studio art wouldn't let us do it. There was fantastic leakage because everyone was playing so loud and we had so much electronic junk with us in the studio – all these fuzzers and compressors. Gary Kellgran, the engineer, who is ultra-competent, told us repeatedly, " you can't do it – all the needles are on red ". And we reacted as we always reacted : " Look, we don't know what goes on in there and we don't want to hear about it. Just do the best you can ". And so the album is all fuzzy, there's all that white noise » (Dave Thompson, *Beyond the Velvet Underground*, New York : Omnibus Press, p. 35).

détacher de l'ensemble. Cet effet plutôt cacophonique n'est pas sans parenté avec le solo d'alto de la version de 1965. Finalement, bien que la réverbération ne soit pas complètement éliminée, elle est très discrète et difficilement perceptible, ce qui crée une certaine proximité, une sonorité crue et directe.

2. 2 « All Tomorrow's Parties »

2. 2. 1 Première version (1965[137])

A. Texte

Composé à la même époque que celui de « I'm Waiting for the Man », soit environ six mois avant la rencontre du Velvet Underground avec Warhol, le texte de cette chanson (voir Appendice F) colle si parfaitement au milieu de la Factory qu'il est troublant de penser qu'il ait pu s'inspirer d'un autre milieu. Il n'est pas surprenant que cette chanson, qui traite de fête, d'apparence et de surface soit celle que Warhol ait préférée dans le répertoire du groupe[138]. L'utilisation fréquente du vocabulaire vestimentaire et les allusions explicites à la répression des émotions rejoignent parfaitement deux dimensions caractéristiques de sa pensée.

Les termes rattachés à l'habillement, comme « costume » (lignes 1, 9, 17 et 22), « wear » (lignes 1, 9 et 17), « dress » (ligne 3), « silks » (lignes 11 et 22) , « linens » (ligne 11) , « gowns » (lignes 11 et 21), « rags » (lignes 13 et 22) et « shroud » (ligne 21), s'appliquent parfaitement au mode de vie des superstars qui passent une bonne partie de la journée à s'habiller, se coiffer et se maquiller afin d'accompagner Warhol en soirée[139]. Dans la chanson,

[137] On retrouve sur le démo de 1965 dix prises différentes de la chanson. La quatrième est analysée ici.
[138] Reed rappelle cette préférence à plusieurs occasions, en particulier dans l'ouvrage de Hogan, p. 9.
[139] Warhol dit à ce propos : « There was always a party somewhere : if there wasn't a party in a cellar, there was one on a roof, if there wasn't a party in a subway, there was one on a bus; if there wasn't one on a boat, there was one in the Statue of Liberty. People were always getting dressed up for a party » (Warhol, p. 25).

ces différentes tenues sont décrites par un observateur qui pourrait très bien être Warhol lui-même, dont la réputation de voyeur n'est plus à faire[140]. Même si cet observateur éprouve de la pitié pour le personnage principal, qu'il qualifie de « poor girl », il reste distant et emploie un vocabulaire soigné qui, jumelé à l'utilisation de la troisième personne, accentue l'impression de froideur.

Le texte manifeste également la tendance de Warhol à cacher ses émotions profondes en sauvant les apparences, puisque le personnage ne pleure que derrière une porte (« And cry behind the door »). Cette porte, seul repère spatial évoqué dans la chanson, symbolise l'étanchéité de l'espace dans lequel le personnage s'isole pour laisser libre cours à l'expression de sa tristesse refoulée devant les autres. Ronnie Cutrone, un assistant de Warhol, dit à ce propos :

> [...] you have to remember that being cool then was really important. [...] Everything worked through guilt and paranoia and through what feels best and looks best that night. It was pretty much surface[141].

Cette solitude du personnage principal évolue de couplet en couplet. Dans les deux premiers, le narrateur se fait l'expression de la pauvre fille qui se demande bien ce qu'elle portera pour les soirées à venir, avant de préciser ce qui lui restera une fois la soirée terminée, soit sa solitude et sa tristesse. Par ailleurs, la phrase « When midnight comes around » (ligne 6) est probablement une allusion au mythe de Cendrillon. Beaucoup de phrases sont répétées à l'intérieur de ces deux couplets[142] et comme dans « I'm Waiting for the Man », le titre revient à plusieurs reprises à l'intérieur des trois couplets (lignes 2, 4, 10, 12, 18 et 24). Ces

---

[140] Warhol est souvent décrit comme un voyeur (tant socialement que sexuellement) qui observe presque sans commenter les différentes personnalités présentes à l'intérieur de la Factory. Ondine (Robert Olivio) affirme d'ailleurs dans une entrevue accordée à Smith, avoir rencontré Warhol lors d'une orgie, à laquelle l'artiste se contentait de regarder sans participer à l'action. Irrité par l'attitude passive de Warhol lors de cette soirée, Ondine dit l'avoir mis à la porte (Smith, p. 423).

[141] Bockris et Malanga, p. 98

[142] Les lignes 1 et 9, 2 et 10, 4 et 12, 7 et 15, 8 et 16 sont identiques, tandis que les lignes 6 et 14 sont très semblables.

répétitions font ressortir l'impression de surface, puisque le narrateur ne cherche pas à comprendre ou à expliquer d'où vient la détresse du personnage, il se contente d'énumérer et de répéter certaines phrases toutes faites, un peu comme un enfant s'amuse à répéter une comptine.

Le troisième couplet, qui suggère la mort du personnage principal, contient beaucoup moins de répétitions que les deux autres (seuls les deux premiers vers suivent exactement le schéma des couplets précédents). Ce dernier couplet fait ressortir l'indifférence de l'entourage de la jeune fille, qui est abandonnée pour l'éternité (« for whom none will go mourning »). La dernière apparition du mot « cry » (mesures 64 à 66) est par ailleurs appuyée par un point d'orgue, tenu par Reed et Cale. Ce point d'orgue, qui n'apparaît pas dans les autres couplets, retiendra pour quelques secondes le déroulement de la chanson[143]. Cet ultime abandon ressenti par le personnage évoque le destin de certaines superstars comme Eddie Sedgwick et même Nico, qui perdront bientôt leur statut auprès de Warhol pour être remplacées par la nouvelle sensation du mois. Ces deux vedettes de la Factory mourront isolées et ignorées de ceux qui les avait vénérées quelques années plus tôt[144] .

B. Forme

Les deux versions (voir Appendices G et I) sont basées sur le retour de trois couplets musicalement semblables, entrecoupés de sections instrumentales, soit une transition (mesures 19-23) et un solo de guitare (mesures 39-48). Cette approche strophique (qui s'oppose à la composition continue ou *through-composed form*) est d'ailleurs typique de la musique folk. Finalement, la chanson se termine abruptement à la fin du troisième couplet, sur un accord de guitare particulièrement accentué[145]. Cette façon de terminer, fréquente dans la chanson folk,

---

[143] C'est pour souligner cet allongement que j'ai ajouté le signe prime (') aux différents patrons.
[144] Eddie mourra d'une overdose en 1971, en Californie. Nico sera emportée par une crise cardiaque en 1988, au cours d'une promenade en bicyclette, en Espagne.
[145] Les trois points (...) qui terminent la ligne représentent la réverbération de l'accord final.

démontre la prédominance du texte sur la musique, puisqu'une fois le texte terminé, la musique s'arrête également[146].

C. Strate harmonico-rythmique

La première version de cette chanson est basée sur une mesure à quatre temps, que Reed prend la peine de compter avant chaque prise. Toutefois, l'accentuation de certains passages nécessite l'insertion de mesures à 2/4, qui se trouvent à la fin du premier couplet (mesure_18), dans la transition instrumentale (mesures 19 et 20) et pendant le troisième couplet (mesure 63). Lorsqu'on compare le tempo de cette quatrième prise (100 à 104 à la noire) avec le tempo de la première prise (112 à 116 à la noire), on constate que la vitesse a sensiblement diminué à partir de la deuxième prise, pour rester assez stable dans les prises subséquentes.

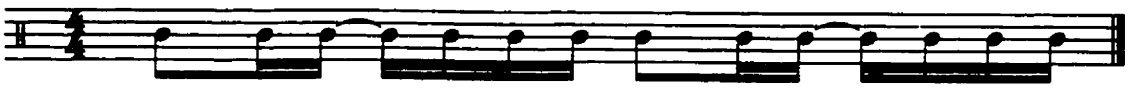
Jouée en *do* majeur, cette chanson fait appel à un vocabulaire harmonique très simple. Le premier degré est omni-présent dans le patron a. Les couplets, eux, sont basés sur le retour des patrons b, c et d, caractérisés par la prédominance des premier, quatrième et cinquième degrés, ce qui rappelle encore une fois la simplicité harmonique des chansons folk des années 60. Cette strate contient également les back vocals de Cale, qui sont encore une fois très simples, souvent à la tierce ou à la quarte, et qui tentent de se fondre avec le phrasé de Reed.

Tout en définissant à la fois le rythme et l'harmonie de la chanson, la guitare acoustique (jouée par Reed) et la guitare électrique (jouée par Morrisson) contribuent fortement à créer l'atmosphère folk de la pièce. La guitare électrique construit une trame harmonico-rythmique à partir d'un motif répété et varié tout au long de la pièce (voir exemple 7), tandis que la

[146] On retrouve ce type de finale notamment dans « Richard Cory » (voir exemple S-13) de Simon and Garfunkel (*Sounds of Silence*, Columbia VCK- 9269, p1965), dans « How Can I Meet Her? » des Everly Brothers (*The Golden Hits of the Everly Brothers*, Warner Bros. CD 1471, p1962) et dans plusieurs chansons interprétées par le trio Peter, Paul and Mary, dont « Early in the Morning » et « If I had a Hammer » (*Peter, Paul and Mary*, Warner Bros W1449, p1962). Toutes ces chansons se terminent sur l'étirement d'une syllabe semblable à l'étirement du mot « cry » que j'ai souligné précédemment, puis sur un accord de guitare (ou une accentuation à la batterie chez les Everly Brothers) qui termine brusquement la chanson.

guitare acoustique, qui exploite des motifs arpégés, a plutôt tendance à appuyer les basses fréquences. Bien qu'il soit difficile d'isoler chacun des deux instruments dans la quatrième prise, les motifs de la guitare acoustique sont facilement identifiables dans la première prise, lorsque Reed débute sans Morrison, donc sans guitare électrique[147]. Le jeu de Reed rappelle beaucoup le jeu de Dylan dans la chanson « Blowing in the Wind »[148](voir exemple S-15). Bien que le tempo de cette dernière soit plus lent que celui de « All Tomorrow's Parties », on peut remarquer que le jeu arpégé de Dylan y fait également ressortir les basses fréquences.

EXEMPLE 7. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1965), prise 4, motif de la guitare électrique (5 :12 à 5 : 14).



D. Strate mélodique

Cette strate contient premièrement deux brèves interventions de la guitare acoustique, soit pendant la transition instrumentale (mesures 19 à 21), et pendant le solo de guitare (mesures 41 à 50). Le motif entendu dans la courte transition instrumentale rappelle fortement un motif d'harmonica joué par Dylan dans « Blowing in the Wind »[149] (voir exemple S-15, [0:50 - 0 :55]). Cette ressemblance est peu étonnante, puisque Dylan est à cette époque une des figures dominantes de la musique folk, qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, est très populaire dans Greenwich Village. De l'autre côté de l'Atlantique, un motif presque identique se retrouve dans la chanson « I've Just Seen a Face[150] » des Beatles, qui subissent également à cette époque l'influence de Dylan[151](voir exemple S-16 [0:21-0:24] et [0:33-

[147] On entend d'ailleurs Reed reprocher ce faux départ à Morrison : « Oh come on! Do try to start with me! » (voir exemple S-14).
[148] Bob Dylan, *Bob Dylan's Greatest Hits*.
[149] Telle qu'entendue sur l'album *Bob Dylan's Greatest Hits*.
[150] Parue sur la trame sonore du film *Help!*.
[151] Ray Coleman, dans son ouvrage intitulé *Lennon* (New York : McGraw-Hill, 1984), cite à plusieurs reprises l'influence de Dylan sur le style littéraire et musical de Lennon au sein des Beatles. Il écrit notamment : « Lennon was quickly hypnotized by Dylan's album *Bringing It All Back Home*, a brave adventure by a former folk singer-guitarist into the world of rock. John played the album a lot at home, but would not be drawn much on it. It was

0:36]). Reed utilise donc dans cette transition un motif musical qui fait figure de cliché du genre.

Le solo de guitare qui débute à la mesure 41 se compose de deux patrons (b et c), joués dans les registres moyen et aigu. Le jeu de Reed est ici très rudimentaire, très sec. Certaines notes sont difficiles à distinguer et s'enchaînent parfois gauchement, ce qui diminue considérablement la qualité du phrasé. Cependant, ce jeu amateur convient bien à l'image du style folk que Reed veut véhiculer.

Reed utilise dans cette chanson un timbre de voix plus soigné et moins nasillard que dans « I'm Waiting for the Man ». Il prononce clairement chaque mot tout en portant une attention particulière à l'intonation et au phrasé. Il fait également appel à certaines techniques expressives comme le vibrato, qui se retrouve particulièrement à la fin des répétitions fréquentes de la phrase « for all tomorrow's parties », et le portamento, notamment sur les mots « wear » (ligne 1), « all », (ligne 2), « blackened » et « shroud » (ligne 21). Reed vise donc ici à produire une mélodie plus expressive que dans la chanson précédente, mélodie qui se divise en quatre patrons (a, b, c, d), répétés dans les trois couplets.

E. Paramètres technologiques

Contrairement au démo de « I'm Waiting for The Man », cet enregistrement est plutôt « clean » et non saturé. La prise de son plutôt directe crée une certaine proximité à l'intérieur d'une atmosphère plus soignée et douce que celle de la chanson précédente.

---

as if he felt the presence of a genuine literary rival. His inquisitiveness, though, triumphed over his apprehension. There followed a distinct "Dylan period" as John called it, when he wrote songs in Bob's style and even invited the singer to his home » (p. 247). Lennon dit lui-même à propos de la chanson 'You've Got To Hide Your Love Away' : « That's me in my Dylan period. I am like a chameleon, influenced by whatever is going on » (p. 293).

2. 2. 2 Deuxième version (1967)

A. Texte

Un seul changement est à noter dans la cinquième ligne du texte. La phrase « And where shall she go and what will she do » devient « And where *will* she go and what *shall* she do ».

B. Forme

Passablement allongée, cette deuxième version compte 143 mesures, soit 76 mesures de plus que la première version. Cet allongement est principalement dû aux mesures instrumentales insérées entre les phrases du texte, aux solos de guitare qui font respectivement 17 et 24 mesures, à l'allongement considérable de l'introduction (11 mesures[152]) et à l'ajout d'une coda de 18 mesures. L'enchaînement des sections reste toutefois sensiblement le même, sauf en ce qui concerne la transition instrumentale, remplacée par un solo de guitare, et l'ajout de la coda. Les mesures instrumentales insérées entre les phrases du texte créent une impression d'aération, de sérénité qui n'était pas présente dans la première version. En fait, tout semble se dérouler plus lentement, plus solennellement. Les instruments sont introduits graduellement pendant l'introduction, les solos de guitare sont longs, très aériens et rappellent le timbre métallique du sitâr.

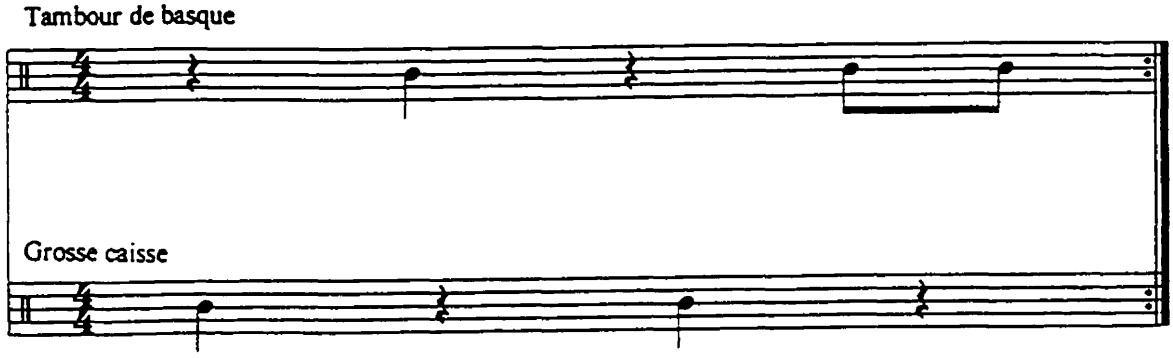
C. Strate rythmique

On remarque d'abord dans cette version un déplacement des mesures à 2/4 qui reviennent dorénavant dans les mesures 2, 9 et 21 de chaque couplet. Tout comme dans « I'm Waiting for the Man » (1967), la pulsation de la batterie est très régulière et linéaire. À partir de la mesure 9, la grosse caisse marque le premier et le troisième temps de la mesure, tandis que le tambour

[152] Sur la version du coffret *What Goes On*, la chanson débute sur un fondu au sonore (fade in), tandis que sur la version du coffret *Peel Slowly and See*, on entend clairement la première mesure en entier. J'ai donc illustré le fondu au sonore par une ligne oblique dans la première mesure dans le tableau des Appendices I et J.

de basque accentue le deuxième et le quatrième temps, soit par une noire, soit par deux croches (voir exemple 8). Ces croches et ces noires, que j'ai notées dans le tableau stratifié au dessus de la ligne du tambour de basque, se suivent sans obéir à un patron régulier ou récurent. On remarque toutefois que, pendant les sections instrumentales, le motif « noire-deux-croches» est répété de façon presque continue, tandis que pendant les couplets, les motifs sont beaucoup plus variés et changeants.

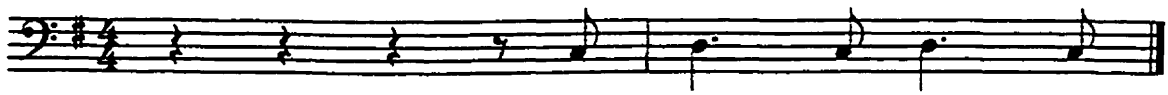
EXEMPLE 8. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), motif de la grosse caisse et du tambour de basque. (0:11 à 0:14).



