

Comment mettre en boîte un éclair ?

Représentations filmiques et enjeux esthétiques du « concert de guérilla »

Éric Thouvenel
Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ. Méconnu du grand public, le groupe de rock états-unien Lightning Bolt a bâti une bonne part de sa réputation sur l'intensité de ses concerts, les musiciens jouant systématiquement au sol, au plus près du public. Cette proximité physique, liée à une musique au caractère répétitif et « bruitiste », provoque régulièrement chez les spectateurs/auditeurs un sentiment proche de la transe, que de nombreux cinéastes – professionnels ou amateurs – ont cherché à documenter dans des contextes divers.

Ce texte s'emploiera à analyser plusieurs de ces films, afin d'évaluer la manière dont les stratégies d'enregistrement audiovisuel y déplacent les rapports qui se nouent traditionnellement entre musiciens et auditoire, incitant ainsi à questionner la performativité musicale comme une dynamique qu'il s'agirait simplement d'enregistrer pour l'exprimer ou la comprendre. Dans ces films, le choix du matériel, les choix de cadrage ou de montage et les rapports de proximité avec les participants deviennent ainsi autant d'éléments permettant aux cinéastes de repenser le concert comme un événement qui ne relève plus seulement de l'ordre de la représentation culturelle, mais acquiert également une dimension rituelle qui en souligne la portée anthropologique.

MOTS-CLÉS : concert, enregistrement, performativité, rituel, basse définition



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

How to Record (a) Lightning Bolt? Filmic Representations and Esthetic Issues of the « Guerilla Gig »

154

ABSTRACT. Little known from the mainstream audience, the American rock band Lightning Bolt has built part of its reputation on the intensity of its concerts, the musicians systematically playing on the floor, in an extremely close to the audience. This proximity, linked to a music characterized by its repetitive and « noisy » aspect, generates on the viewers/listeners a trance-like feeling, that many professional or amateur filmmakers have attempted to seize, in different contexts.

This article will focus on several of these films, in order to evaluate how the strategies of audiovisual recording displace the traditional *mise en scène* of the relationships between musicians and audience, and therefore, invite us to question musical performativity as a dynamic that would solely need to be « recorded », in instance to express or understand it. In these films, indeed, the choices regarding technical tools, framing, editing, or the relationships between musicians and audience, thus become elements allowing the filmmakers to consider the concert as an event which is not only a cultural representation, but also acquires a ritual dimension which underlines its anthropological dimension.

KEYWORDS: Concert, Recording, Performativity, Ritual, Low Resolution

Dans un article récent consacré à « l'invention du concert », le sociologue David Ledent caractérise le comportement des spectateurs dans le contexte du concert de musique dite « classique » (Ledent, 2008 : 6), au cours duquel, écrit-il :

L'adhésion à un idéal commun que révèlent la retenue et la discrétion du public traduit un haut degré d'intériorisation des règles de conduite. La rationalisation du comportement obéit ainsi à une logique sociale et symbolique qui fait du concert le lieu de la confrontation entre l'individualité de l'œuvre et l'individualité des sujets, le concert permettant de repousser les limites de l'expressivité musicale. Le concert n'impose donc pas arbitrairement des règles pour refréner le plaisir. Bien au contraire, l'intériorisation de ces règles vient signifier une idéalisation du plaisir musical car les règles de conduite sont instituées et respectées pour ne pas troubler l'attention de l'autre. Le concert de musique classique consacre alors un idéal de musique pour la musique dans la mesure où il est basé sur la recherche de l'absolu musical. En mettant en suspension le temps, le concert autorise une telle recherche qui éveille l'intériorité de l'auditeur. C'est pourquoi son attitude ascétique doit être comprise, non comme un refus du plaisir esthétique, mais au contraire comme la reconnaissance inconsciente de la singularité de chaque auditeur considéré comme sujet réflexif.

Le cinéma de fiction a souvent exploité la situation décrite par le texte de David Ledent, en brochant sur l'attention extrême et le silence de l'auditoire une série de motifs tantôt dramatiques (*L'Homme qui en savait trop*, Alfred Hitchcock, 1956), tantôt comiques (*Le Grand Blond avec une chaussure noire*, Yves Robert, 1972), sans oublier non plus d'enregistrer, sur les visages des acteurs, la montée de l'irrépressible émotion provoquée par la musique, surtout lorsqu'elle est donnée par le récit comme l'occasion magique d'une « première fois » (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990). L'émotion musicale demeure ainsi pour le cinéma une question centrale, mais aussi un point de butée, tant cet art de l'apparence et de la visibilité immédiate semble *a priori* peu armé pour exprimer ce qui se joue dans le for intérieur des personnages, lorsqu'ils sont en proie aux affects provoqués par l'écoute musicale. Si les conditions particulières évoquées par David Ledent dans le contexte du concert classique permettent de mettre en scène des émotions contenues ou, plus rarement, des débordements inopinés, il en va tout autrement dans d'autres situations scéniques, où les comportements du public sont à première vue aux antipodes de la « retenue », de la « discrétion » et de l'attitude « ascétique » commentées ici par le sociologue. Mais à première vue seulement. Car il n'est pas impossible que certaines pratiques soniques, scéniques et spectatoriennes, considérées au contraire comme sauvages ou débridées, mettent en jeu elles aussi, à leur manière, « un haut degré d'intériorisation des règles de conduite » qui fondent le jeu réglé du concert, voire une forme d'ascèse qui, à l'instar du concert classique, permet de « repousser les limites de l'expressivité musicale » et d'« éveille[r] l'intériorité de l'auditeur ». Dans le champ des musiques populaires, les concerts de musiques folkloriques, de jazz, de musique électronique ou de rock mettent ainsi en jeu des formes de participation émotionnelle et d'engagement corporel qui semblent *a priori* très différents du contexte de la musique classique, mais dont les enjeux figuratifs permettent d'interroger autrement ce qui demeure l'un des horizons majeurs de la relation entre musique et cinéma : l'expression de l'émotion.

