



Alain Cueff

Warhol à son image

Flammarion

Warhol à son image

Du même auteur

Le Grand Monde d'Andy Warhol, catalogue de l'exposition,
Réunion des musées nationaux, 2009.

La Peinture après l'abstraction, 1955-1975 [dir., avec
B. Parent], Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris,
1999.

Le Lieu de l'œuvre, Berne, Kunsthalle, 1992.

Romans

Zôon, Verticales, 2002.

Trois femmes blanches, Verticales, 1999.

Un jour tous les jours, Seuil, 1994.

Alain Cuff

Warhol à son image

Flammarion

© Éditions Flammarion, Paris, 2009.
ISBN : 978-2-0812-2298-4

« Car Dieu, qui n'a rien créé si ce n'est selon des images, comme dans le paradigme de Platon, mais d'une plus parfaite manière, voulut nous donner un dessin quotidien précisément du commencement et de la fin de la vie humaine, allant au-devant de notre Foi qu'assistent en parole comme en acte les images et les paraboles. »

Tertullien, *De anima*, XLIII, 11

« Disons donc simplement que la religion étant la plus haute *fiction* de l'esprit humain [...] elle réclame de ceux qui se vouent à l'expression de ses actes et de ses sentiments l'imagination la plus vigoureuse et les efforts les plus tendus. »

Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, II

« Tout le monde doute et beaucoup nient. Mais en contrepartie du doute et de la négation, il y a l'intuition. On peut douter de toutes les choses terrestres et avoir des intuitions de certaines choses célestes. La combinaison des deux ne fait ni un croyant ni un sceptique, mais un homme qui regarde les deux d'un œil égal. »

Herman Melville, *Moby Dick*, LXXXV

« Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. »

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, II

INTRODUCTION

Les artistes les plus célèbres sont souvent les moins connus. Entretienue avec un enthousiasme aveugle, leur réputation occulte ce à quoi ils la doivent, l'effet superficiel détruit la cause originale, l'histoire disparaît sous la chronique. Au mieux neutralisée, réduite à la portion congrue, l'œuvre est parfois falsifiée et passée par pertes et profits. Reste un nom, quelques signes facilement identifiables échangés avec empressement et quantité de produits secondaires qui finissent par trouver leur indépendance dans un univers curieux, ni réel ni *vraiment* virtuel. Puis, diversion oblige, il faut aussitôt passer à la suite : un nom équivalent, un signe de même valeur, un autre objet périssable. À leur tour les noms se mélangent et s'annulent : le spectacle fait valoir sa capacité à exister sans ses objets. Grand soupir de soulagement dans les studios : la dérision est enfin universelle. La célébrité en Mondovision cristallise toutes sortes de préjugés dans des formes parfois ineptes et dans d'autres, plus nocives encore, conformes à mille clichés répandus ailleurs. Il semble alors trop tard

pour reconsidérer l'œuvre des artistes dans leur nouveauté inactuelle, pour tenter de les connaître *da capo*, de les revoir ou les relire.

C'est un lieu commun de regretter que l'époque, dominée par une propagande aux formes toujours changeantes, ait perdu le sens de l'histoire et de la distance qu'elle favorise. La déploration nostalgique ne restitue ni le temps ni l'espace dans la virginité qu'ils n'ont jamais eue, et les couplets de sa rengaine provoquent une hypnose dont il n'y a rien à attendre. Il faut faire avec ce que le temps a perdu, avec ce qu'il est devenu, en prendre le rythme, quels que soient les risques et les possibles malentendus. Andy Warhol a voulu devenir une célébrité quand il a compris que c'était la seule ruse acceptable par ses pairs et son public pour accomplir ce dont il voulait s'acquitter, pour se défaire au mieux de son époque. Pour se soustraire à elle, il lui fallait se surexposer aux lumières mal réglées du spectacle. Les quinze minutes de célébrité qu'il a ironiquement prédites à la masse des anonymes le préservaient des illusions où beaucoup auraient souhaité le voir disparaître. On ne voit rien en un quart d'heure, impossible de finir une phrase – les spectres eux-mêmes réclament une nuit entière avant de se laisser reconnaître. Que son personnage ait aimanté tous les phantasmes, que ses proches se soient mépris sur ses intentions et que son public se soit laissé égarer par la publicité qui lui était faite, que son nom soit devenu un fétiche sous lequel tout est compris de travers n'était pas son problème. La star excentrique qu'il était avait la haute main sur les malentendus et connaissait, comme Baudelaire, l'usage prodigieux qu'il pouvait en avoir pour inscrire

son œuvre dans un contexte beaucoup moins favorable qu'on ne veut le croire et dans un monde beaucoup plus grand que l'immense Amérique.