D. Strate des basses fréquences

La basse tient ici plusieurs rôles. Un rôle mélodique d'abord, puisqu'elle double la mélodie de l'introduction jouée par la guitare solo (mesure 1 à 13), puis un rôle harmonique, puisqu'elle définit le mode utilisé, soit le mode de *sol* transposé sur *ré*, en répétant le motif *do-ré*, caractéristique du patron *b* (voir exemple 9).

EXEMPLE 9. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), motif du patron *b* de la basse (0:11 à 0:14).



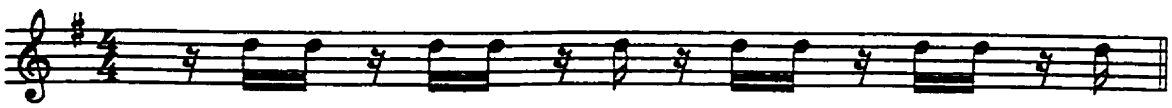
Les autres patrons, basés sur le même rythme que le patron *b*, suivent la progression harmonique de la pièce et reviennent d'un couplet à l'autre. Le registre très grave utilisé tout au long de la pièce confère donc une certaine pesanteur à l'ensemble, pesanteur accentuée par la répétition rythmique.

E. Strate harmonique

Comme je l'ai mentionné plus tôt, cette chanson est construite sur le mode de *sol*, transposé sur *ré*. L'absence de sensible, la présence d'un cinquième degré mineur, l'intervalle *do-ré* répété dans le patron *b* de la basse, ainsi que la mélodie chantée par Nico amplifient le sentiment modal de la pièce. Dans l'introduction, ainsi que dans les solos de guitare et dans la coda, l'harmonie reste particulièrement stable. Tous les patrons et motifs reposent sur le premier degré, soit l'accord de *ré* majeur, pendant que la guitare improvise des motifs qui ne sont pas sans rappeler certains solos des Beatles ou des Byrds à la même époque[153].

Répété dans le registre aigu, le motif machinal du piano produit un effet comparable à celui de la chanson « I'm Waiting for the Man » (1967)[154] . Il est cependant plus complexe sur le plan rythmique (voir exemple 10).

EXEMPLE 10. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), motif rythmique du piano (0:17 à 0:19).



[153] Par exemple le solo de sitâr de « Love You Too » des Beatles, parue sur *Revolver* (Capitol C2-46441, p1966, ©1987), ou les solos de guitare de « Eight Miles High » des Byrds (voir exemple S-17), parue sur *We Have Ignition* (Columbia/Legacy C4K 46773, p1966,©1990).

[154] Le motif de piano de « All Tomorrow's Parties » sera repris presque intégralement dans la pièce « Work », que l'on retrouve sur *Songs for Drella* (Sire/Warner Bros 9 26140-2, p1990), un album hommage à Warhol produit par Reed et Cale.

Ce motif en doubles croches est rapide et nerveux, et contraste fortement avec les patrons lents et calmes des autres instruments. Il s'oppose aux noires et aux croches des percussions, aux noires pointées de la basse et finalement aux valeurs plutôt longues de la guitare solo et de la voix. Il contribue également à augmenter la densité de l'ensemble en fournissant un support harmonique très présent et presque hypnotique, qui rappelle certaines œuvres de Steve Reich comme *Piano Phase* (1967)[155].

F. Strate mélodique

Dès le début de l'introduction, la guitare joue un accord de *ré* majeur. Il est cependant difficile de déterminer s'il s'agit de la guitare solo, ou d'une autre guitare, car une fois cette section terminée, il devient difficile d'identifier deux guitares différentes. Il est cependant facile d'identifier les motifs de la guitare solo dès le premier couplet. En fait, cette guitare entre en dialogue avec Nico. Elle reste sur la même note pendant les interventions de la chanteuse (patron *a*), pour ensuite produire des motifs improvisés et plus élaborés entre ces interventions (patron *b*). Légèrement variés, mais toujours bâtis sur le mode de *sol*, les motifs du patron *b* sont semblables à ceux des deux solos (mesures 70 et 148). Plutôt linéaires, en ce sens qu'ils n'évoluent pas vers un sommet précis, les motifs de ces solos sont répétés et variés avant de disparaître quelques mesures avant le retour de Nico. Finalement, certains passages de ces solos sont appuyés par des trémolos plutôt violents, joués encore une fois à la guitare et illustrés dans le tableau par des rectangles ombragés. Ces trémolos, qui ponctuent la ligne mélodique plutôt bruyamment, sont un autre exemple de cette prédilection pour le bruit et les sons crus qui caractérise le groupe.

---

[155] *Piano Phase* a été présenté pour la première fois en janvier 1967, par Art Murphy et Steve Reich à la Fairleigh Dickinson University (Rutherford, New Jersey). Comme l'album a été enregistré en avril et mai 1966, il est impossible de suggérer que Cale ait pu s'inspirer directement de cette œuvre. Il est cependant probable que Cale, qui fréquentait le milieux de l'avant-garde depuis son arrivée à New York, ait été au courant de cette tendance.

Dernier élément de cette strate, la voix de Nico remplace ici celle de Reed. Deux pistes de voix ont été ici superposées lors de l'enregistrement. Ces deux pistes ne se terminent pas toujours simultanément, ce qui crée un certain décalage particulièrement audible à la fin des quatre premières phrases de chaque couplet, ainsi qu'au début du deuxième couplet[156]. Nico utilise un registre plutôt grave, (ré2 à ré3) et ajoute une certaine assurance, une invulnérabilité qui pourrait être associée à un personnage masculin. Aucun ornement n'est utilisé ici, l'articulation syllabique et la prononciation très claire conférant une certaine froideur à l'interprétation. Aussi, l'accent germanique de Nico amène un exotisme, un raffinement très européen qui ressort particulièrement dans les mots contenant le son « a :n [157]» comme « down », « around », « clown », et « gowns ». Le mot « parties » est, quant à lui, prononcé à la française. Finalement, la chanteuse semble éprouver une certaine difficulté à prononcer le mot « girl », ainsi que le mot « costume », à la ligne 22.

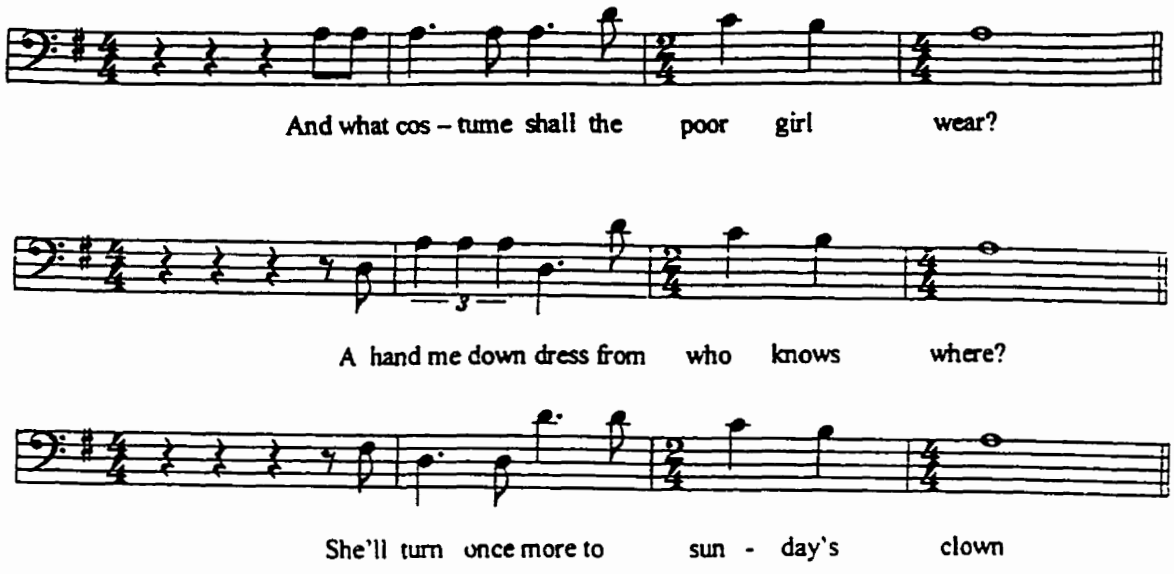
Les motifs chantés par Nico sont encore une fois très modaux, et sont basés sur la répétition de cellules rythmiques et mélodiques. Ainsi, si l'on se réfère au premier couplet, on remarque que les lignes 1, 3 et 7 sont basées sur un motif rythmique et un contour mélodique semblables (voir exemple 11), tout comme les lignes 2, 4 et 8 (voir exemple 12).

---

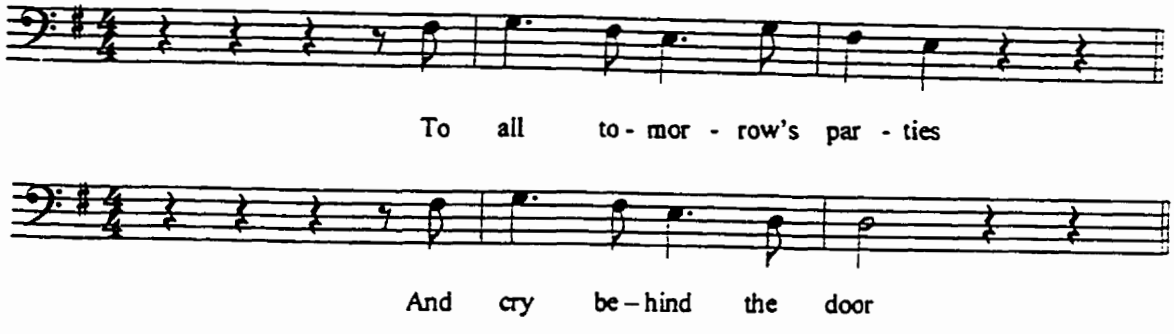
[156] Sur la réédition cd de l'album (Verve 823 290, p1985), une seule piste de voix a été conservée. Cependant, la version du coffret *Peel Slowly and See*, utilisée ici, est conforme à la version originale et conserve les deux pistes.

[157] J'utilise ici les symboles phonétiques internationaux.

EXEMPLE 11. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), rythme et contour mélodique de la voix dans les lignes 1, 3 et 7 du couplet 1. (0 : 29 à 1 : 31).



EXEMPLE 12. The Velvet Underground, « All Tomorrow's Parties » (1967), rythme et contour mélodique de la voix dans les lignes 2, 4 et 8 du couplet 1 (0 :29 à 1 : 31).



Comme le démontrent les exemples précédents, ces motifs sont basés sur l'alternance de segments conjoints, séparés par des sauts de quarte, de quinte, de sixte ou d'octave, que Nico chante aisément.

G. Paramètres technologiques

La densité de l'ensemble ainsi que la constance de l'amplitude sonore des différents instruments produit encore une fois cette impression de masse sonore très serrée déjà présente dans « I'm Waiting for the Man ». Cependant, la guitare solo reste clean et ressort légèrement de l'ensemble, et la voix de Nico, réenregistrée de façon non-synchronisée, est mise au premier plan. Tout au long de la pièce, le niveau de réverbération reste très haut (entre 2 et 4 secondes[158]). Cette réverbération, particulièrement perceptible sur la grosse caisse, accentue les fréquences moyennes tout en créant une impression d'espace, d'éloignement de la source sonore.

L'analyse des strates de chacune des versions de « I'm Waiting for the Man » et « All Tomorrow's Parties » effectuée dans ce chapitre a permis l'identification précise des paramètres musicaux et technologiques utilisés. Il est maintenant possible de passer à l'identification des éléments nouveaux contenus dans les versions de 1967, et de les comparer aux procédés utilisés par Warhol.

[158] La saturation de l'ensemble rend difficile l'identification de la fin de cette réverbération, qui est probablement produite ici avec un appareil à ressorts.

CHAPITRE 3

INTERPRÉTATION DES ÉLÉMENTS NOUVEAUX

3. 1. 1 Textes

Comme je l'ai souligné dans l'introduction[159], Warhol s'est permis à de nombreuses occasions de suggérer certaines phrases ou certaines idées de chansons qui ont été utilisées par Reed presque intégralement par la suite. C'est le cas pour « Femme Fatale » et « I'll Be Your Mirror », qui figurent toutes deux au premier album de la formation, ainsi que pour « Vicious », qui paraîtra sur l'album *Transformer* en 1972[160]. Cependant, comme les chansons analysées dans le chapitre précédent ont été écrites avant la rencontre du groupe avec Warhol et que peu de changements sont survenus entre les deux versions, je ne peux que souligner comment l'ordinaire, le controversé et le glamour sont exprimés dans les textes de Reed.

La chanson « I'm Waiting for the Man » rappelle l'attirance de Warhol pour la controverse, puisqu'elle fait directement allusion au trafic d'héroïne. Ceci dit. Warhol n'a jamais encouragé, ni désapprouvé d'ailleurs, la consommation de drogues. En fait, plusieurs habitués de la Factory confirment son penchant plutôt prononcé pour les amphétamines[161]. Il n'est donc pas surprenant de retrouver, dans le film *The Chelsea Girls* (1966), des stars de la Factory en train de consommer différents types de drogues devant la caméra[162]. Cette volonté

---

[159] Voir Introduction, p. 7.

[160] Lou Reed, *Transformer* (RCA 44541-2C, p1972).

[161] Cale écrit entres autres : « Andy was constantly on Obetrol, a pink diet pill.» (Cale et Bockris, p. 83). Lors d'une entrevue accordée à Patrick S. Smith, Ondine (Robert Olivio) abonde également dans ce sens : « I mean, I know that he's on speed most of the time, even now; [l'entrevue date de 1978] but he, you know, won't admit it, and why should he? » (Smith, p. 446).

[162] Dans un article paru dans le *New York Times* (11 décembre 1966, p. 13), Elenore Lester décrit certaines scènes de *The Chelsea Girl* , au cours desquelles la consommation de drogue est illustrée : « So he got the girls together with some of his other friends who were around at the time and portrayed them cutting their hair, talking, injecting dope unhygienically into the seat of their tight blue jeans [...] », « the amphetamine monsters sucking desperately at the acrid dregs of their sexuality », « [...] people were actually performing in a drugged state ».

de choquer en montrant des scènes crues et réalistes rejoint donc l'approche de Reed, qui, tout comme Warhol, utilise un niveau de langage populacier pour décrire la dureté du trafic de drogue et le caractère sauvage des rues de New York. Le texte de cette chanson met donc déjà en valeur ce goût de la controverse, également évident dans la série des catastrophes entreprise par Warhol au début des années 60.

Si la chanson « I'm Waiting for the Man » décrit bien l'ordinaire et le controversé[163], la chanson « All Tomorrow's Parties » penche davantage du côté du glamour cultivé par Warhol. L'utilisation d'un vocabulaire basé sur le vêtement, la description d'un mode de vie privilégiant la fête et l'apparence, et la répression des sentiments devant autrui sont des thèmes qui, comme nous l'avons vu, sont chers à Warhol. Ces thèmes sont abordés par un observateur extérieur qui s'exprime dans un vocabulaire soigné et observe le sujet sans s'y impliquer directement, ce qui rappelle encore une fois cette intention de Warhol de se détacher de sa vie émotive[164].

Ces analogies thématiques et stylistiques démontrent donc que le glamour, l'ordinaire et le controversé sont présents dans les textes de Reed avant sa rencontre avec Warhol. Cependant, en 1965, ces éléments sont véhiculés dans un langage musical plutôt conventionnel, fortement influencé par le rhythm and blues dans le cas de « I'm Waiting for the Man », et par la musique folk dans le cas de « All Tomorrow's Parties ». Voyons donc comment la musique de ces chansons sera transformée par l'entrée du groupe dans l'univers de la Factory.

---

[163] Pour Reed, l'ordinaire et le controversé ne font qu'un, puisque sa vie de tous les jour est sujette à controverse et marginale pour plusieurs.

3. 1. 2 Forme

En comparant les données recueillies dans le chapitre précédent, il est possible d'isoler les éléments nouveaux ou transformés à l'intérieur de chaque strate. J'ai donc classé ces éléments dans le tableau I (voir Appendice K), qui résume, en quelque sorte, les éléments qui seront maintenant approfondis.

Comme le démontrent les tableaux des appendices B, D, G et I, les deux chansons ont été systématiquement allongées en 1967 : « I'm Waiting for the Man » de 15 mesures. et « All Tomorrow's Parties » de 78 mesures. Cette augmentation du nombre mesure est due, soit à l'ajout de nouvelles sections, soit à l'allongement de certaines sections existantes. Dans « I'm Waiting for the Man », le solo d'harmonica et le solo d'alto sont remplacés par des transitions instrumentales de longueurs inégales (2, 2, 20 et 4 mesures) insérées entre les couplets. De plus, la coda compte, dans la version de 1967, 22 mesures de plus que dans celle de 1965, et se termine sur un fondu au silence. Dans la version 1967 de « All Tomorrow's Parties », une coda de 19 mesures s'ajoute et un solo de guitare remplace la transition instrumentale. En fait, toutes les sections de la chanson ont été passablement allongées. L'introduction passe de 2 à 11 mesures, les couplets de 16 et 17 mesures à 24 mesures chacun, et le solo de guitare, qui précède le troisième couplet, passe de 9 à 24 mesures en 1967.