Bruits blancs et images sauvages

Pour approfondir un peu ces questions liées à l'expression filmique des émotions musicales, c'est plutôt vers le régime de la représentation documentaire que l'on se tournera, en essayant de comprendre ce qu'essaient de « capter », d'enregistrer ou de documenter les filmeurs¹ lorsqu'ils se trouvent confrontés à une situation scénique qui déplace ou déjoue le rapport traditionnellement établi entre les musiciens et leur public, instituant des formes relationnelles ou des circulations d'affects qui deviennent, pour le cinéma, autant de problèmes figuratifs à explorer. Parmi les nombreux exemples à notre disposition dans l'histoire des formes cinématographiques et audiovisuelles, nous avons choisi

1 J'emploie ici le terme « filmeurs » au sens large, même si, comme on le verra, ils peuvent être aussi bien de simples membres du public enregistrant un concert sur leur téléphone, que des cinéastes confirmés.

de nous pencher sur un cas singulier et peu connu qui soulève ces questions, nous semble-t-il, de façon particulièrement sensible. Plutôt que d'envisager l'un des nombreux films célèbres qui se sont intéressés aux enjeux dramaturgiques et esthétiques du concert, nous proposons ainsi d'interroger les documents plus confidentiels, et au statut très variable, produits à l'occasion des concerts d'un groupe de rock états-unien, Lightning Bolt, dont ces films et vidéos ont cherché à rendre compte à travers des stratégies diverses.

156 |

Fondé en 1994 à Rhode Island, dans l'état de Providence, le groupe est composé depuis 1996 de deux musiciens, Bryan Gibson (basse) et Bryan Chippendale (batterie). Lightning Bolt a publié huit albums entre 1997 et 2019, mais c'est avant tout sur scène que ses membres ont bâti la réputation du groupe, fondée sur l'intensité de leurs concerts, reposant sur une disposition scénographique particulière qui les apparente à ce que certains ont pu qualifier de « Guerilla Gig »², ou « concert de guérilla ». Les deux musiciens jouent ainsi fréquemment dans la rue, sous des tunnels, dans des usines désaffectées ou des squats, mais surtout, ils le font à même le sol, au milieu du public qui les entoure, dans une extrême proximité physique qui abolit quasiment la séparation – scénique et symbolique – entre les musiciens et leur auditoire.



2 https://en.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_gig (consulté le 08.04.2021). Voir également GORNICK Matt (consulté le 08.04.2021) : « A bolt of guerilla noise ». <https://web.archive.org/web/20080209173103/http://media.www.nyunews.com/media/storage/paper869/news/2007/01/19/Arts/A.Bolt.Of.Guerilla.Noise-2654965.shtml>



Lightning Bolt, festival La Villette sonore, Paris, 30.05.2009 (photos David Vrignaud)

Rattachée à la mouvance dite *noise* du rock de ces quarante dernières années, la musique de Lightning Bolt est fondée sur l'exécution rapide et à très fort volume de morceaux contenus dans une palette sonore répétitive, et assez limitée en termes de fréquences ou de structure mélodique et rythmique. Il n'est donc guère étonnant que Gibson et Chippendale mentionnent régulièrement le compositeur Philip Glass, ou le jazzman Sun Ra, comme des influences majeures, à côté de groupes plus attendus dans la sphère de la musique *noise*, comme leurs compatriotes godheadSilo ou les Japonais Ruins, desquels on peut être tentés de les rapprocher. Quoi qu'il en soit, Lightning Bolt est constitué de deux musiciens qui, en dépit du caractère débraillé et à première vue chaotique de leur musique, sont chacun d'excellents techniciens, tant en termes d'exécution musicale que de restitution du son dans le contexte de l'enregistrement en studio comme du concert. Ils ont une connaissance approfondie de leur matériel, et s'ils privilégient souvent pour leurs disques des modes d'enregistrement *Lo-fi*, produisant un son assez « sale » et compact, c'est précisément en raison de leur intérêt pour ce que permet l'emploi d'une palette sonore volontairement limitée, comme ils l'ont déclaré à plusieurs reprises (Licht, 2005). Dans leurs concerts, la proximité physique résultant du dispositif scénique, liée à la brutalité intrinsèque d'une musique au caractère répétitif et « bruitiste », provoque régulièrement chez les spectateurs/auditeurs un sentiment décrit comme proche de la transe, et que de nombreux films ont cherché à documenter dans des contextes de réalisation divers.