Bien que cet allongement soit déjà significatif, puisqu'il se rapproche de l'anamorphose temporelle que favorisent les films de Warhol, il devient véritablement pertinent lorsqu'on examine de plus près la redistribution des sections instrumentales à l'intérieur des deux

---

[164] Voir chapitre 1, p. 21.

chansons en 1967. Premièrement, dans « I'm Waiting for the Man », la disparition des solos au profit de transitions instrumentales plus monotones montre que la perception temporelle du groupe a été modifiée. Pendant la transition instrumentale de 20 mesures, aucun instrument ne se démarque de l'ensemble pour se lancer dans un solo digne de ce nom. Chaque instrument se contente de continuer à répéter presque machinalement les motifs du couplet précédent. Dans « All Tomorrow's Parties », les deux solos de guitares entendus dans la chanson sont basés sur une série de motifs improvisés, qui reviennent d'un solo à l'autre, et qui apparaissent et disparaissent juste avant le retour du couplet. Contrairement aux solos de 1965, qui contenaient deux phrases facilement identifiables, il est très difficile de distinguer une structure ou un phrasé clairement défini, de déterminer à quel endroit le solo se terminera. En fait, contrairement à « I'm Waiting for the Man », dont le sommet arrive à la fin de la coda (avec les clusters qui débutent à la mesure 131), cette deuxième chanson ne semble pas avoir de sommet. Elle s'écoule plutôt de façon soutenue et linéaire, jusqu'à ce que tout s'arrête abruptement à la fin de la coda[165].

Ces sections instrumentales monotones et répétitives, reflets d'une conception différente de l'écoulement du temps à l'intérieur d'un cadre précis[166], se rapprochent de deux procédés cinématographiques propres à Warhol et identifiés par Smith : la caméra statique (static

[165] Cette linéarité est une caractéristique souvent associée à la musique minimaliste. Dans son article « Spare Repetition : The Contemporary Sounds of Minimalism », Richard Moule écrit : « As Robert Schwarz describes in his 1996 book *The Minimalists* : "Like most non-Western music, minimalist pieces do not drive towards climaxes, do not build up tensions and release, and do not provide emotional catharses. In minimalism, you will not find contrasts [...] that are the substances of Western classical music. In fact, minimalism challenges our perception of time itself, since the music changes almost imperceptibly over minutes or even hours" ». Robert Schwarz, *The Minimalists* (London : Phaidon Press, 1996) cité dans Richard Moule, « Spare Repetition : The Contemporary Sounds of Minimalism », *Exclaim!* (juin 1998) : 22. Moule dit aussi à propos du Velvet Underground : « The Velvet Underground melded minimalism with rock structures » (p. 23).

[166] Voir introduction, p. 8.

camera), et la longue prise (long take). Le premier procédé est défini par Smith de la façon suivante :

> The first such cinematic trope is The Unmoving or « Static » Camera. Warhol's films do not concern the development of characters played by professional actors, and they do not entail traditional dramatic narratives that are resolved. In part, they are merely static compositions of an image or of a situation au tableau vivant. [...] In most of his films done between 1963 and 1968, Warhol deliberately kept the camera stationary and even excluded panning and tilting[167].

Cette citation souligne le développement particulier de la dramatique chez Warhol, qui ne construit pas de scénario précis, ni de structure prédéterminée, mais compte plutôt sur la spontanéité et l'improvisation des acteurs, qui sont les seuls éléments « mobiles » du film. De même, les solos de « All Tomorrow's Parties », ne sont pas construits d'après une structure précise, mais sont plutôt une suite de motifs improvisés. Ces motifs de guitare sont le seul élément proprement mobile, le seul élément qui ne reste pas en place par opposition aux autres instruments (la basse se contente de jouer les motifs du patron *b*[168], pendant que l'harmonie est soulignée par le piano qui répète un seul et même accord, le premier degré). Bien que les motifs de la guitare soient variés, ils n'évoluent pas vers un sommet, mais se contentent de remplir un espace sonore entre les couplets, tout comme Eddie Sedgwick se contentait d'improviser pendant 70 minutes, donc de remplir un espace visuel et temporel, dans le film *Poor Little Rich Girl* (1965). Ce principe s'applique également aux dizaines de portraits devant la caméra effectués par Warhol à la Factory entre 64 et 66, au cours desquels un sujet choisi devait regarder la caméra pendant trois minutes sans fermer les paupières.

Le deuxième procédé, soit la longue prise, est particulièrement bien démontré dans *Empire* (1965). Ce film qui montre l'Empire State Building vu du 44^{e} étage du Time-Life

---

[167] Smith, p. 150.
[168] Voir Exemple 9, p. 61.

Building pendant huit heures, sans interruption et sans mouvement de caméra, reste plutôt monotone pour le spectateur[169]. En fait, ce film présente un décor, une sorte de trame de fond sans personnage, un peu comme la transition instrumentale de 20 mesures de « I'm Waiting for the Man » offre un accompagnement sans solo. Smith dit à propos de ce procédé :

> In Warhol's films, as well as in his *a, a novel*[170], reel time is real time. In a traditional Hollywood film, the director films usually more than one shot, and only one of each group of takes will appear in the completed film. [...] On the other hand, Warhol consciously films only one (long) take so that the effect of one of his films is an incessant stare at his beloved « plastic idols »[171].

L'allongement systématique des sections de «All Tomorrow's Parties », tout comme l'allongement de la coda de « I'm Waiting for the Man », qui se termine sur un fondu au silence, donc sur un éloignement sonore plus qu'une fin proprement définie, montre que le groupe a évolué vers une conception du temps qui se rapproche de celle de Warhol. Il est donc possible que l'anamorphose temporelle jumelée à l'absence de structure précise qui caractérise plusieurs films de Warhol ait influencé les changements formels des deux chansons.

3. 1. 3 Rythme

Deux nouveaux instruments sont ajoutés en 1967, soit la batterie (grosse caisse et caisse claire) et le tambour de basque. Comme les versions de 1965 étaient à l'origine appuyées par les percussions de MacLise, qui ne s'est malheureusement pas présenté lors de

---

[169] En fait, le film provoqua presque une émeute lors de sa projection à la Filmaker's Cinematheque en 1965. Mekas écrit à ce sujet : « Ten minutes after the film started, a crowd of thirty or forty people stormed out of the theatre into the lobby, surrounded the box office, Bob Brown, and myself, and threatened to beat us and destroy the theatre unless their money was returned. « This is not entertainment!This movie doesn't move! » shouted the mob » (Mekas, p. 180-181).

[170] Nouvelle écrite par Warhol publiée en 1968 (New York : Grove Press, 1968), qui est formée, de la transcription d' enregistrements de conversations entre divers habitués de la Factory et Ondine. Bien qu'au départ l'intention de Warhol ait été d'enregistrer 24 heures consécutives de la vie d'Ondine, l'ouvrage a été, selon Bockris (qui a rédigé *a : A Glossary* que l'on retrouve en postface de la réédition de 1998, à la page 153), réalisé en 4 sessions : les 12 premières heures en août 1965, et les 12 heures restantes en trois sessions à l'été 1966, puis une session en mai 1967. Lou Reed participe à quelques reprises à ces conversations sous le pseudonyme de Lou ou L.

l'enregistrement de ces démos, il est impossible de percevoir ou d'identifier quelque changement que ce soit dans l'utilisation de ces instruments. Cependant, il est possible de déterminer, à partir des patrons et motifs de la guitare rythmique des démos, certains rythmes de base qui seront transformés dans les enregistrements parus en 1967.

Dans « I'm Waiting for the Man », la pulsation syncopée de la guitare électrique (voir exemple 1), est remplacée par une pulsation straight, où les quatre temps sont également accentués. Comme je l'ai mentionné précédemment, ce procédé suggère ici une intensification générale de la pulsation qui rend difficile toute augmentation d'intensité. Cette saturation continue du rythme, inchangée du début à la fin, rappelle deux types de saturations visuelles employées par Warhol, soit la saturation par répétition d'un même objet dans un espace (comme dans *200 Campbell's Soup Cans*, 1962[172]) ou dans le temps (comme dans *Empire*, 1965), et la saturation obtenue par l'application de couleurs très vives jumelées ou non à l'emploi de la répétition (comme dans *Cow Wallpaper*,1966[173] ou *Marilyn*, 1964[174]).

Cette saturation rythmique, amplifiée par les motifs de la basse, de la guitare électrique et du piano, accentue le caractère machinal de la pièce et nous renvoie encore une fois à cette passion qu'a Warhol pour les machines et pour la production de masse. En fait, plusieurs spectateurs de l'Exploding Plastic Inevitable ont décrit les performances du groupe en des termes qui font référence au bruit ou aux masses sonores plutôt qu'aux paramètres musicaux traditionnels. Ingrid Superstar dit ceci à propos d'un spectacle donné à Chicago :

---

[171] Smith, p. 152.
[172] Acrylique sur canevas, 183 x 254 cm, Collection John et Kimiko Powers. Reproduit dans Bourdon, p. 97.
[173] Sérigraphie sur papier, 112 x 76 cm, Neue Galerie : Ludwig Collection, Aachen. Reproduit dans Honnef, p. 75.
[174] Sérigraphie sur canevas, 101, 6 x 101, 6 cm, Thomas Ammann, Zürich. Reproduit dans Honnef, p. 15.

> I remember when I was in Chicago there was one last song they did in the show, and they had the feedback from the guitars which sounded like 12 million guitars going at one time with these amplified, intensified screeches that really hurt the ear-drums, and it was nothing but a chaotic confusion of noise[175] .

Le critique de cinéma Bosley Crowther abonde également dans ce sens lorsqu'il décrit la performance du groupe lors de la première du film *More Milk, Yvette* de la façon suivante : « They bang away their electronic equipment. While random movies are thrown on the screen in back of them[176] ». Ce goût de l'expérimentation sonore par le biais de différentes machines est d'ailleurs confirmé par Reed qui dit :

> We've had so many ideas about things, we wanted to get lots of cheap Japanese guitars and string them and tune them all right and lots of amplifiers and they'd all be humming to different pitches and we can play against them. [...] What we really would like is oh, if we had bagpipes or if we had a lot more violins and thousands of guitars and what we really want to do is build machines [...][177]

Il n'est donc pas étonnant de retrouver, dans « All Tommorow's parties », une pulsation très machinale encore une fois appuyée par les rythmes plutôt hypnotisants du piano. Car cette intensité et cette monotonie, généralement amenées par cet instrument mais aussi par la basse, la guitare, la batterie et les percussions, modifient la perception de l'auditeur, qui ne sait plus où fixer son attention. Brian Eno, auteur-compositeur-interprète, dit à ce sujet :

> The Velvet Underground [...] used all of their instruments in the rhythm role almost and the singing is in a deliberate monotone, which is a deliberate non-surprise, so when you listen to the music, your focus is shifting all the time because there's no ranking, which doesn't only reflect the internal structure of the music, but also the structure of your attention to it[178].

La trame rythmique du piano, qui supporte les deux chansons en 1967, pourrait être une illustration de ce bombardement sonore et visuel que le groupe a connu à l'intérieur de

---

[175] Bockris et Malanga, p. 71.
[176] Bosley Crowther, « Andy Warhol's 'More Milk, Yvette' Bows », *The New York Times* (9 février 1966) : 32.
[177] Tiré de la transcription d'un enregistrement réalisé par Nat Finkelstein de Lou Reed, à l'automne 1966, reproduite dans Bockris et Malanga, p. 85-86.
[178] Simon Frith et Howard Horne, *Art Into Pop* (London : Methuen, 1987), p. 117.

l'Exploding Plastic Invitable, et qui est décrite ainsi par le journal *Variety* en 1966 : « A three ring psychosis that assaults the senses with the sights and sounds of the total environment syndrome... Discordant music, throbbing cadences, pulsating tempo »[179]. L'utilisation simultanée de stroboscopes, de lumières de différentes couleurs, de films et de musique à l'intérieur d'un même environnement et à un rythme très rapide explique peut-être également l'accélération du tempo et l'impression de course de la deuxième version de « I'm Waiting for the Man ». Il semble donc que l'environnement créé par Warhol pour le groupe, jumelé à l'emploi de la saturation et de l'impression de machines, ait imprégné le rythme des deux chansons.

3. 1. 4 Basses fréquences et harmonie

Dans « I'm Waiting for the Man », on remarque l'arrivée d'une partie de basse qui vient soutenir les patrons harmoniques de la chanson. Cependant, plus la chanson avance, plus le patron *b* de la basse devient flou et négligé, et contribue à augmenter le niveau de saturation de la pièce. Ce motif, qui, au départ, servait à définir une structure tonale bien précise, soit la gamme de *ré* blues, évolue donc vers un ensemble de notes qui réussissent à créer un effet de saturation, de bruit, plus qu'à appuyer quelque gamme que ce soit. Dans « All Tomorrow's Parties », la ligne de basse viendra quant à elle accentuer le caractère modal de la pièce, par la répétition des notes *do-ré* particulièrement à l'intérieur des sections instrumentales. Cette transition vers une harmonie modale, qui contraste avec l'harmonie tonale de 1965, montre la volonté du groupe d'évoluer vers une musique plus expérimentale, puisque les modes sont souvent associés au jazz, ou encore à l'avant-garde[180].

---

[179] Cité dans Thompson, p. 17.

[180] En 1967, la majorité des chansons pop sont tonales et non modales, particulièrement aux Etats-Unis. Quelques chansons modales sont issues des années 60, dont « Sally Go Round the Roses » des Jaynetts (1963) que l'on retrouve notamment sur *Golden Oldies vol. 8* (Original Sound 8, p1989), « Paint It Black » des Rolling Stones

Cette démarche, vers l'underground et l'avant-garde, vers un mélange de styles qui se détache du rhythm and blues et de la musique folk tonale pour s'aventurer vers le bruit et la modalité n'est pas sans parallèle avec la carrière de Warhol pendant les années 60. Car tout au long de cette décennie, Warhol n'hésitera pas à changer de cap, à se risquer dans divers projets de plus en plus underground. Ainsi, en 1963, l'artiste délaisse peu à peu ses portraits de célébrités hollywoodiennes pour se tourner vers un autre milieu, celui du cinéma underground. Smith écrit à ce sujet :

> Warhol begins with his notions concerning Hollywood glamour and fame with Garbo, Monroe, and Taylor, and then during the early part of his film activities–in fact, during 1963–he changes so that it is he who discovers an alternative form of glamour and fame. First, he features such « Underground » personalities as Taylor Mead, who have proven themselves as performers. Second, Warhol produced his own equalizing notion of glamorous celebrities : his « superstars [...][181].»

Ce changement de cap n'est pas sans risque, puisque l'artiste ne peut plus se fier à la célébrité de ses sujets pour promouvoir ses oeuvres, mais doit plutôt convaincre le public d'adopter ses célébrités. Cependant, Warhol voit dans cette nouvelle direction une façon d'échapper à l'ennui, de se renouveler. Il écrit à ce sujet dans *Popism* :

> When I got settled being back in New York, Ivan [Karp] and I had a talk about my decision to retire from painting. I told him as a friend, « I've really stopped painting, Ivan. Maybe I'll do a commission or a portrait once in a while, but at this point I'm bored ». Ivan understood what I meant – that I didn't want to keep repainting successful themes[182].

Bien que ce changement soit bien accepté dans le milieu du cinéma underground, l'artiste se butera peu à peu au mépris et à l'incompréhension de la critique, comme en témoigne cet extrait de la critique de *Bike Boy* (1967) parue dans le *New York Times* : « Andy Warhol is

---

(1966) parue sur *Aftermath* (London 476, p1966), et « The End », des Doors (1967) que l'on peut entendre sur *The Best of The Doors* (Elektra 60345, p1985).

[181] Smith, p. 147.

[182] Warhol et Hackett, p. 115.

back with another of those super-bores, this one called 'Bike Boy'. It opened yesterday at the Hudson Theater. It belongs in the Hudson River[183]. » Cependant, cette volonté de poursuivre sa démarche peu importe l'opinion de la critique a permis à Warhol de conserver son intégrité, tout en donnant au cinéma underground, lentement mais sûrement, une visibilité nouvelle qui atteindra son paroxysme lors de la sortie de *Chelsea Girls* en 1967. En fait, cette attitude a peu à peu déteint sur le Velvet Underground, qui n'hésite pas accentuer le caractère expérimental de sa sonorité en en atténuant le côté « mainstream ».

3. 1. 5 Mélodie

Plusieurs changements ont été apportés sur le plan mélodique. Premièrement, dans « I'm Waiting for the Man », la guitare slide et l'harmonica, qui étaient associés au blues ou au country sont éliminés, tout comme l'alto, qui était pour sa part relié à l'avant-garde. La disparition de ces instruments peut être perçue comme un abandon des clichés associés à ces deux courants. En abandonnant ces instruments, le groupe démontre sa volonté de passer à autre chose, d'intégrer plus subtilement ces deux influences à l'intérieur d'un nouvel arrangement. La voix et la guitare seront donc les deux seuls instruments à occuper les strates mélodiques en 1967.

Dans « I'm Waiting for the Man », l'élément le plus révélateur reste la voix de Reed, qui s'éloigne du chant plaintif et nasillard associé au country et au blues pour se rapprocher de la mélodie déclamatoire (spoken melody) telle que définie par Stefani. Cette évolution vers le langage parlé est, toujours selon Stefani, un pas vers la réalité : « A singing voice corresponds to the principle of pleasure, as a talking voice does to the principle of reality »[184]. Cette

[183] Howard Thompson, « Bike Boy », *The New York Times* (6 octobre 1967) : 31.
[184] Stefani, p. 23.

évolution vers un style mélodique associé à la réalité est une fois de plus comparable à la démarche de Warhol qui cherche à filmer et à illustrer dans ses tableaux la réalité américaine de l'époque. Par la production de films en temps réel, illustrant des actions quotidiennes (dormir, manger, se faire couper les cheveux) et mettant en vedettes des acteurs amateurs, Warhol veut à tout prix se rapprocher du quotidien tel que vécu par l'entourage de la Factory. En décrivant ses expériences quotidiennes, qu'elles soient sujettes à controverse ou non, Reed rejoint ce courant de pensée. En fait, cette volonté de produire une musique près de la réalité, de décrire ce que personne n'a osé décrire de façon directe et crue, est un des éléments les plus importants dans la production du premier album. Warhol dit lui-même :

> I was worried that it would all come out sounding too professional. But with The Velvets, I should have known I didn't have to worry–one of the things that was so great about them was they always sounded raw and crude. Raw and crude was the way I liked our movies to look, and there's a similarity between the sound in that album and the texture of *Chelsea Girls*, which came out at the same time[185].

Cette parenté stylistique entre *Chelsea Girls* et le premier album de la formation se situe d'abord sur le plan du contenu, puisque les deux oeuvres abordent la drogue, le sexe, la violence et le glamour. Mais au-delà du contenu, le traitement utilisé par Warhol rappelle le traitement de certaines chansons du groupe, particulièrement « European Son ». Ainsi, le film *Chelsea Girls* est basé sur la succession de 12 bobines (pour un total de 7 heures), 8 en noir et blanc et 4 en couleur, qui sont projetées simultanément sur deux écrans, dans l'ordre décidé par le projectionniste. Filmé en partie à la Factory et au Chelsea Hotel, le film met en vedette plusieurs superstars, dont Nico, Ondine, Edie Sedgwick, Ingrid Superstar et Gerard Malanga, qui improvisent à partir de certaines situations ou certaines idées suggérées par Warhol. La chanson « European Son », qui contient un court texte dédié à Delmore Schwartz[186], est en fait

[185] Bockris et Malanga, p. 107-108.
[186] Voir note 103.

7 : 48 minutes d'improvisation et de bruit, de saturation et de feedback. Elle s'apparente donc au film par son absence de structure prédéterminée, et par son déroulement aléatoire; tout comme le projectionniste décide de l'ordre des bobines, et de l'écran sur lequel elles seront projetées, « European Son » n'est jamais interprétée de la même façon par le groupe. Aussi, certains bruits créés lors de l'enregistrement de la chanson se rapportent à des actes de violence ou de destruction, qui sont décrits de la façon suivante dans l'ouvrage de Hogan :

> Just after the vocal part, you can hear John Cale scraping a chair across the floor, at which point according to Tucker : « he stops in front of Lou, who drops a glass, or a bottle, whatever it was... The engineer, my god, he's saying, 'What are you doing?' It was tremendous, because it is in time, and the music starts right up. I don't know how we timed it like that... ('European Son') was just different every time. There was no structure, we just did it[187].

Cet incident violent, dû en partie au hasard, rappelle la colère et la brutalité d'Ondine, dans une des scènes les plus célèbres du film où l'acteur, en colère et sous l'effet des amphétamines, se met à frapper une jeune fille, et finit par sortir du cadre de la caméra pour la poursuivre en l'insultant[188]. Il est donc possible de voir dans l'approche de Reed et de Warhol une volonté d'illustrer dans leurs œuvres et par le biais de procédés expérimentaux, le milieu underground, une réalité ignorée de l'industrie commerciale.

La présence de Nico, qui remplace Reed dans la deuxième version de la chanson « All Tomorrow's Parties », fait ressortir le penchant de Warhol pour le glamour et le chic européen. Si Reed est issu tout droit de la réalité new-yorkaise, Nico représente tout ce qu'il y a de plus européen. Née à Budapest, d'une mère espagnole et d'un père yougoslave, capable de s'exprimer dans sept langues[189], elle a vécu en Allemagne, en France, en Italie et en Angleterre, a travaillé comme mannequin, et a obtenu un rôle dans *La Dolce Vita* de Fellini.

---

[187] Hogan, p. 12.
[188] Cette scène est minutieusement décrite dans l'ouvrage de Bourdon, p. 247-248.

Warhol pouvait difficilement trouver meilleure représentante de cette mystique européenne qui était jusque là absente de la Factory. Il écrit à ce sujet :

> Nico was a new type of female superstar. Baby Jane and Edie were both outgoing, American, social, bright, excited, chatty--whereas Nico was weird and untalkative. [...] When people described her, they used words like *memento mori* and *macabre*.[...] She was mysterious and European, a real moon goddess type[190].

Le raffinement, apporté par son attitude, son phrasé et son accent tantôt germanique tantôt « à la française », range Nico parmi les nombreuses tentatives de Warhol de se rapprocher de la mystique européenne. Tout au long des années 50, des œuvres comme *Chopin Some Say Loved Georges Sand* (1953)[191], *Divine Sarah* (1953)[192] *et À la recherche du shoe perdu* (1955)[193] montrent déjà cette fascination pour la culture française. Au début des années 60, cette fascination s'étendra jusqu'à l'habillement de Warhol, qui prendra l'habitude de porter des t-shirts ou des gilets rayés, un des clichés les plus convenus de l'image culturelle française[194]. Aussi, Mary Wonorow, danseuse au sein de l'Exploding Plastic Inevitable, souligne l'admiration du groupe pour Jean Genet[195]. Finalement, sur la pochette de l'album *The Velvet Underground and Nico*, on peut lire : « Nico : Chanteuse », et non « vocal », comme c'est le cas pour Reed, qui intitule par ailleurs une des chansons de l'album « Femme Fatale », à la suggestion de Warhol[196]. Le groupe s'engage donc dans cette lignée suite à l'influence de Warhol.

---

[189] Selon Bockris et Malanga, p. 35.
[190] Warhol et Hackett, p. 146.
[191] Illustration de *Love is a Pink Cake*, signée Corkie (Ralph T. Ward) et Andy (Warhol). Impression offset sur papier bleu clair, chaque page 27, 3 x 21, 3 cm. Reproduit dans Smith, p. 53.
[192] Encre sur papier, 8 ¼'' x 8 ½'', Collection de Bert Greene. Reproduit dans Smith, p. 77.
[193] Reproduction offset aquarellée, 63, 5 x 48, 3 cm. Reproduit dans Bourdon, p. 43.
[194] Plusieurs photos témoignent de cette tendance vestimentaire à l'intérieur de la Factory, voir Bourdon, p. 197 et 231, Warhol et Hackett, p. 150, et Shore, p. 62.
[195] Voir note 96.
[196] Voir Introduction, p. 7.

Le registre utilisé par Nico, qui se rapproche de celui du ténor, rappelle l'ambiguïté sexuelle, l'androgynie favorisée à la Factory. Car Nico n'utilise pas ce registre parce que c'est le seul qu'elle puisse atteindre, mais parce qu'elle le veut bien. Morrison dit à ce sujet : « Nico had two voices. One was full register Germanic, *gotterdammerung* voice that I never cared for, and the other was her whispery voice, that I liked[197]. » Warhol affirme que Nico cherchait à chanter comme Dylan : « The whole time the album was being made, nobody seemed happy with it, especially Nico. "I want to sing like Bawwwhhhb Deee-lahhhn" she wailed, so upset because she didn't[198]. » Cette tendance à brouiller les différences entre les sexes avait d'ailleurs incité la superstar Eddie Sedgwick à teindre ses cheveux couleur argent pour ressembler davantage à Warhol et a eu un impact sur le comportement de Reed, devenu beaucoup plus féminin suite à son entrée à la Factory. Cale écrit à ce sujet :

> Lou was full of himself and faggy in those days. We called him Lulu, I was Black Jack, Nico was Nico. He wanted to be the queen bitch and spit out the sharpest rebukes of anyone around. Lou always ran with the pack and the Factory was full of queens to run with[199].

En interprétant cette chanson dans un registre plus grave, Nico a donc réussi à exprimer musicalement l'ambiguïté sexuelle si présente à l'intérieur de la Factory.

3. 1. 6 Paramètres technologiques

Avant d'aborder les changements technologiques survenus en 1967, je tiens encore une fois à préciser la difficulté de ces comparaisons, qui sont effectuées à partir de deux types d'enregistrements fort différents, soit les démos réalisés avec très peu de moyens et les enregistrements réalisés dans deux studios professionnels. Cet écart technologique est plus

[197] Thompson, p. 31.
[198] Thompson, p. 32.

remarquable ici que dans les autres strates, puisque les paramètres technologiques dépendent directement des ressources techniques disponibles. Je tenterai donc d'aborder les éléments les plus évidents (saturation, réenregistrement et réverbération) sans entrer en détail dans ce sujet.

Dans « I'm Waiting for the Man », la saturation déjà ressentie dans le démo est encore plus présente en 1967 principalement dans le son de la guitare électrique. Comme je l'ai mentionné précédemment, cette saturation sonore n'est pas sans parenté avec la saturation visuelle utilisée par Warhol. Cette saturation est probablement amplifiée par la densité de la texture, qui, jumelée à l'amplitude plutôt égale de tous les instruments, devient extrêmement compacte et serrée en 1967.

Dans « All Tomorrow's Parties », deux effets sont particulièrement évidents, soit la réverbération et le ré-enregistrement de la voix de Nico. L'ajout d'une réverbération assez longue, que l'on perçoit particulièrement bien sur la grosse caisse, modifie la perception spatiale de l'auditeur qui a l'impression de se retrouver dans une salle plutôt vaste. Il est donc possible que le groupe ait voulu évoquer un espace sonore analogue à celui des salles de spectacles.

L'utilisation du ré-enregistrement est plus surprenante chez un groupe qui veut habituellement se rapprocher de la réalité. Car si la réverbération est un phénomène qui est au départ naturel, aucun être humain ne peut chanter deux voix simultanément[200]. Il serait donc possible d'affirmer qu'en utilisant une telle technique, le groupe s'éloigne de la réalité si chère

---

[199] Cale et Bockris, p. 88.
[200] Sauf bien sûr, s'il fait appel aux harmoniques. Mais ce n'est pas le cas ici.

à Warhol[201]. Cependant, comme le sujet de la chanson et la présence de Nico sont intimement rattachés à la notion de glamour, il est possible que cet éloignement de la réalité illustre en fait la supériorité de la superstar, la divinisation de la beauté de Nico, qui est d'ailleurs qualifiée par Warhol de « Moon Goddess[202] ». L'utilisation du ré-enregistrement serait donc une façon de traduire cette supériorité.

[201] William Moylan dit à ce sujet : « The recording process can capture reality, or it can create (through sound relationships) the illusion of a new world. Most recordists find themselves moving about the vast area that separates these two extremes » (William Moylan, *The Art of Recording : The Creative Resources of Music Production and Audio*, New York : Van Nostrand Reinhold, 1992, p. 77).
[202] Voir note 190.

CONCLUSION

L'identification et l'interprétation des éléments nouveaux effectuées au chapitre précédent indiquent que l'évolution musicale du Velvet Underground est due en grande partie à l'influence de Warhol sur le groupe. Les deux artistes ont suivi une démarche artistique semblable à plusieurs points de vue, tout en privilégiant certains thèmes et certains procédés communs.

Il est étonnant de constater comment chacune des strates analysées à l'intérieur des deux chansons fait ressortir particulièrement un ou deux points caractéristiques de la production de Warhol, qui, tout au long des années soixante, met en valeur le glamour, l'ordinaire et le controversé, par le biais de la répétition, de l'anamorphose temporelle et du multimédia. Ainsi, le texte de la chanson « I'm Waiting for the Man » montre l'ordinaire et le controversé tandis que celui de « All Tomorrow's Parties » fait davantage ressortir la notion de glamour si fondamentale chez Warhol. La durée des deux chansons, qui s'accroît remarquablement en 1967, illustre l'influence de l'anamorphose temporelle pratiquée par Warhol particulièrement dans ses films. Aussi, l'accentuation du caractère répétitif et machinal du rythme dans les deux chansons semble lié à la saturation et à l'usage de machines, tandis que les modifications apportées à la strate des basses fréquences et de l'harmonie témoignent du passage du groupe vers l'Underground et l'avant-garde. Les strates mélodiques des deux chansons font ressortir, d'une part, le réalisme si présent dans les œuvres de Warhol et, d'autre part, le glamour et l'androgynie caractéristiques de la Factory. Finalement, l'usage de paramètres technologiques illustre encore une fois la saturation et le glamour.

Survenus entre 1965 et 1967, ces changements ont permis au groupe de se définir une personnalité musicale unique. Encore aujourd'hui, il reste difficilement classable, comme l'indiquent Joe Stuessy et Scott Lipscomb : « [...] the Underground defies categorization : not only were they not in the mainstream, they were not in any stream but their own[203]. » Cette difficulté à trouver une niche pour ce groupe à l'intérieur d'un mouvement établi explique que plusieurs le décrivent simplement en l'opposant à la musique de la Côte Ouest[204]. En fait, le groupe emprunte à plusieurs mouvements tout en gardant son identité propre. De la scène du Village, il garde une ouverture d'esprit et une intégrité qui prônent la liberté d'expression et qui défient la censure. Il conserve également un goût pour la mise en scène et le multimédia. Cependant, le groupe rejette l'accessibilité et l'égalité caractéristiques des productions du Village pour créer une musique qui s'éloigne du format des chansons populaires de l'époque, sur des textes qui restent parfois ésotériques, en ce sens qu'ils font référence à la réalité d'un milieu précis (par exemple, dans « I'm Waiting for the Man », celui de la rue et des toxicomanes). Aussi, contrairement à la plupart des productions du Village, les spectacles de l'Exploding Plastic Inevitable sont produits et gérés par Warhol, donc payants et dépendants du système hiérarchisé de la Factory.

Bien que le Velvet Underground ait intégré certaines caractéristiques de la musique minimaliste de Young et de Reich, il reste en marge des autres tendances de la vie musicale américaine et européenne de l'époque. Pourtant, tout au long des années cinquante et soixante,

---

[203] Stuessy et Lipscomb, p. 327. Le début de cette citation dit : « Organized back in 1965 by classically trained pianist Lou Reed [...] », ce qui n'est pas le cas puisque Reed n'a jamais eu de formation classique en piano. Les auteurs l'ont probablement confondu avec Cale.

[204] Plusieurs articles encyclopédiques portant sur le groupe débutent avec cette idée. Voir les articles parus dans *The Guiness Encyclopedia of Popular Music*, édité par Colin Larkin (Enfield : Guiness Publishings, 1995), p. 4318, et dans le *Da Capo Companion to 20th Century Popular Music*, édité par Phil Hardy et Dave Laing (New York : Da Capo Press, 1995), p. 962-963.

New York demeure un centre important de la nouvelle musique, particulièrement de la musique électro-acoustique et électronique, domaine qui sera bientôt déterminant dans l'évolution de la musique populaire[205].C'est à New York que Cage présentera ses créations pour bandes magnétiques à partir des années cinquante, et c'est également dans cette ville, (au Columbia-Princeton Electronic Music Center de la Columbia University) que Milton Babbitt composera, à l'aide du RCA Mark II, la première génération de synthétiseurs, remplacée en 1964 par les instruments plus fonctionnels conçus par Robert Moog. Ces découvertes technologiques importantes sont cependant boudées par le Velvet Underground, qui se contente soit des instruments issus de la plus pure tradition rock (guitare électrique, basse et batterie), soit de ceux appartenant à la tradition classique (alto, piano acoustique), et qui n'utilise les possibilités offertes par le récent développement de l'enregistrement multipiste que de la façon la plus rudimentaire.

En renonçant à l'utilisation de ces nouvelles technologies, le groupe se situe également en marge de la scène rock de la fin des anneés 60. À une époque où les albums concepts sont à la mode, où le mélotron et les synthétiseurs se taillent une place de choix, où la virtuosité, la complexité formelle et les prouesses technologiques sont encouragées, le Velvet Underground privilégie des formes simples, inspirées du rhythm and blues et du folk. Le groupe se tient loin de toute virtuosité en épurant ses compositions au maximum. Pourtant, Cale, un musicien d'expérience, aurait très bien pu ponctuer la musique du groupe de complexités rythmiques, mélodiques ou harmoniques.

---

[205] Avec des groupes comme Kraftwerk en Allemagne et Suicide à New York.

La simplicité calculée de ces œuvres prend tout son sens lorsqu'elle est associée à l'esprit de rébellion caractéristique des années 60. Ces chansons, comme la plupart des produits de la Factory, sont une sorte d'anti-art, une façon de contester les valeurs de la société américaine de l'époque. Cette volonté de choquer, qui a assuré le succès du groupe à l'intérieur de la scène underground new-yorkaise, ne peut se comprendre que sur la toile de fond des tabous sociaux et artistiques de l'époque de la guerre froide. Un tel impact serait impossible à notre époque où ce genre de provocation est devenue monnaie courante dans le domaine de la musique populaire. La démarche du groupe est également liée aux grands mouvements de libération qui ont marqué cette décennie, particulièrement la libération sexuelle (tant hétérosexuelle qu'homosexuelle) et la lutte contre la censure. Le Velvet Underground a donc projeté *son* regard sur la société de l'époque, un regard beaucoup moins idéaliste et beaucoup plus individualiste que celui des folk singers, mais qui n'en est pas moins bien de son temps.

C'est à la lumière de ces observations socio-esthétiques que l'étude de la musique du Velvet Underground prend tout son sens. Car, bien que plusieurs groupes aient cherché à susciter chez les auditeurs ce sentiment de rébellion et de libération, seulement quelques-uns peuvent se vanter d'avoir vraiment réussi à choquer, par leur sonorité et leur attitude, ceux-là mêmes qui voulaient choquer, soit le public de la Côte Ouest, l'emblème même de la révolution peace and love. Dans cette optique, il serait fort intéressant d'étudier la musique des deux autres groupes rock de la scène new-yorkaise d'alors, les Holy Modal Rounders et The Fugs, afin de voir si les thèmes et procédés musicaux utilisés par ces formations se rapprochent de ceux du Velvet, et afin de connaître la réaction du public face à la musique de ces groupes. La multiplication de telles études permettrait éventuellement de tracer un portrait

cohérent de l'ensemble de ces courants, en même temps que de mieux mesurer l'ampleur de l'influence qu'ils auront exercée sur l'évolution de la musique populaire en Occident.