Comment peut-on décrire, analyser et interpréter ces stratégies d'enregistrement audiovisuel ? Comment s'y pense et s'y effectue la fabrication des images et des sons, et de leurs relations réciproques, dans un contexte où rien ne peut être prévu à l'avance, et où les filmeurs doivent constamment s'adapter à des conditions de tournage aléatoires, dans lesquelles les limites technologiques de leur matériel sont mises à rude épreuve ? Que disent ces films de la propension du cinéma à enregistrer non seulement la performance musicale, mais aussi l'effet qu'elle produit sur celles et ceux qui y assistent ? Et que disent-ils, plus spécifiquement, des relations qui se tissent entre musiciens et auditoire dans ce contexte particulier ? Car, dans ce cas de figure, ce n'est pas seulement le concert, en tant que forme spectaculaire, qui penche du côté de la performance, mais c'est aussi l'acte de filmage lui-même, qui doit nécessairement adopter une dimension performative pour entrer en résonance avec son sujet. Le choix du matériel de prise de vues et de prise de son, le jeu avec le cadre et les éclairages, le montage, les rapports de proximité avec les divers participants et plus largement la question du point de vue, deviennent ainsi autant d'éléments qui permettent aux filmeurs de faire apparaître le concert comme un événement qui n'est plus seulement de l'ordre de la représentation culturelle, d'un spectacle qu'il s'agirait de « capter », mais qui acquiert également une dimension rituelle, soulignant sa dimension anthropologique.

Ontologie (audiovisuelle) du rock

Pour comprendre les enjeux de la relation particulière qui se noue entre musiciens et public dans le contexte des « concerts de guérilla » donnés par Lightning Bolt, nul besoin de convoquer les stéréotypes qui ont accompagné – y compris et surtout au cinéma – l'émergence et le développement des cultures attachées aux musiques rock dans la seconde moitié du xx^e siècle. Que ces concerts soient fréquentés (ou non) par une jeunesse sans repères, en rupture avec les générations précédentes et en quête de sensations fortes, importe peu ici. En revanche, il peut être profitable d'appréhender cette situation par le biais d'une approche qui n'est ni esthétique, ni sociologique, mais d'ordre ontologique. Le philosophe Roger Pouivet a publié en 2010 un ouvrage intitulé *Philosophie du rock*, dont la thèse centrale est formulée ainsi (Pouivet, 2010 : 15) :

Je veux montrer que le rock n'est pas simplement diffusé par ces instruments techniques [que sont le lecteur CD, l'*ipod* ou tout autre moyen informatique], mais qu'il n'existe que sous la forme d'artefacts-enregistrements. Le rock, ce serait la musique devenue enregistrement dans le cadre des arts de masse.

« Pour préciser cette thèse », écrit-il encore, « le rock serait avant tout une nouveauté ontologique », dans la mesure où l'enregistrement, étant utilisé « non pas seulement pour reproduire des sons, mais pour créer des œuvres musicales, [fait] alors [exister] un nouveau type de choses ». Quelques pages plus loin (p. 27-28), évoquant l'un de ses amis rejetant les disques qui ne constituent pas l'enregistrement « authentique » d'une musique « vivante », Roger Pouivet argumente ainsi en faveur de la radicale nouveauté ontologique apportée par l'enregistrement moderne :

[C]ertaines œuvres musicales ne préexistent pas à leur enregistrement, elles sont constituées par lui. En ce cas, l'authenticité ne suppose pas que l'enregistrement restitue ce qui a été chanté et joué à un certain moment et un certain endroit, le plus fidèlement possible. L'œuvre est ce qui est fait par le mixage d'éléments enregistrés ; le mixage constitue finalement l'œuvre. [...] Mon ami se trompait sur la nature de l'œuvre qu'il écoutait. Il l'écoutait en tant qu'œuvre d'une certaine sorte, une interprétation captée par un enregistrement, alors qu'il s'agissait d'une œuvre-enregistrement.

Si l'on suit la thèse du philosophe, ce n'est donc pas l'exécution ni même la facture musicale d'un morceau qui permet de le qualifier comme un morceau de rock, mais son caractère enregistré, qui détermine aussi son statut ontologique d'« œuvre-enregistrement ». En déplaçant quelque peu la perspective, pour reporter la question de l'enregistrement du côté des formes audiovisuelles plutôt que de la musique elle-même, on peut alors faire l'hypothèse que les captations

filmiques des concerts de Lightning Bolt constituent de telles « œuvres-enregistrement », autrement dit des formes qui constituent moins les traces d'un spectacle qu'une réélaboration à part entière de celui-ci, permettant d'en saisir les enjeux à travers la mise en œuvre de procédures audiovisuelles. L'analyse de tels objets permettrait ainsi de déterminer si l'enregistrement audiovisuel participe, accompagne, prolonge ou redéfinit, à un niveau ou un autre, ce qui caractérise le travail du groupe, et qui n'est ni la nature de la musique en elle-même, ni l'événement du concert tel qu'il se déroule pour des spectateurs physiquement présents. Il ne s'agit en aucun cas de spéculer sur l'existence d'un quelconque « cinéma rock »³, mais du moins de montrer comment les stratégies de prise de vues et de son, de mise en scène, de montage, voire de diffusion de ces objets audiovisuels, lorsqu'elles se trouvent au diapason des stratégies musicales et scéniques, parviennent à saisir quelque chose de ce qui fait la nature ontologique de cette musique, que Roger Pouivet définit par son caractère d'artefact technique.