APPENDICE A
« I'm Waiting for the Man »
Changements à l'intérieur du texte

I'm Waiting For The Man (1965)[1]

1 I'm waiting for the *man* (6a[2])
2 Twenty-six dollars in my *hand* (8a)
3 Up to Lexington, 1-2-5 (*five*) (8b)
4 Feel sick and dirty more dead than *alive* (10b)
5 I'm waiting for the *man* (6a)

6 Hey, white boy, what you doin' up*town* (9c)
7 Hey, white boy, you chasin' our women *around* (10[3] c)
8 Oh pardon me sir, it's furthest from my *mind* (12d)
9 I'm just lookin' for a dear, dear friend of *mine* (11d)
10 I'm waiting for the man (6a)

11 Here he comes, he's all dressed in black (8e)
12 PR shoes and a big straw *hat* (8e)
13 He's never early, he's always *late* (9f)
14 First thing you learn is that you always gotta *wait* (12f)
15 I'm waiting for the man (6a)

16 Up to a Brownstone, up three flights of *stairs* (10g)
17 Everybody's pinned you, but nobody *cares* (11g)
18 He's got the works he gives you sweet *taste* (9h)
19 Then he's gotta split because he's got no time to *waste* [(13h)
20 I'm waiting for the man (6a)

21 Baby don't you holler, darlin' don't you bawl and *shout* [(13i)
22 I'm feeling good, you know we'll work it on *out* (11i)
23 I'm feeling good, I'm feeling real[4] *fine* (9j)
24 Until tomorrow, but that's just some other *time* (12j)
25 I'm waiting for the man (6a)

[1] La disposition du texte a été élaborée à partir de l'enregistrement de la chanson tiré du premier disque du coffret *Peel Slowly and See* (Polydor 31452 7076-2, p1995).
[2] Le chiffre correspond au nombre de pieds et la lettre sert à identifier la rime.
[3] La première syllabe du mot « around » est éliminée lors de cette interprétation.

I'm Waiting For The Man (1967)[1]

1 I'm waiting for my man
2 Twenty-six dollars in my hand
3 Up to Lexington, 1-2-5 (five)
4 Feel(ing) sick and dirty more dead than alive
5 I'm waiting for my man

6 Hey, white boy, what you doin' uptown
7 Hey, white boy, you chasin' our women around
8 Oh pardon me sir, it's furthest from my mind
9 I'm just lookin' for a dear, dear friend of mine
10 I'm waiting for my man

11 Here he comes, he's all dressed in black
12 PR shoes and a big straw hat
13 He's never early, he's always late
14 First thing you learn is that you always gotta wait
15 I'm waiting for my man

(Oh work it now)[2]

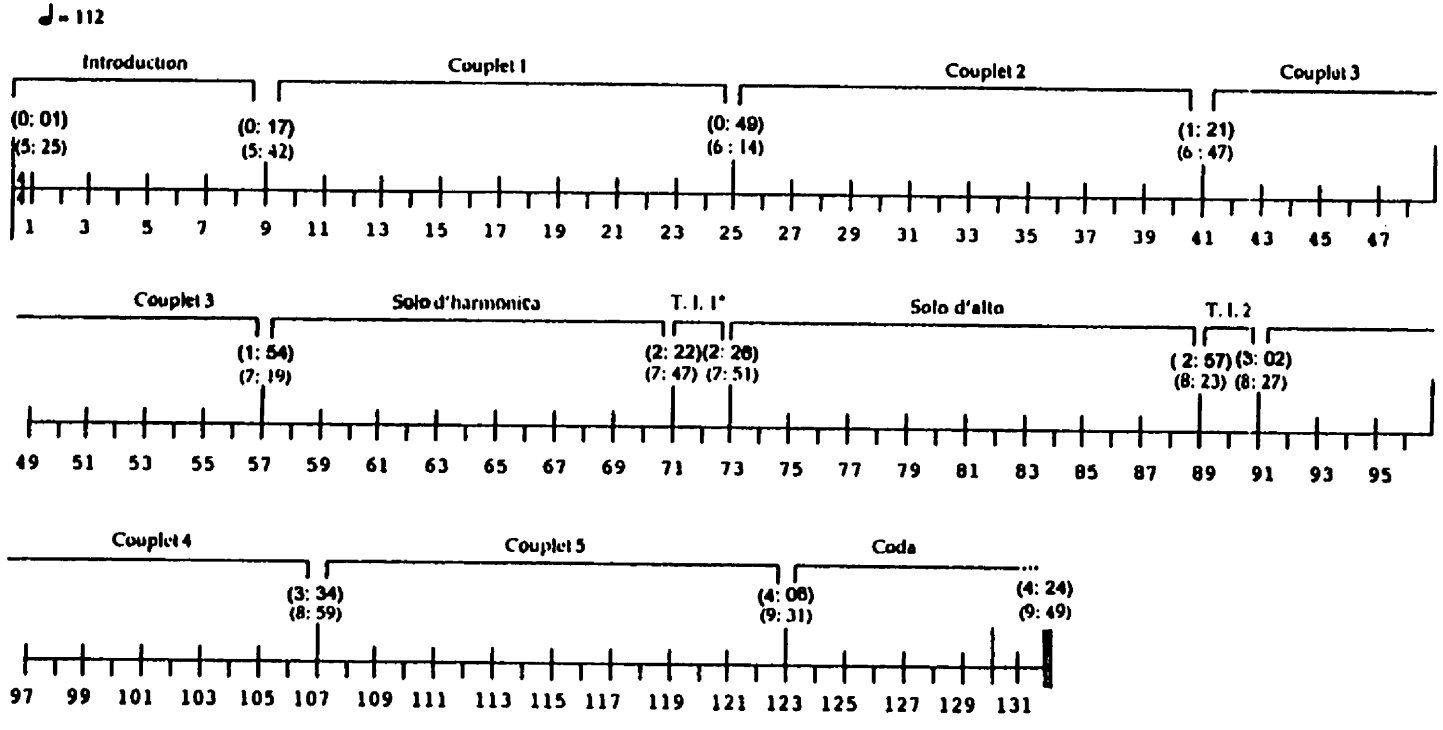
16 Up to a Brownstone, up three flights of stairs
17 Everybody's (body's)[3] pinned you, but nobody cares
18 He's got the works gives you sweet taste
19 Then you gotta split because he's got no time to waste
20 I'm waiting for my man

21 Baby don't you holler, darlin' don't you bawl and shout
22 I'm feeling good, you know I'm gonna work it on out
23 I'm feeling good, I'm feeling oh so fine
24 Until tomorrow, but that's just some other time
25 I'm waiting for my man

(Walk it home)[2]
(That's allright)[2]
(Ah Allright ???)[2]

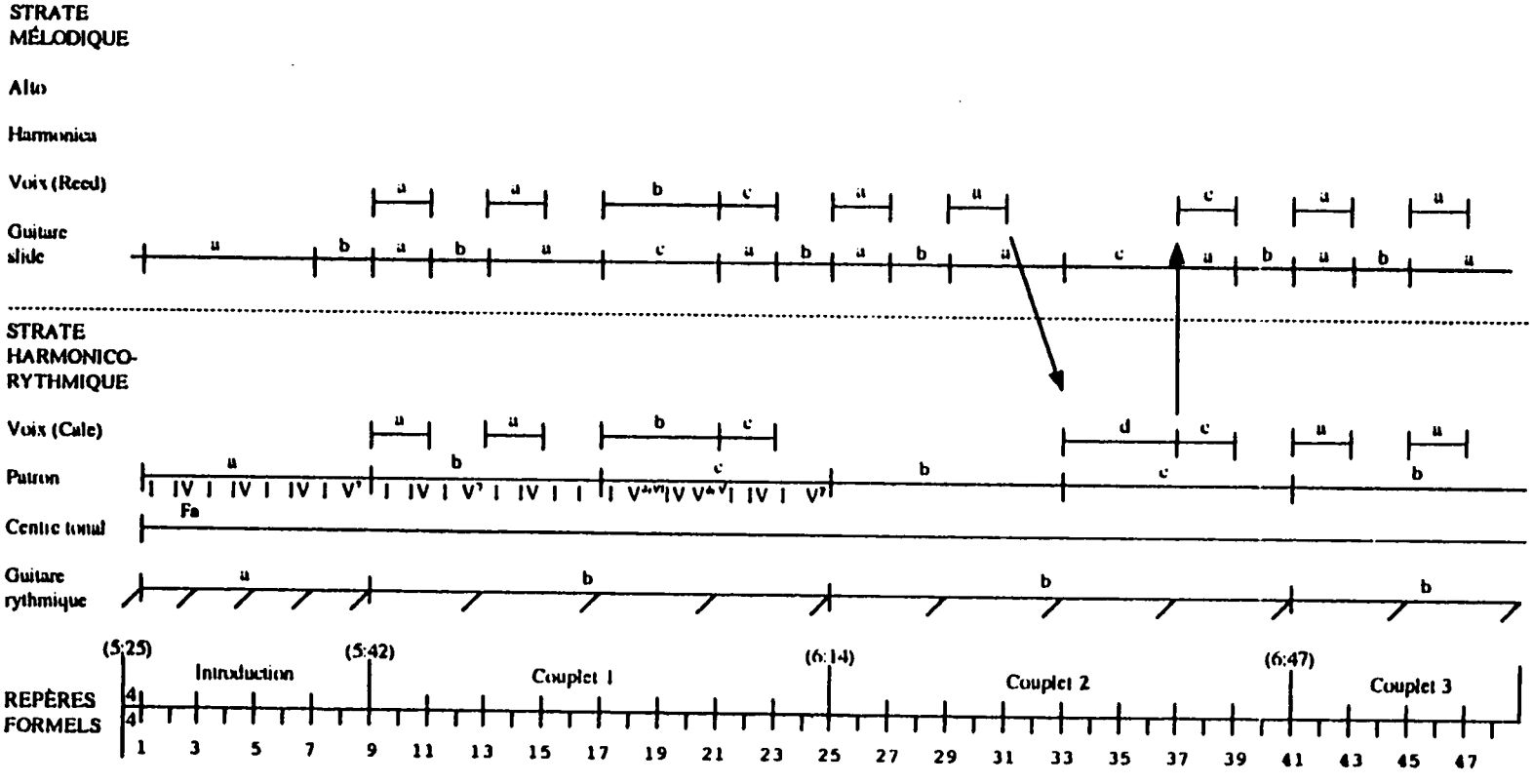
[1] La disposition du texte est conforme à celle de : Lou Reed. *Parole de la nuit sauvage*. Traduit de l'américain par Annie Hamel (Paris : 10/18, 1991) p.16-19.
[2] Ajouté dans le version chantée, tirée du deuxième disque du coffret *Peel Slowly and See* (Polydor 31452 7077-2, p1995).
[3] idem.
[4] idem.
[5] idem.
[6] idem.

APPENDICE B
« I'm Waiting for the Man » (1965)
Forme

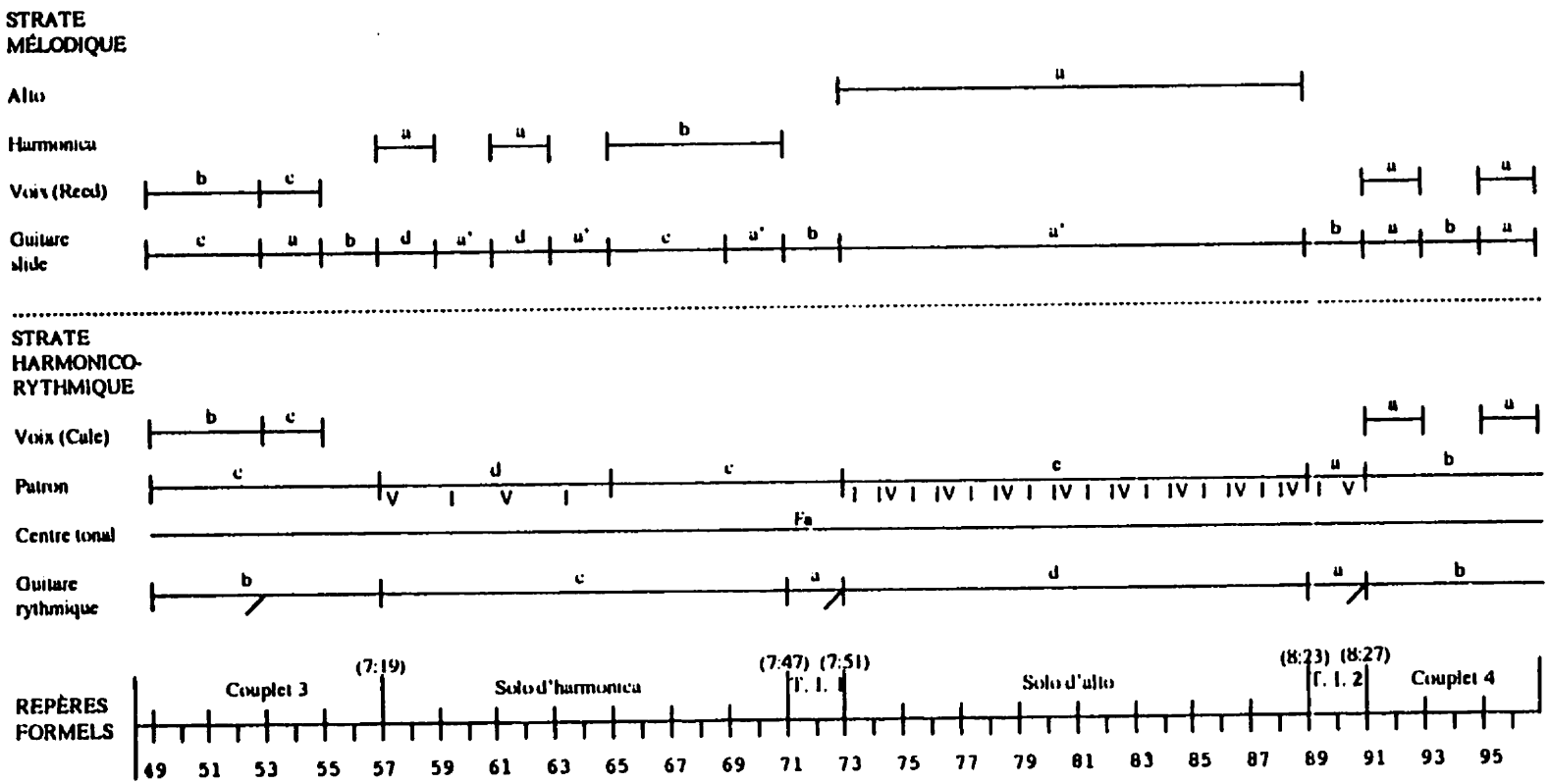


*Transition instrumentale

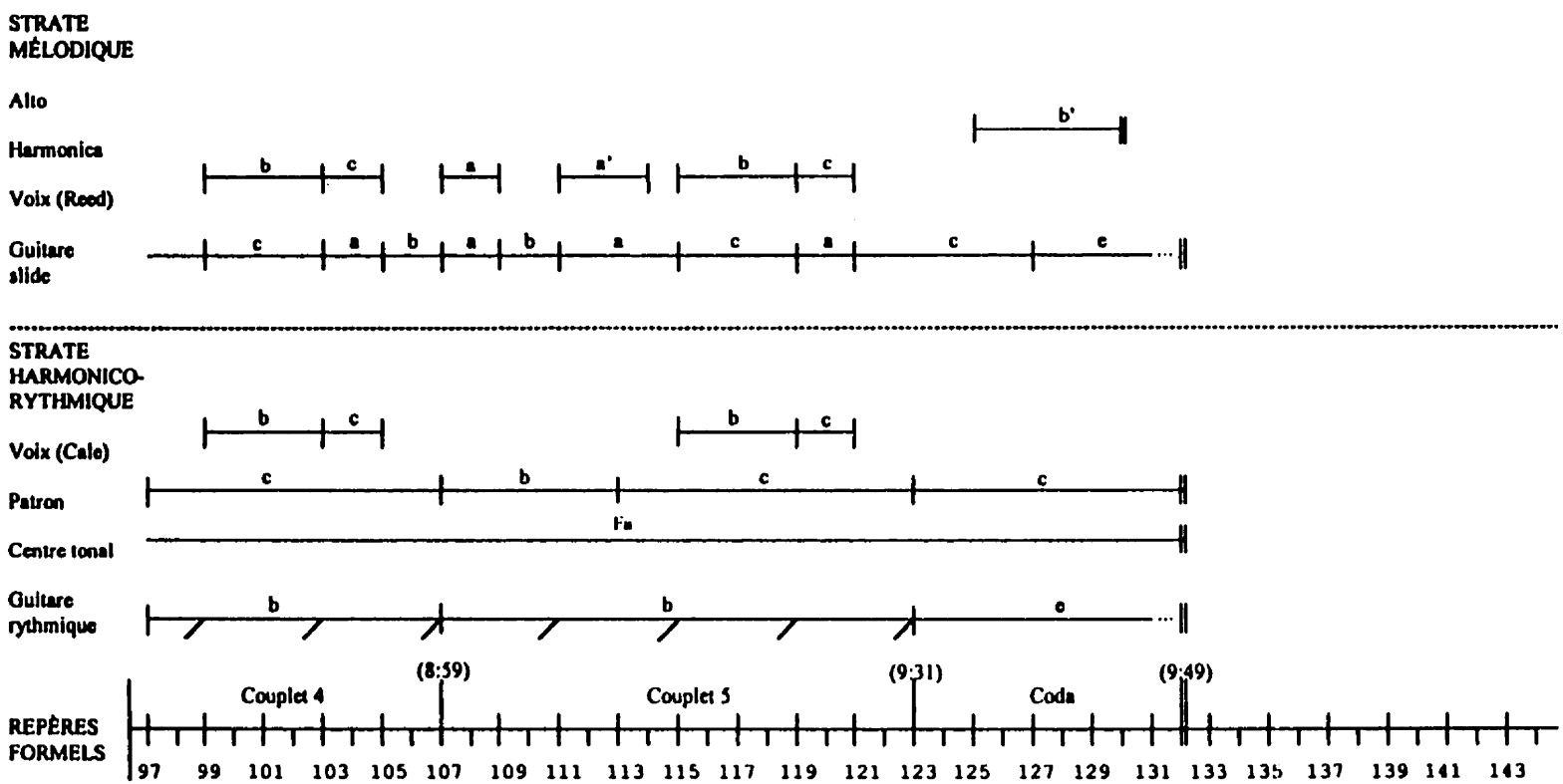
APPENDICE C
« I'm Waiting for the Man » (1965)
Prise 3



« I'm Waiting for the Man » (1965)
Prise 3



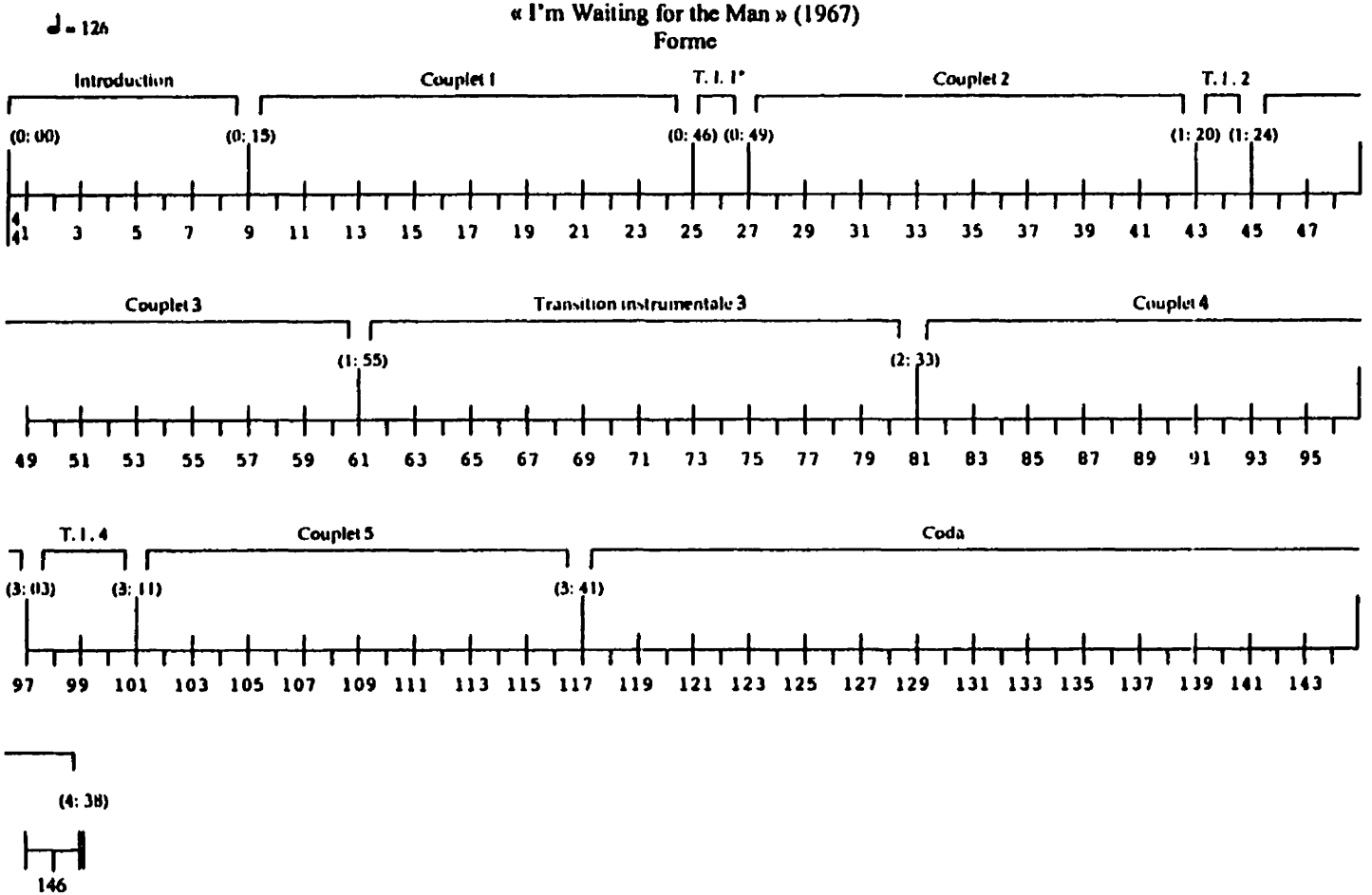
« I'm Waiting for the Man » (1965)
Prise 3



APPENDICE D

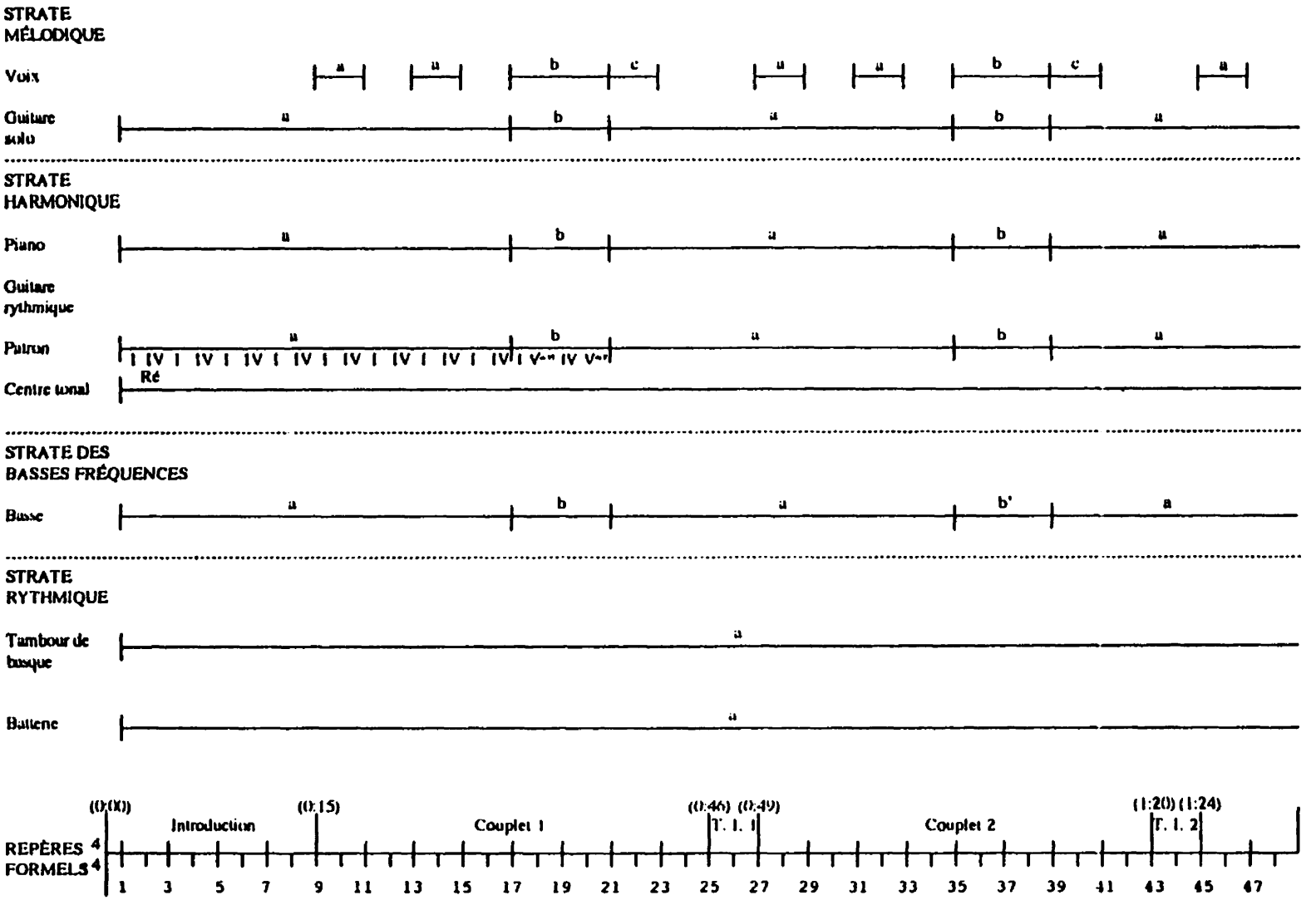
« I'm Waiting for the Man » (1967)

Forme

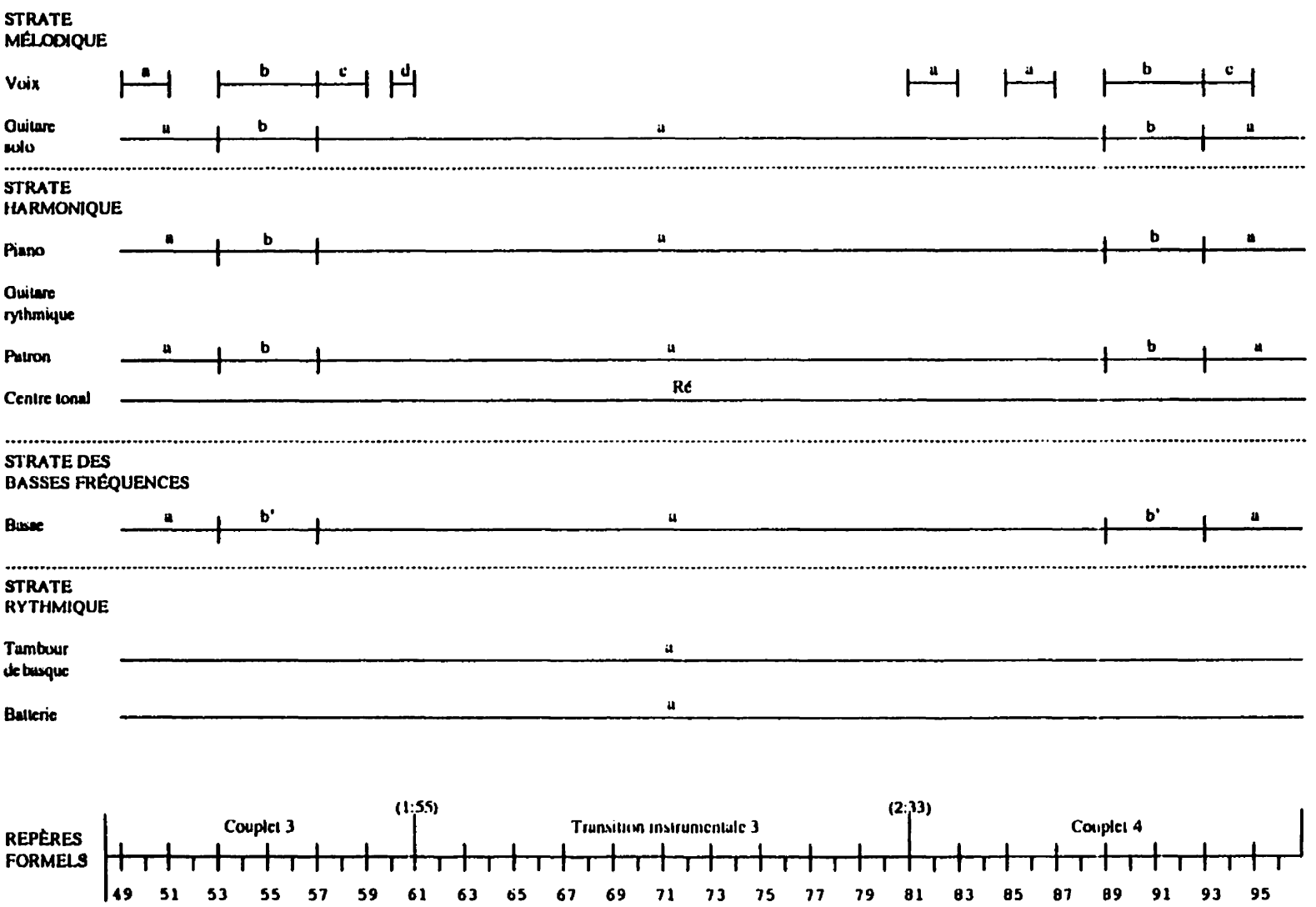


*Transition instrumentale

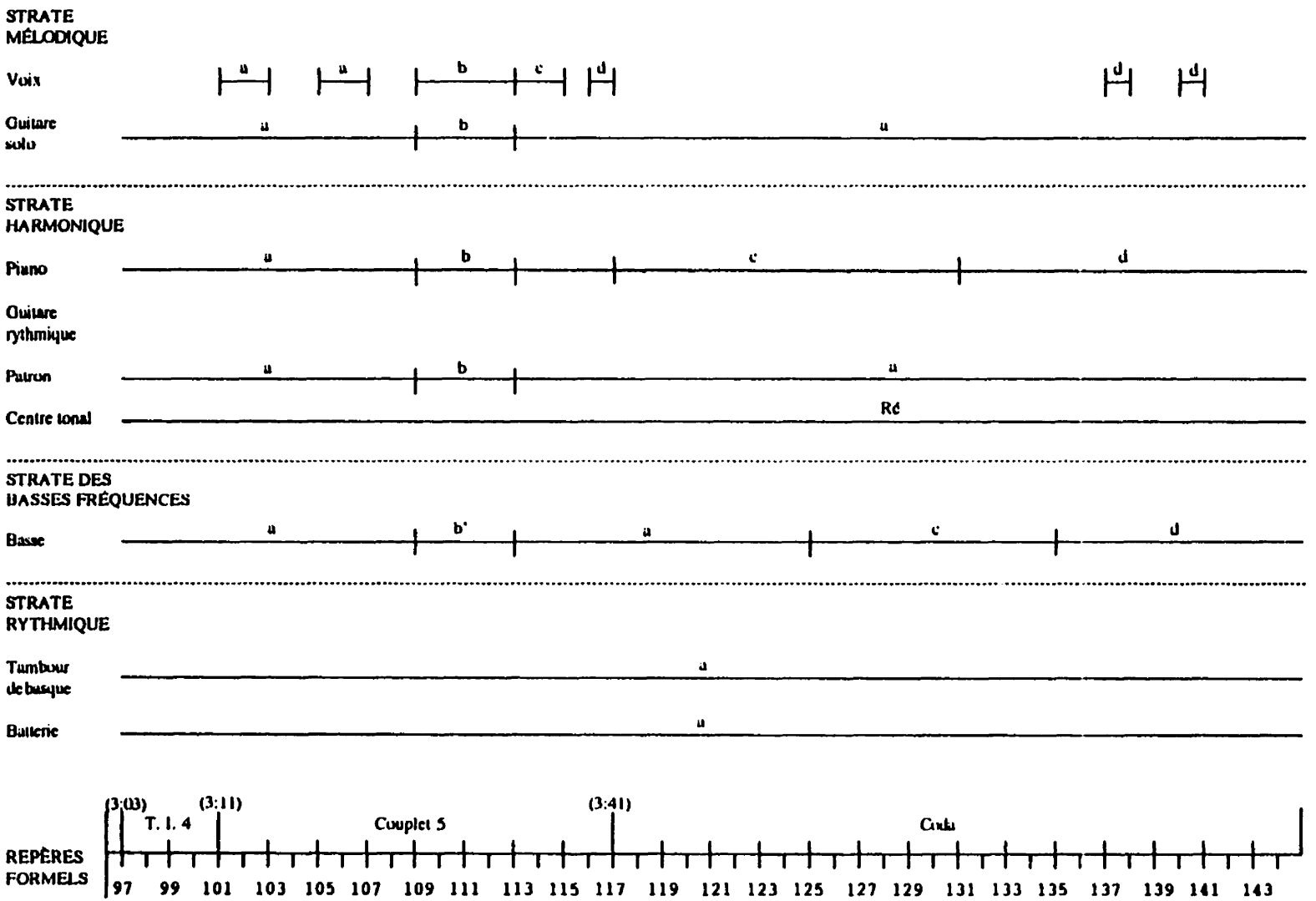
APPENDICE E
« I'm Waiting for the Man » (1967)



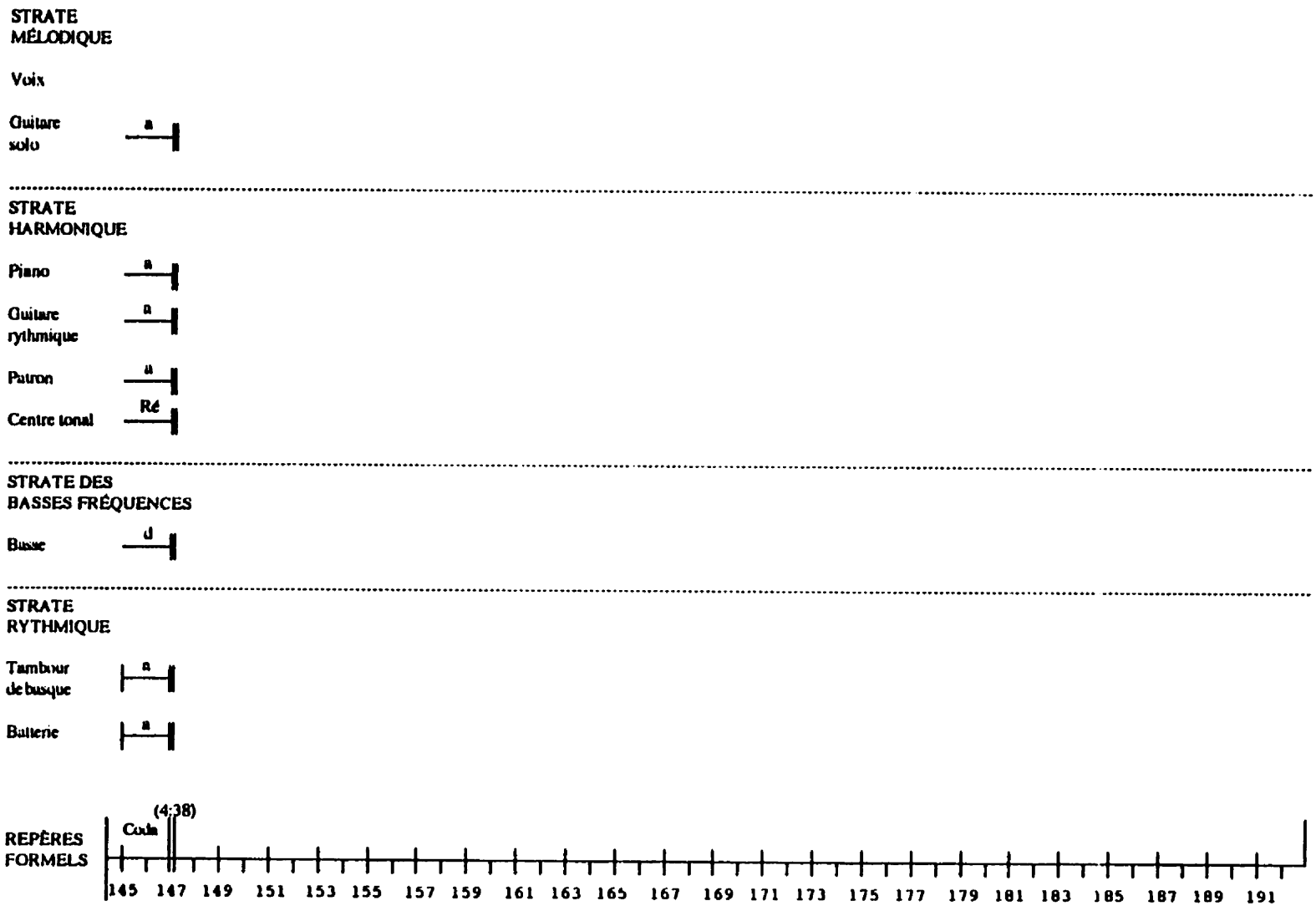
« I'm Waiting for the Man » (1967)