Espace sonore, espace audiovisuel : comment voit-on de la musique enregistrée ?

La question qui nous semble être au centre de ces pratiques audiovisuelles est au fond la suivante : comment voit-on de la musique, qui plus est de la musique dont l'expérience est fortement liée aux conditions technologiques et scéniques de son exécution ? En partant de la question inaugurale de l'ouvrage de Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3* – « comment écoute-t-on de la musique enregistrée ? » – (Tournès, 2008 : 5), on pourrait ainsi se demander « comment voit-on de la musique enregistrée ? ». En effet, dès lors que notre expérience porte sur un enregistrement audiovisuel d'un concert, c'est-à-dire une forme d'emblée médiatisée, et non sur l'expérience directe du concert lui-même, ce qui importe n'est pas tant de voir ou d'entendre, dans de plus ou moins bonnes conditions, mais de (re)voir ce qui a été vu et entendu, et d'en comprendre les conditions d'expérience.

Dans le cas des concerts de Lightning Bolt, l'idée de saturation de l'espace sonore, qui est fondamentale pour la compréhension de leur pratique, s'accompagne-t-elle par exemple de formes de saturation de l'espace visuel, ou audiovisuel ? Comment, à la frontalité traditionnelle du concert (qu'il soit classique, jazz, ou rock), ménagée par le rapport de séparation entre l'espace de la scène et celui de la salle, le travail de prise de vues substitue-t-il un schème qui serait plutôt celui de la circulation ou de la circularité ? Comment rendre compte d'un événement dont on comprend qu'il dépasse la transmission unilatérale entre des musiciens et leurs auditeurs, pour exprimer une série d'échanges qui

3 Les relations entre musique rock et cinéma ont fait récemment l'objet d'assez nombreux travaux, dans des perspectives diverses (notamment Ribac : 2004 ; Sotinel : 2012 ; Sirois-Trahan : 2013 ; Straw : 2018). Néanmoins, le syntagme « cinéma rock » ou « film rock », que l'on trouve sous la plume de nombreux journalistes ou blogueurs, et qui qualifierait des films dont la forme serait intrinsèquement liée à l'esthétique du rock' n'roll, nous semble davantage sujet à caution.

adviennent dans un espace sensiblement différent de celui que nous comprenons traditionnellement comme celui du concert ? En observant les diverses captations des performances du groupe, on remarque ainsi très vite que seules quelques-unes d'entre elles produisent des formes répondant peu ou prou aux standards de l'industrie audiovisuelle – en termes de fixité et de stabilité du point de vue, de « qualité » de l'image et du son, de durée des plans, de frontalité vis-à-vis des musiciens. Mais elles demeurent extrêmement minoritaires, comparées aux nombreuses captations « sauvages » effectuées par des gens qui ne sont pas des cinéastes au sens sociologiquement institué du terme, mais qui ont cet avantage d'être simultanément, et à égale mesure, spectateurs et filmeurs, c'est-à-dire récepteurs et producteurs d'un spectacle, et de son expérience sensible, qu'ils partageront avec d'autres, à travers la mise en ligne de leurs vidéos. Cette logique de brouillage de la distinction entre production et consommation des biens culturels est caractéristique du xx^e siècle (Tournès, 2008 : 6), et elle n'affecte pas seulement les productions amateurs, puisqu'un documentaire « officiel » tel que *Lightning Bolt – Power of salad & milkshakes* (Peter Glantz et Nick Noe, 2002) adopte aussi constamment ce type de point de vue dans les nombreuses scènes de concert du film, à travers une prise de vues constamment mouvante et située au plus près des musiciens, comme pour épouser la perspective du public, sans jamais chercher à construire un point de vue correspondant à la distance « idéale », tel que le font les caméras qui enregistrent habituellement les concerts, dans les festivals notamment. Dans toutes ces productions audiovisuelles, il ne s'agit donc aucunement de permettre au spectateur de voir « mieux » ou de plus près, mais bien plutôt de « voir comme », en produisant une forme qui ne s'affranchirait pas de la condition du public mais, au contraire, tenterait de la retrouver, et de la rendre sensible.

Basse définition et pratiques amateur

Parmi les caractéristiques récurrentes des captations de concerts du groupe états-unien, on peut être également frappé par le fait que les images – et les sons – se situent presque toujours dans le registre technique et esthétique de la basse définition : images « sales » et remplies de bruit numérique, floues, pixelisées, son saturé et peu dynamique, etc. Ce rapport à la matérialité du médium audiovisuel est pourtant loin d'être récent, même si l'utilisation des téléphones portables dans les concerts l'a rendu beaucoup plus systématique, et il soulève surtout des questions intéressantes eu égard à la manière dont certains films se positionnent esthétiquement vis-à-vis des performances musicales dont ils rendent compte. Dans un numéro de la revue québécoise *CINÉMAS* consacré aux « Nouvelles pistes sur le son », Gilles Mouëllic rapporte ainsi un souvenir du documentariste néerlandais Johan van der Keuken, à propos d'une retransmission d'un concert de John Coltrane (Mouëllic, 2013 : 90) :

Je reste fasciné par l'information incomplète et floue [...]. Je pense à l'émotion intense qui nous a saisis à la projection d'une copie de film, d'une bande vidéo, d'une émission de télévision où l'on voyait et entendait John Coltrane, Elvin Jones, Jimmy Garrison et McCoy Tyner : image vague, presque engloutie par le brouillage. C'est l'expérience la plus directe qui reste encore de ce quatuor et par là, l'expérience la plus directe qu'on puisse imaginer.