« I'm Waiting for the Man » (1967)



« I'm Waiting for the Man » (1967)



APPENDICE F

« All Tomorrow's Parties[1] »
Texte

1 And what costume shall the poor girl wear (9a[2])
2 To all tomorrow's parties (7b)
3 A hand-me-down dress from who knows where (9a)
4 To all tomorrow's parties (7b)
5 And where shall she go and what will she do[3] (10c)
6 When midnight comes around (6d)
7 She'll turn once more to Sunday's clown (8d)
8 And cry behind the door (6e)

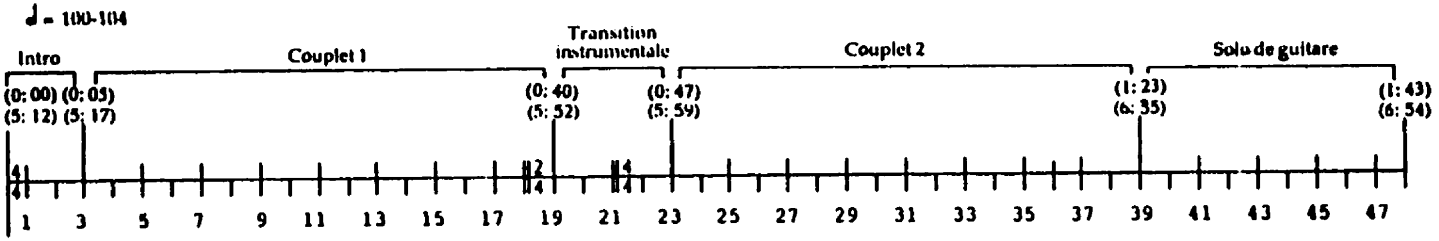
9 And what costume shall the poor girl wear (9a)
10 To all tomorrow's parties (7b)
11 Why silks and linens of yesterday's gowns (10d)
12 To all tomorrow's parties (7b)
13 And what will she do with Thursday's rags (9f)
14 When Monday comes around (6d)
15 She'll turn once more to Sunday's clown (8d)
16 And cry behind the door (6e)

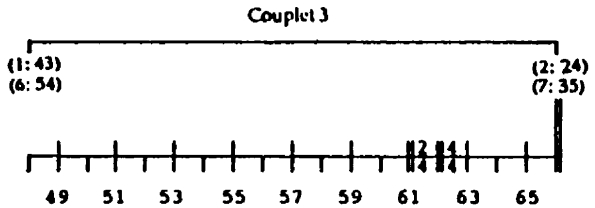
17 And what costume shall the poor girl wear (9a)
18 To all tomorrow's parties (7b)
19 For Thursday's child is Sunday's clown (8d)
20 For whom none will go mourning (7g)
21 A blackened shroud, a hand-me-down gown (9d)
22 Of rags and silks, a costume (7h)
23 Fit for one who sits and cries (7i)
24 For all tomorrow's parties (7b)

---

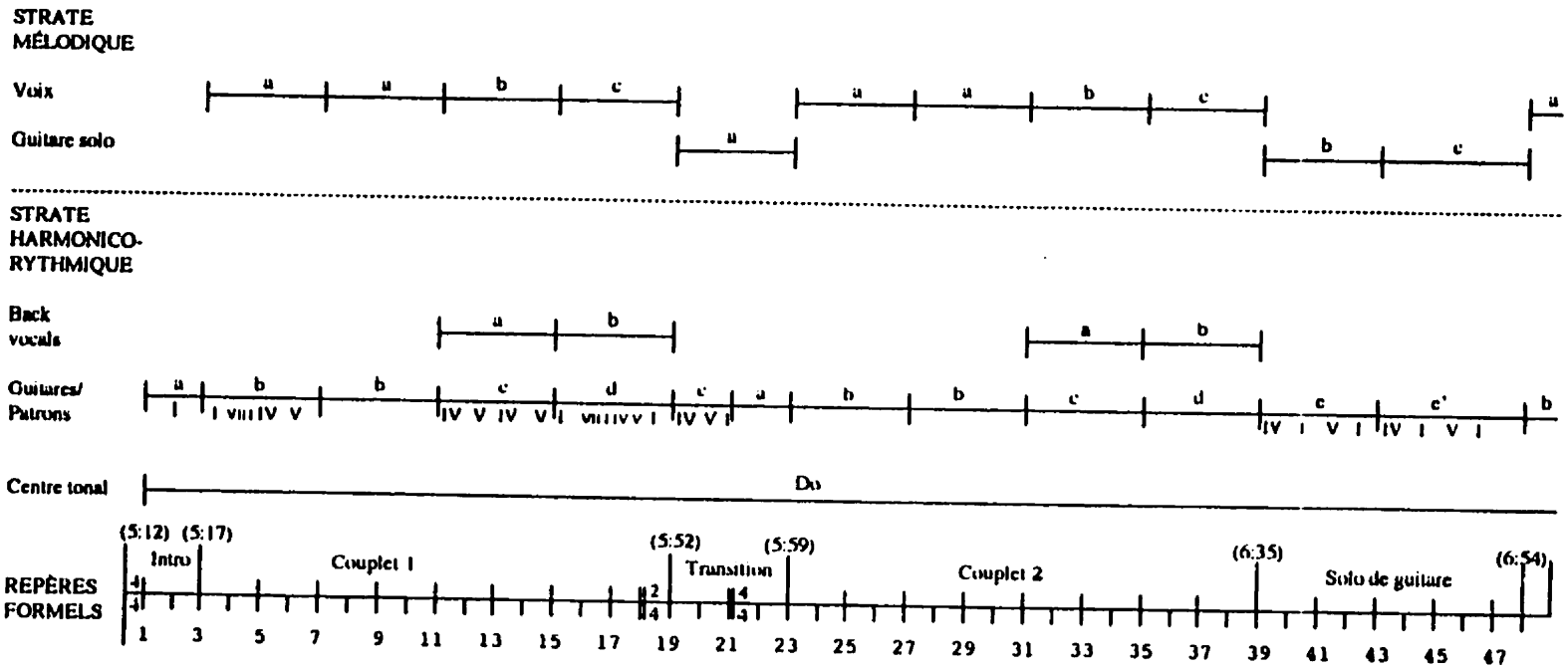
[1] La disposition du texte a été élaborée à partir de l'enregistrement de la chanson tiré du premier disque du coffret *Peel Slowly and See* (Polydor 31452 7076-2, p1995).
[2] Le chiffre correspond au nombre de pieds et la lettre sert à identifier la rime.
[3] Dans la version de 67, les mots « shall » et « will » sont intervertis.

APPENDICE G
« All Tomorrow's Parties » (1965)
Forme

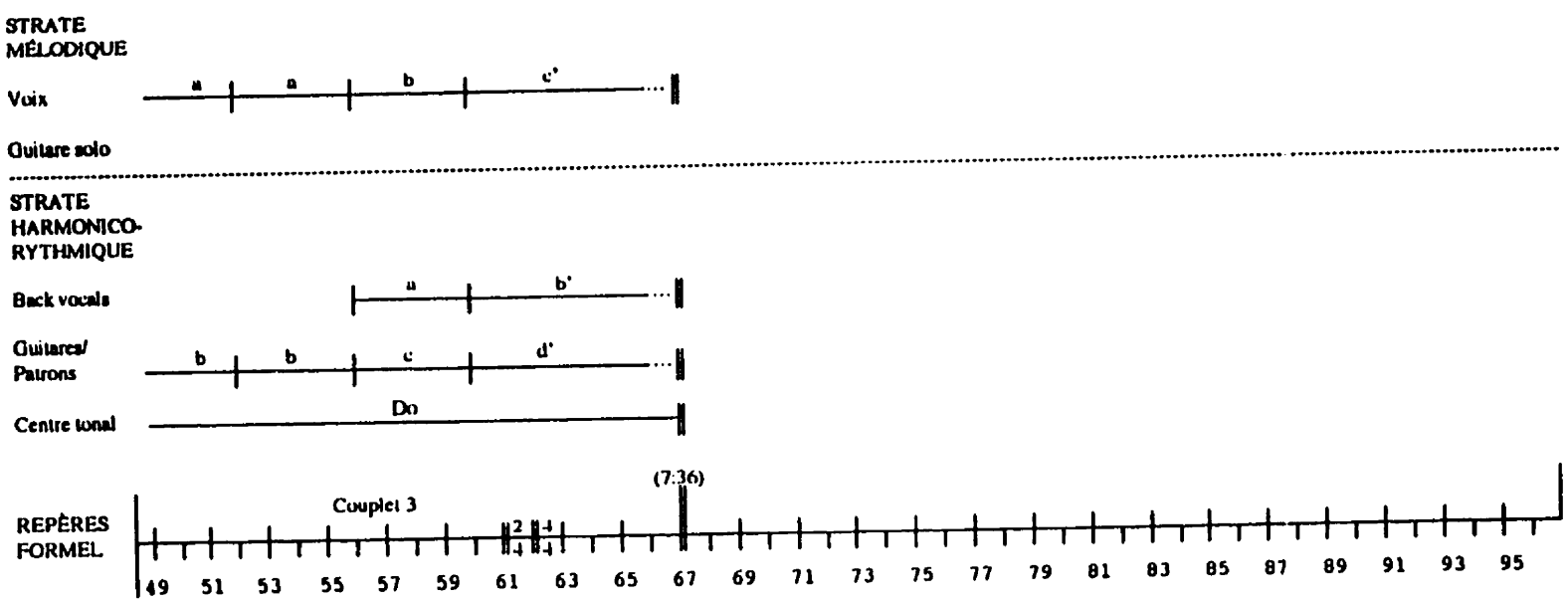




APPENDICE H
« All Tomorrow's Parties » (1965)
Prise 4



« All Tomorrow's Parties » (1965)
Prise 4

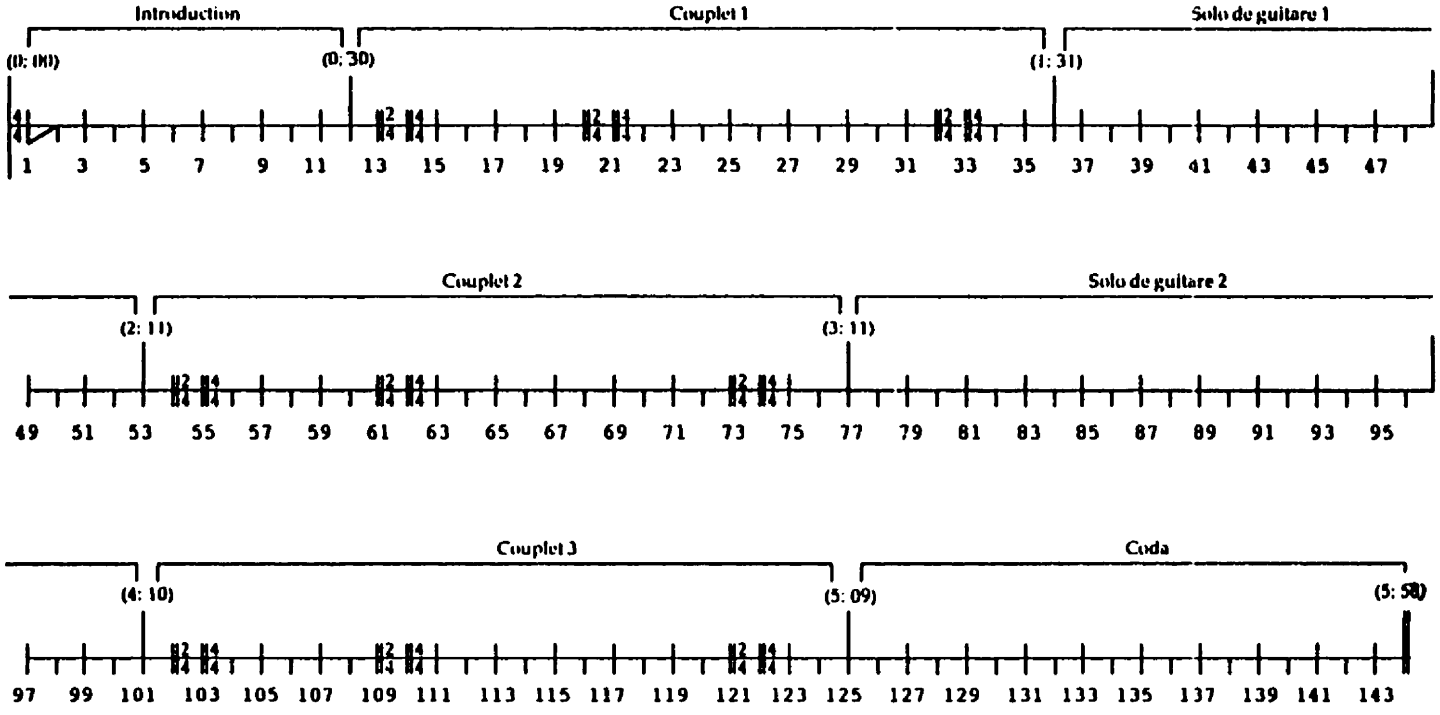


APPENDICE I

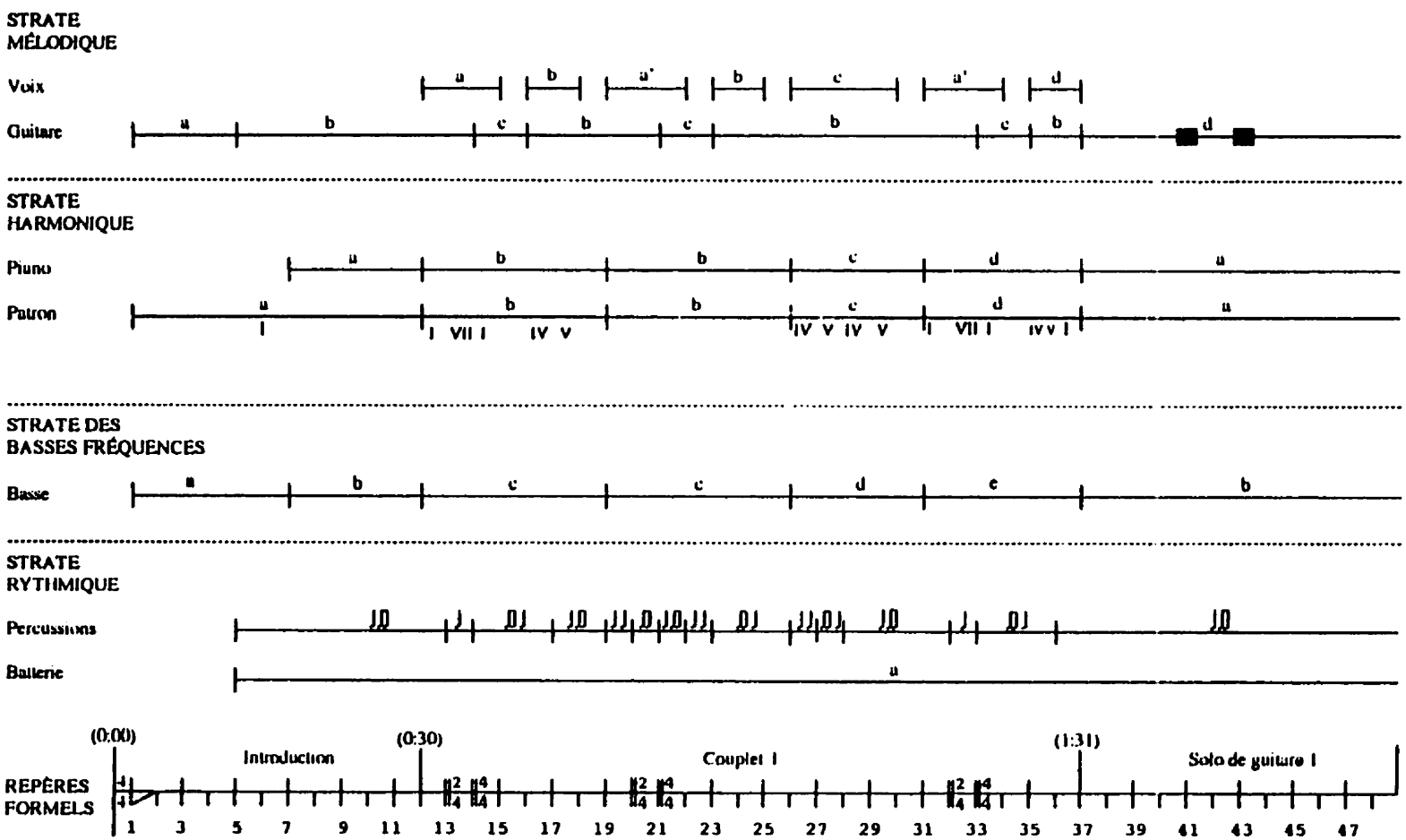
« All Tomorrow's Parties » (1967)