On peut supposer que la qualité de l'enregistrement et/ou de la retransmission est elle-même pour beaucoup dans l'appréciation esthétique de ce concert en termes d'intensité, de la même manière que bon nombre d'auditeurs restent fascinés par le dernier enregistrement sonore de John Coltrane en public, *The Olatunji Concert* (23 avril 1967), dont le son saturé et « sale », à la limite de l'audible en termes mélodiques, contribue fortement à l'émotion ressentie, en rendant pour ainsi dire palpable l'engagement physique et artistique des musiciens. Comme l'écrit Antonio Somaini (Somaini, 2013 : 67) :

[L]a différence entre haute et basse définition n'est pas seulement une différence *objective* et *quantifiable* – en dépit de paramètres en constante évolution –, c'est aussi une différence *expressive* et *axiologique*. La différence entre un monde d'images en haute définition, brillantes et nettes, auxquelles sont associées les valeurs de la précision, de la clarté, de l'excitation sensorielle, de la *performance* technologique, de l'exhibition de la richesse, du pouvoir et du luxe, et un monde d'images en basse définition auquel sont à l'inverse associées les valeurs de l'instantanéité, de la spontanéité, du témoignage véridique, mais aussi celles de la furtivité, de la rapidité, de la disponibilité.

Ce sont toutes ces valeurs associées à la haute et à la basse définition qui expliquent pourquoi il ne faut pas considérer cette dernière comme une imperfection destinée à être supplantée et qu'elle résiste et survive dans une culture visuelle qui s'oriente toujours plus vers la haute définition.

Évoquant lui aussi la basse définition en contexte numérique, Nicolas Thély estime que, « parce que cette expression désigne la circulation des données [...], leur production, leur diffusion et leur réception, loin d'être un mot écran, la "basse définition" définit [plus largement] un régime de perception du monde » (Thély, 2008 : 18). Il souligne également (p. 20-21) que la fin du xx^e siècle a été « marquée par le retour fulgurant de l'amateur, une figure [...] [qui] demeure aussi ambiguë que l'est son étymologie. Qu'est-ce qu'un amateur ? Celui qui aime, ou celui qui crée de manière non professionnelle ? » Sans doute faut-il y voir un peu de ces deux caractéristiques, car c'est bien d'abord parce qu'il aime que l'amateur déclenche cette pulsion d'enregistrement, dans laquelle l'usage de la basse définition ne représente pas tant une contrainte, ou une limite, qu'une

modalité expressive majeure. Quoi qu'il en soit, l'amateur produit et diffuse aujourd'hui, à travers le régime de la basse définition, des formes de sensibilité qui ne sont ni meilleures ni moins pires que la « bonne forme » du cinéma industriel ou professionnel, mais qui, dans certains cas – celui de Coltrane, celui de Lightning Bolt, par exemple –, sont peut-être les plus adéquates pour exprimer les spécificités des pratiques artistiques qu'elles entendent documenter.

À ces questions esthétiques, technologiques, voire ontologiques, s'ajoute encore une dimension anthropologique, particulièrement sensible à travers le caractère éminemment ritualisé du concert en général, et de ceux qui nous occupent en particulier. David Ledent estime ainsi que la ritualisation du concert repose sur une rationalisation du comportement qui est révélatrice d'un « processus de civilisation » (Ledent, 2008 : 2). Vu sous cet angle, que l'on parle de musique classique, comme le fait le sociologue, ou de musiques plus « extrêmes », ne change pas grand chose à l'affaire : le comportement des spectateurs de Lightning Bolt peut sembler déroutant, erratique, voire absurde, il n'est pas moins rationnel à l'intérieur du rituel que constitue ce type de concert. Leurs manifestations sont différentes dans leurs formes, mais ces deux types d'événements se rejoignent en tant que pratiques ritualisées de l'écoute musicale, dont le caractère religieux – au sens étymologique du terme⁴ – est particulièrement frappant.

Dans un texte intitulé « Le rituel du concert et la question du sacré », le sociologue Renaud Tarlet met en évidence l'existence, au sein du concert, d'un certain nombre de notions dont l'opposition est jouée, voire déjouée, en tout cas problématisée par ce caractère rituel qui en structure l'expérience : le sacré et le profane, l'opposition du public et des musiciens considérés comme boucs émissaires, l'espace-temps du concert comme mise en place d'un système symbolique où interviennent des formes de hiérarchisation spatiales et sociales, le rapport entre circularité et frontalité, la purgation d'une violence qui est sacralisée et symbolisée, ou encore le rapport entre modernité et archaïsme (Tarlet, 2009). Ces rapports de complémentarité ou d'opposition nous semblent intervenir pleinement dans les captations des concerts de Lightning Bolt. Le concert est en effet un rituel, avec ses codes⁵, mais plus encore, il est désormais aussi, massivement, un rituel qui donne lieu « naturellement » (ou plutôt, culturellement) à la production de traces audiovisuelles, que l'on peut envisager comme relevant simultanément de la documentation et de la création. C'est d'ailleurs à partir de ce rapport entre ces deux fonctions majeures que Roger Pouivet, dans son ouvrage, proposait de distinguer entre deux types d'enregistrements dans le cadre du rock : les enregistrements « véridiques » et les enregistrements « constructifs » (Pouivet : 2010, 55-56). Et ce qui relève, pour le philosophe, du sonore exclusivement, nous semble pouvoir être transposé sans trop de difficultés dans le cadre des enregistrements audiovisuels⁶.

4 Du latin *religare*, qui signifie « relier ».

5 Codes « spécifiques » ou « non-spécifiques », comme dirait Christian Metz (Metz, 1971), c'est-à-dire, ici, spécifiques au concert en général, ou aux concerts de « guérilla » en particulier.

6 Précisons toutefois qu'il nous semble plus juste de considérer la « véridicité » et le caractère « constructiviste » des enregistrements audiovisuels comme des pôles vers lesquels les

Typologie des enregistrements

Après visionnage d'un grand nombre de vidéos tournées lors des concerts de Lightning Bolt, dont il faut rappeler que l'immense majorité a été réalisée par des amateurs situés dans le public, il nous semble que trois grands types de gestes ou de stratégies filmiques y sont à l'œuvre. Le premier, qui est sans doute le moins original, tente de restituer formellement l'intensité du concert par une hyperfragmentation de l'espace, obtenue à l'aide du montage. Cette stratégie de surdécoupage, renvoyant à une rhétorique visuelle extrêmement répandue dans le champ du vidéoclip et des captations de concerts en conditions « professionnelles », nous semble pourtant échouer la plupart du temps à exprimer ce qui se joue précisément, dans les concerts de Lightning Bolt, sur le plan de la relation entre les musiciens et leur public, lesquels se trouvent ici comme disjoints, séparés et maintenus dans des espaces symboliquement hétérogènes⁷.

Le deuxième type de geste engage d'autres modes d'intervention sur le matériau audiovisuel. Le choix le plus courant est ici celui du plan long, voire du plan-séquence, mais c'est surtout l'utilisation d'effets tels que le ralenti, les filés⁸, le flou, une image volontairement saturée en termes de luminance et de chrominance ou « pauvre » en termes de définition (Steyerl, 2015), qui permettent d'établir une correspondance entre l'événement et son enregistrement, qu'on le considère prioritairement comme « véridique » ou « constructif », dans les termes de Roger Pouivet. Il n'est pas rare non plus que les filmeurs recourent à des mouvements d'appareil tels que le zoom et le panoramique, pour tisser, au sein d'un même plan, un lien entre musiciens et public, instituant une relation spatiale et temporelle que le visionnage permet d'appréhender à travers sa médiation audiovisuelle et les formes de sensibilité qu'elle fabrique, à défaut de pouvoir en faire l'expérience directe. Ce parti-pris est visible par exemple dans les premières minutes du documentaire *Lightning Bolt – Power of salad & milkshakes*⁹, ainsi que dans une scène consacrée au groupe dans un autre documentaire, *All Tomorrow's Parties*, réalisé en 2009 par Jonathan Caouette à partir d'une multitude de films amateurs récoltés à la suite d'un appel de la BBC pour célébrer les dix ans de ce festival de rock organisé au Royaume-Uni¹⁰. Dans cette scène de quelques minutes, le montage alterne entre deux concerts du groupe donnés

documents filmés tendent plus ou moins, davantage que comme des catégories dans lesquelles on pourrait strictement les inscrire. Ces documents dépendent en effet toujours d'une série de choix – de durée, de placement dans l'espace, de point de vue, etc. –, qui en font des objets toujours et nécessairement construits, et jamais pleinement « véridiques », même si leurs auteurs peuvent chercher à tendre vers un effet ou des conditions de véridicité.

7 Deux exemples, parmi bien d'autres, peuvent être visionnés ici : <https://www.youtube.com/watch?v=8JpHoAnaPKo> et <https://www.youtube.com/watch?v=3NZGbD236fw> (consultés le 12.04.2021).

8 Rappelons qu'un « filé », ou panoramique filé, est une « prise de vue où l'axe optique de la caméra balaye l'espace trop vite pour que l'image puisse apparaître nette sur l'écran. » Office québécois de la langue française, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8885384 (consulté le 12.04.2021).

9 01:57-05:56. Le film est visible à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=4kx_09J3DX8 (consulté le 12.04.2021).

10 Le film est visible à l'adresse <http://pool.co.uk/films-to-watch-blog-list/2019/7/11/all-tomorrows-parties-2009> (consulté le 31.12.2021).

à peu de temps d'intervalle, lors de l'édition de 2004 : l'un se situe dans une salle, dans le cadre de la programmation du festival, et se focalise sur l'extrême proximité du batteur avec quelques spectateurs visiblement éméchés, dont les visages se trouvent à quelques centimètres de l'instrument, et qui miment frénétiquement et collectivement les gestes du musicien, dès l'instant où le morceau débute. L'autre se situe en extérieur et a visiblement été improvisé. À l'entrée d'un bungalow, le groupe a entrepris de brancher un « mur » d'amplificateurs et lancé un concert sauvage, saisi à travers un long plan en plongée presque zénithale, balayant par des panoramiques la foule qui s'agrège peu à peu devant eux. Parallèlement, des plans donnent à voir l'affolement de la sécurité du festival, visiblement lié aux plaintes formulées par le voisinage en raison du bruit. Dans les deux cas, et particulièrement dans le premier, ce que saisit la scène relève moins d'une compréhension du morceau en tant que tel que d'une circulation d'affects, profondément liée à la situation spatiale. Ce qui s'y joue est de l'ordre de la relation et de l'échange : un échange d'un type particulier, et sans doute inusuel, mais un échange tout de même, que la forme instituée du concert, traditionnellement, proscrit, ou régule sous des formes codifiées et rigides. Notamment parce que dans les concerts de rock, bien souvent, l'échange avec le public demeure une forme de comédie. Il renvoie à la sphère du jeu d'acteur, et donc, en un sens, de la fiction.