Forme

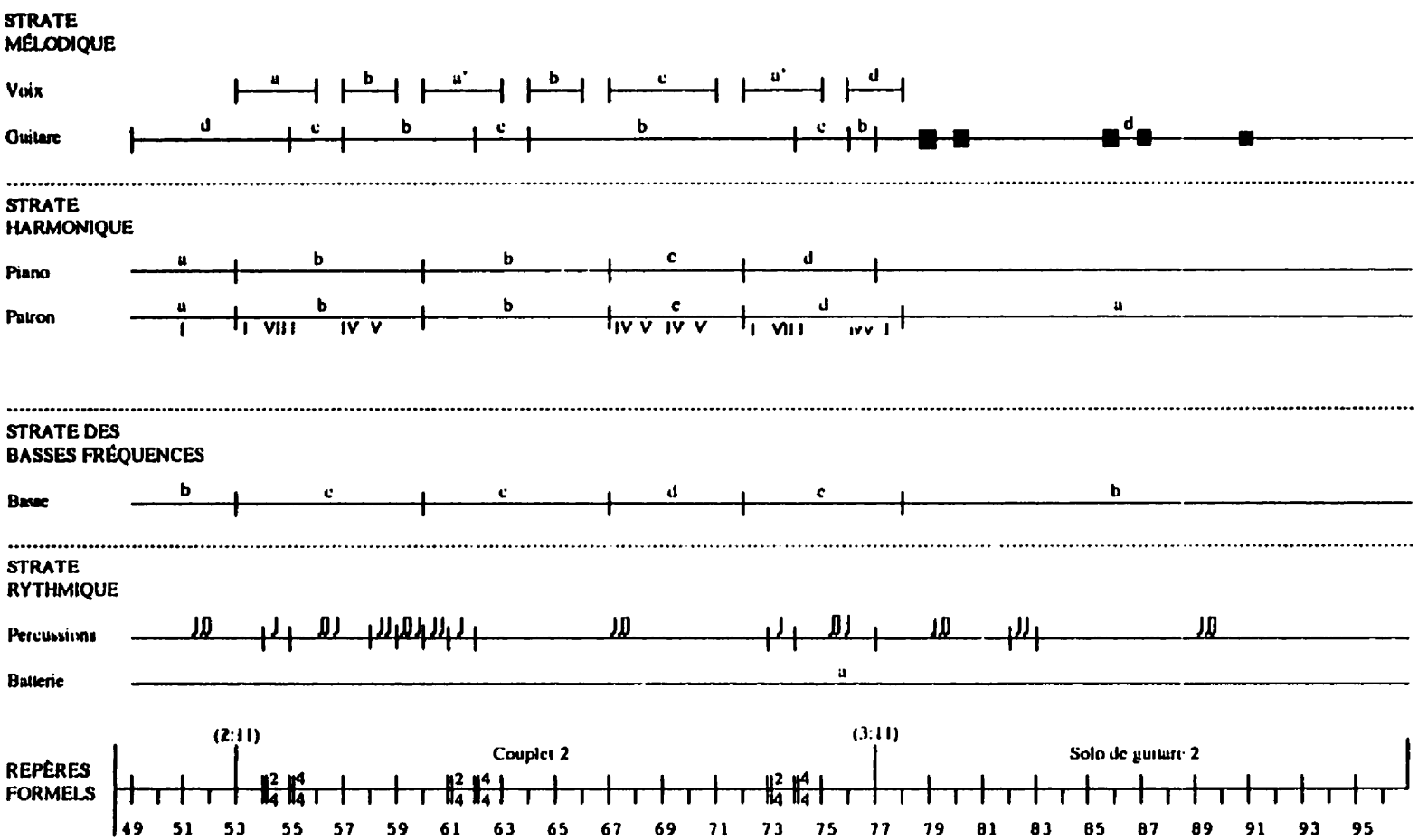
♩=100- 104



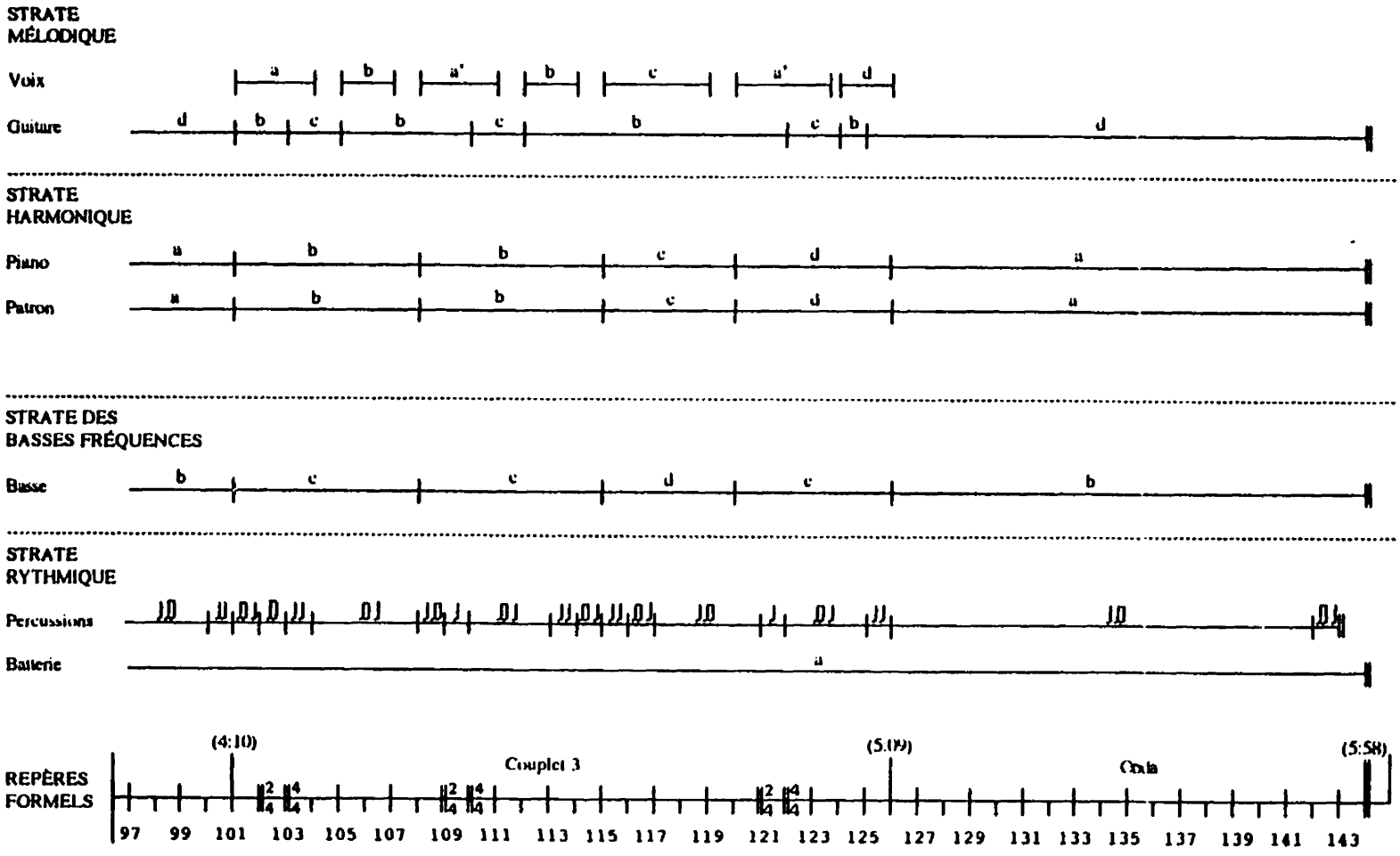
APPENDICE J
« All Tomorrow's Parties » (1967)



« All Tomorrow's Parties » (1967)



« All Tomorrow's Parties » (1967)



APPENDICE K

Tableau I

Identification des éléments nouveaux ou transformés.

	« I'm Waiting for the Man »	« All Tomorow's Parties »
Texte	Lignes 1, 5, 10, 15, 20 et 25 : "I'm waiting for *my* man" Ligne 19 : « Then you gotta split... » Ligne 22 : « I'm gonna work it on out » Ligne 23 : « ...I'm feeling oh so fine » Ajout d'interjections	Ligne 5 : Intervertion des mots « will » et « shall »
Forme	Allongement de la forme Fade out Redistribution des sections instrumentales	Allongement de la forme Ajout d'une coda Ajout d'un deuxième solo de guitare Redistribution des sections instrumentales
Rythme	Présence de batterie et de percussions Rhythmes straights Accentuation égale des quatre temps Ajout d'une trame rythmique au piano Accélération du tempo	Présence de batterie et de percussions Déplacement des mesures à 2/4 Ajout d'une trame rythmique au piano
B. F et Harmonie	Présence de la basse électrique et du piano Présence de clusters Tonalité vers bruit	Présence de la basse électrique et du piano Tonalité à modalité (do majeur au mode de sol)
Mélodie	spoken melody	Nico
Paramètres Techno.	Augmentation de la saturation	Augmentation de la réverbération Ré-enregistrement de la voix (Overdub)

BIBLIOGRAPHIE

a) Monographies

Banes, Sally. *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde, Performance and the Effervescent Body*. Durham : Duke University Press, 1993. 308 p.

Bockris, Victor. *Transformer : The Lou Reed Story* . New York : Da Capo Press, 1994. 446 p.

Bockris, Victor et Gerard Malanga. *Up-Tight : The Story of the Velvet Underground.* Londres : Omnibus Press, 1996. 208 p.

Bourdon, David. *Andy Warhol,* traduction française par Jeanne Bouniort. Paris : Éditions Flammarion, 1989. 431 p.

Cagle, Van M. *Reconstructing Pop/Subculture : Art, Rock, and Andy Warhol.* Thousand Oaks : SAGE Publications, 1995. 240 p.

Cale, John et Victor Bockris. *What's Welsh for Zen : The Autobiography of John Cale.* Londres : Bloomsbury, 1999. 272 p.

Cauquelin, Anne. *L'art contemporain.* Que sais-je? 2671. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. 127 p.

Coleman, Ray. *Lennon.* New York : McGraw-Hill, 1984. 640 p.

Denizeau, Gerard. *Musique et arts.* Paris : Honoré Champion, 1995. 264 p.

Doggett, Peter. *Lou Reed : Growing up in Public.* Londres : Omnibus Press, 1992. 189 p.

Dreyfus, Charles. *Happenings & Fluxus.* Paris : s. n., 1989. 211 p.

Frith, Simon et Howard Horne. *Art Into Pop.* Londres : Methuen, 1987. 206 p.

Herzhaft, Gérard. *La grande encyclopédie du Blues.* Paris : Fayard, 1997. 445 p.

Heylin, Clinton. *From the Velvets to the Voidoids.* New York : Penguin Books, 1993. 384 p.

Hogan, Peter. *The Complete Guide to the Music of the Velvet Underground.* New York : Omnibus Press, 1997. 100 p.

Honnef, Klaus. *Andy Warhol 1928-1987 : Commerce into Art*, traduit de l'allemand par Carole Fahy et I. Burns. Cologne : Taschen, 1993. 95 p.

James, David. E., édit. *To Free the Cinema : Jonas Mekas & The New York Underground.* Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1992. 333 p.

Kagan, Andrew. *Paul Klee : Art and Music.* New York : Cornell University Press, 1983. 176 p.

Kandinsky, Vasily. *Kandinsky : Complete Writings on Art, Volume two (1922-1943)*, édité par Kenneth C. Lindsay et Peter Vergo. Boston : G. K. Hall & Co., 1982. 924 p.

Kirby, Michael. *Happenings.* New York : E. P. Dutton & Co., 1965. 287 p.

Kostelanetz, Richard. *Conversing With Cage.* New York : Limelight Editions, 1987. 299 p.

Lacasse, Serge. « L'analyse des rapports texte-musique dans "Digging in the Dirt" (1992) de Peter Gabriel ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1994. 174 f.

Lingerman, Richard R. *Drugs from A to Z : A Dictionary.* New York : McGraw-Hill Book Company, 1969. 277 p.

Lockspeiser, Edward. *Music and Painting : A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg.* Londres : Cassel, 1973. 197 p.

McLuhan, Malcolm et Quentin Fiore. *The Medium is the Message.* New York : Random House, 1967. 157 p.

McNeil, Legs et Gillian McCain. *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk.* New York : Grove Press, 1996. 411 p.

Mekas, Jonas. *Movie Journal : The Rise of a New American Cinema 1959-1971.* New York : Collier Books, 1972. 434 p.

Mertens, Wim. *American Minimal Music.* New York : Alexander Broude, 1983. 128 p.

Middleton, Richard. *Studying Popular Music.* Philadelphie : Open University Press, 1990. 328p.

Moore, Allan F. *Rock, the Primary Text : Developing a Musicology of Rock.* Philadelphie : Open University Press. 227 p.

Morrison, Craig. *Go Cat Go! : Rockabilly Music and Its Makers.* Chicago : University of Illinois Press, 1996, 326 p.

Moylan, William. *The Art of Recording : The Creative Resources of Music Production and Audio.* New York : Van Nostrand Reinhold, 1992. 260 p.

Pattison, Robert. *The Triumph of Vulgarity : Rock Music in the Mirror of Romanticism.* New York : Oxford University Press, 1987. 280 p.

Reed, Lou. *Parole de la nuit sauvage (Between Thought and Expression),* traduit de l'américain par Annie Hamel. Paris : 10/18, 1991. 411 p.

Sandler, Irving. *Le triomphe de l'art américain : L'école de New York, peintres et sculpteurs des années 50*. Traduit de l'anglais par Frank Starschitz. Paris : Éditions Carré, 1990. p. 139-148.

Shore, Stephen et Lynne Tillmann. *The Velvet Years : Warhol's Factory, 1965-67*. New York : Thunder's Mouth Press, 1995. 176 p.

Smith, Patrick S. *Andy Warhol's Art and Films*. Michigan : UMI Research Press, 1986. 613 p.

Stuessy Joe et Scott Lipscomb. *Rock and Roll : It's History and Stylistic Development*. 3e éd. New Jersey : Prentice Hall, 1999. 486 p.

Thompson, Dave. *Beyond the Velvet Underground*. New York : Omnibus Press, 1989. 96 p.

Warhol, Andy. *A : A Novel*. New York : Grove Press, 1968. 458 p.

Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1975. 241 p.

Warhol, Andy et Pat Hackett. *Popism : The Warhol Sixties*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1980. 310 p.

Zak III, Albin, édit. *The Velvet Underground Companion, Four Decades of Commentary*. New York : Schirmer Books, 1997. 333 p.

b) Articles

Bockris, Victor et Gerard Malanga. « Up-Tight, The Velvet Underground Story » (extrait). *The Q Omnibus Press Rock'N'Roll Reader* Q91 (avril 1994) : 51-63.

Bouchard, Marie-Eve. « Andy Warhol et le Velvet Underground : Réalité ou reconstruction de la réalité? ». *Les Cahiers de la Société québécoise de Recherche en musique*, 3, 1-2 (septembre 1999) : 51-62.

Lester, Elenore. « So He Stopped Painting Brillo Boxes and Bought a Movie Camera ». *The New York Times* (11 décembre 1966) : 13.

Moore, Allan F. « Patterns of Harmony ». *Popular Music* 11, 1 (1992): 73-106.

Moule, Richard. « Spare Repetition : The Contemporary Sounds of Minimalism ». *Exclaim!* Juin 1998 : 22-24.

Rivest, Johanne. « L'art indéterminé de John Cage évacue-t-il le principe d'authenticité? » *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 3, 1-2 (septembre 1999) : 71-75.

Stefani, Gino. «Melody : A Popular Perspective». *Popular Music* 6, 1 (1987) : 21-35.

Sterlitz, Ilene. « Repetition as Cultural Rebellion : The Avant-Garde of Rock and Roll ». *One, Two, Three, Four* 33 (août 1974) : 42-57.

c) Enregistrements

Beatles (The). *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band.* Parlophone 46442, p1967. 1 disque 33 1/3 r/min.

Beatles (The). *Please Please Me.* Parlophone 46435, p1963.1 disque 33 1/3 r/min.

Beatles (The). *A Hard Day's Night.* United Artists UAL-3366, p1964.1 disque 33 1/3 r/min.

Doors (The). *The Best of The Doors.* Elektra 60345, p1985. 1cd.

Dylan, Bob. *Bob Dylan's Greatest Hits.* Columbia VCK-9463, s. d. 1 cd.

Everly Brothers (The). *The Golden Hits of the Everly Brothers.* Warner Bros. CD 1471, p1962. 1 cd.

Peter, Paul and Mary. *Peter, Paul and Mary.* Warner Bros. W1449, p1962. 1 disque, 33 1/3 r/min.

Pink Floyd. *The Piper at the Gates of Dawn.* Tower ST-5093, p1967. 1 disque, 33 1/3 r/min.

Police (The). *Greatest Hits.* A&M Records 540 030-2, p1992. 1cd

Reed, Lou et John Cale. *Songs for Drella.* Sire/Warner Bros. 9 26140-2, p1990. 1 cd.

Reed, Lou. *Transformer.* RCA 44541-2C, p1972. 1 cd.

Rolling Stones. *Aftermath.* London 476, p1966. 1 disque, 33 1/3 r/min.

Simon & Garfunkel. *Sounds of Silence.* Columbia VCK-9269, p1965. 1cd

Smashing Pumpkins (The). *Mellon Collie and the Infinite Sadness.* Virgin 7243 8 40861 4 5. p1995. 2 cassettes audio.

Supremes (The). *More Hits by the Supremes.* Motown S-627, p1965. 1 disque, 33 1/3 r/min.

Velvet Underground (The). *The Velvet Underground & Nico.* Verve M1P4-1-9379, p1967. 1 cassette audio.

Velvet Underground (The). *Peel Slowly and See*. Polydor 31452 7887-2, p1995. Coffret de 5 cd.

Velvet Underground (The). *What Goes On*. Raven RVCD-28, p1993. Coffret de 3 cd.