Comment déjouer cette fiction de la « relation avec le public » ? Comment inventer des formes filmiques de la relation, et matérialiser l'émotion produite par la musique dans cette configuration hautement ritualisée qu'est celle du concert, sans que la mise en scène soit fatalement le signe ou l'agent d'une fabrique du mensonge ? C'est à ces questions que tente de répondre le troisième type de geste que l'on voudrait mettre en exergue ici. Nous ne l'avons rencontré à vrai dire que dans un film qui diffère profondément des autres tout en synthétisant leurs enjeux de façon assez radicale. Réalisé en 2007 par Ben Russell, *Black and White Trypps n° 3* est un court-métrage d'une durée de douze minutes¹¹. Il fait partie d'une série de sept films tournés entre 2005 et 2010, intitulée « Trypps », se donnant pour programme de documenter des états de transe dans des contextes divers (concert, prise de drogue, cérémonie religieuse, etc.), afin de souligner leur caractère rituel. *Black and White Trypps n° 3*, qui prend pour cadre un concert de Lightning Bolt, a été comparé à plusieurs reprises aux *Maîtres fous* de Jean Rouch (1955). Les états généraux du film documentaire de Lussas ont notamment consacré, en 2012, une rétrospective croisée de ces deux cinéastes. Dans le programme de cette édition alternent ainsi des propos de Rouch, décrivant le filmage d'une danse de possession comme une « gymnastique où perdre pied est le moindre des risques »¹², tandis que Russell s'y exprime sur son refus de considérer la représentation cinématographique, même et *a fortiori* documentaire, comme relevant d'une démarche visant « l'objectivité » (Russell, 2009). Ce qui semble intéresser ce dernier en tout cas, c'est la possibilité de penser le cinéma comme un lieu d'expression de la transcendance.

11 Le film est visible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/6975800> (consulté le 12.04.2021).

12 <http://www.lussasdoc.org/etats-generaux,2012,386.html> (consulté le 12.04.2021).

Dans un entretien réalisé en 2012, Ben Russell déclarait en effet (Guarneri, 2012) :

Les cérémonies et la transe montrées dans *Trypps 3* et *Trypps 7* servent seulement de support à une expérience de transe au cinéma. Je n'essaie pas de faire plonger le public dans un état de transe similaire à celui des protagonistes du film. Ce qui se passe, c'est que vous voyez quelque chose à l'écran et que vous vous retrouvez doucement à vivre quelque chose de parallèle à cela ; une transe-cinéma en fait, qui n'est pas complètement étrangère à la transe dans le film.

Il indique néanmoins de quelle manière son travail se démarque de celui de Rouch, mais aussi de Maya Deren¹³, de laquelle il peut être tentant aussi de le rapprocher :

De manière générale, mon approche diffère de la leur sur un point crucial : pour moi, une expérience de transe hors de l'espace cinématographique ne peut pas être enregistrée puis recréée. [...] Je cherche au contraire à mettre en image et en scène une expérience pour ensuite la traduire sous une forme différente (Guarneri, 2012).

Black and White Trypps n° 3 a été filmé avec une caméra 16 mm. Le dispositif en est très simple *a priori*, mais il fait tout l'intérêt de la démarche. Le film laisse en effet délibérément les musiciens hors-champ, tout au long de son déroulement, pour se consacrer à filmer le public, et lui seul. Muni d'une simple lampe torche, le cinéaste braque sa caméra sur les corps et les visages, les isolant, parfois en léger ralenti, et enregistre les soubresauts qui les traversent, la sueur, la promiscuité, les bousculades, la fatigue, le dessaisissement de soi. C'est en éliminant ainsi l'un des termes de la relation instituée par le concert (et pas n'importe lequel) que le film de Russell permet de rendre ses spectateurs attentifs à ce qui constitue, précisément, le fondement de cette relation particulière. Si la grande majorité des personnes qui ont filmé les concerts de Lightning Bolt étaient sans doute conscientes qu'il se jouait là quelque chose relevant de la transe ou de l'extase collective, le geste de mise en scène de Ben Russell consiste, pour sa part, à exprimer cette dimension extatique en filmant littéralement le public comme une plaque sensible (et mobile), sur laquelle viennent se déposer des impressions sonores, et à restituer visuellement ces impressions.

De ce qui précède, on aurait beau jeu de conclure que les films qui documentent des concerts comme ceux de Lightning Bolt expriment davantage l'émotion musicale ressentie par le public que ceux qui s'attachent à l'exécution d'une sonate de Mozart, ou d'une Aria de Bach. Comme le texte de David Ledent nous avait permis de l'indiquer en introduction, le concert de

13 Notamment dans un film comme *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, tourné par la cinéaste en 1947 et 1954.

musique classique reste, par excellence, un lieu où la « rationalisation du comportement » induit des formes de « retenue », de « discrétion » et une attitude qualifiée d'« ascétique » (Ledent, 2008 : 6), qui semblent aux antipodes des manifestations corporelles attachées aux musiques *noise* sur lesquelles nous nous sommes brièvement penchés. Il nous semble néanmoins que, si ces dernières font de l'expressivité maximale un horizon d'attente, il n'en demeure pas moins que les comportements de ces publics s'inscrivent eux aussi dans un ordre de rationalité, et qu'il incombe aux films de trouver des moyens pour en exprimer la nature, et les enjeux. Parmi ceux-ci, la question de « l'intériorité de l'auditeur » (Ledent, 2008 : 6) constitue un terrain figuratif passionnant, dans la mesure où il faut trouver, par les moyens de cet art de l'apparence et du visible qu'est le cinéma, des moyens d'exprimer ce qui se joue précisément au-delà (ou en-deçà) de la visibilité, dans cette zone profonde des affects, que les films ont tant de peine à faire voir, quand la musique, elle, semble toujours l'atteindre avec une déconcertante facilité.

Ainsi des productions cinématographiques modestes comme celles-ci permettent-elles, peut-être, de poser à nouveaux frais quelques-unes des questions qui traversent l'histoire complexe des relations entre ces deux arts que sont le cinéma et la musique. L'enjeu est-il d'abord, pour le premier, d'enregistrer l'événement du concert, ou de pouvoir infiniment le rejouer ? De le documenter, ou d'y participer ? De le circonscrire, ou de le démultiplier ? De le répliquer, de le reconstruire, ou de le réinventer ? À toutes ces questions qui demeurent forcément ouvertes, les films apportent des réponses sous forme d'images incomplètes et fragiles, pauvres et mal léchées, saturées et bancales, fiévreuses et ferventes, à la mesure des émotions qui les ont suscitées.

Œuvres citées

- CHION, Michel, *La Musique au cinéma*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2019.
- GORNICK, Matt (consulté le 08.04.2021) : « A bolt of guerilla noise », <https://web.archive.org/web/20080209173103/http://media.www.nyunews.com/media/storage/paper869/news/2007/01/19/Arts/A.Bolt.Of.Guerilla.Noise-2654965.shtml>
- GUARNERI, Michael, (consulté le 08.04.2021) : « Ben Russell, 2012. Faire l'expérience du monde et (mé-)connaître la culture », *Débordements*, <https://www.debordements.fr/Ben-Russell-2012-V-F>
- LEDENT, David, « L'invention du concert », *Appareil*, n° 1, 2008, DOI : [10.4000/appareil.83](https://doi.org/10.4000/appareil.83).
- LICHT, Alan, « Lightning Bolt: full interview transcript », *Wire*, décembre 2005, <https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/lightning-bolt.1>
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1971.
- MOUËLLIC, Gilles, « Improvisation et son direct. Entre théories du son et mutations technologiques », *CINÉMAS*, vol. 24, n° 1, « Nouvelles pistes sur le son – Histoire, technologies et pratiques sonores », automne 2013, p. 83-102.

- _____, « Musique, machine, cinéma : filmer le studio d'enregistrement », *Écrans*, n° 13, « Techniques et machines de cinéma : objets, gestes, discours », 2020, p. 195-205.
- POUVET, Roger, *Philosophie du rock – Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.
- RIBAC, François (dir.), *Volume !*, vol. 3, hors-série n° 1 « Rock et cinéma », 2004, DOI : [10.4000/volume.2136](https://doi.org/10.4000/volume.2136).
- RUSSELL, Ben, « Cinema is not the world » [2009], *Incite – Journal of Experimental Media Counter-Archive*, http://www.incite-online.net/russell2.html#*
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin », *CINÉMAS*, vol. 24, n° 1, « Nouvelles pistes sur le son – Histoire, technologies et pratiques sonores », automne 2013, p. 103-130.
- SOMAINI, Antonio, « Le blockbuster, entre haute et basse définition », in ODELLO, Laura (dir.), *Blockbuster – Philosophie et cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, p. 61-78.
- SOTINEL, Thomas, *Rock et cinéma*, Paris, La Martinière, 2012.
- STEYERL, Hito, « En défense de l'image pauvre », in BACQUÉ, Bertrand, NEYRAT, Cyril, SCHULMANN, Clara et al. (dir.), *Jeux sérieux – Cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève, HEAD/MAMCO, 2015, p. 321-331.
- STRAW, Will, « Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 », *Volume !*, vol. 14, n° 2, « Watching Music », 2018, p. 21-40, DOI : [10.4000/volume.5537](https://doi.org/10.4000/volume.5537).
- TARLET, Renaud, « Le rituel du concert et la question du sacré », *Appareil*, n° 3, 2009, DOI : [10.4000/appareil.841](https://doi.org/10.4000/appareil.841).
- THÉLY, Nicolas, « Sensibilité à géométrie variable », in SAUZEDDE, Stéphane et THÉLY, Nicolas (dir.), *Basse Def – Partage de données*, Dijon, Les Presses du réel, 2008, p. 14-30.
- TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au MP3 – Une histoire de la musique enregistrée XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2008.