Pour envisager l'œuvre de Warhol d'un œil neuf, il faut faire avec ces malentendus en réalité décisifs, ne jamais les perdre de vue, mais traverser l'écran médiatique qui l'entoure de ses fumées, et en affronter encore deux autres. Celui dressé par les lectures parfois hâtives, bienveillantes ou hostiles des années soixante et soixante-dix, qui se focalisaient sur un artiste en phase avec son époque, est diffus. Ces commentaires avaient une fonction assimilatrice sans doute nécessaire et utile qui est aujourd'hui devenue caduque. Bien sûr, Warhol tendait un miroir à l'Amérique et avait un incroyable talent pour l'orienter vers des objets sensibles. Mais son miroir réfléchissait en même temps une lumière aux éclats aveuglants. Et, surtout, les reflets deviennent plus complexes quand le temps de ces objets particuliers est passé : l'idée (inexacte) d'une sorte d'osmose entre le peintre et son environnement est beaucoup trop pauvre pour justifier la fascination qu'il exerce encore. Plus de vingt ans après sa mort, on ne peut plus considérer son œuvre en se contentant de reprendre ces lignes de lecture sociologique qui tendent à la faire passer pour celle de l'un de ces artistes mineurs qui pullulaient dans les années soixante, un de ces symptômes aussi faciles à placer dans les pages des journaux qu'à oublier dans une note en bas de page. Le supermarché où il s'est brièvement promené n'était pour lui qu'une circonstance dont l'importance factuelle peut être relativisée et dont la dimension métaphorique doit être réévaluée.

Tissé sur le métier du modernisme, le troisième écran est peut-être le plus opaque, parfois aussi intimidant que dérisoire. Contre les abus d'un monde travaillant anxieusement à sa propre disparition, le modernisme américain a bâti sur des plans empruntés une forteresse où l'histoire des avant-gardes régule tous les mouvements. Dogmatique, il n'est tolérant que lorsqu'il ne peut ignorer une œuvre dont l'importance le dépasse, mais en sélectionnant et en acclimatant les aspects qui cadrent avec son propos et en éliminant ceux qui le contredisent avec trop d'évidence. La répétition mise en œuvre par Warhol devient ainsi un principe formel régi par une grille imperturbable, la puissance et la conséquence des images est amortie par une science iconographique teintée de psychanalyse et de sémiologie, mais ses peintures « abstraites » lui valent un triomphal rachat et lui permettent de rejoindre la grande tradition avant-gardiste. Malgré son ironie, le voilà enrôlé dans la cohorte des héritiers de l'expressionnisme abstrait. Le portrait, qui est pourtant l'axe majeur de son travail, est, au mieux, présenté comme un égarement – et le plus souvent passé sous silence.

L'efficacité du modernisme tient en grande partie au fait qu'il embrasse un laps de temps assez limité sur lequel son contrôle peut s'exercer sans partage. L'histoire commence aux alentours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, et semble hésiter à s'achever avec un XX^e siècle défaillant dans le « postmodernisme » dont la signification et la pertinence n'ont jamais été établies. La logique est souveraine quand elle s'applique en vase clos : elle ne démontre plus rien quand les carcans chronologiques et les préjugés

idéologiques sont dépassés. En 1863, dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire articulait un sens de l'histoire, qui trouvait très loin dans l'antiquité païenne et chrétienne ses racines, à une *sensation* du temps présent. En bonne dialectique, sens et sensation jouent un rôle critique l'un vis-à-vis de l'autre, et si le premier permet de nommer la seconde, en aucun cas la modernité telle que l'entendait Baudelaire ne pouvait constituer un domaine refermé sur lui-même, produisant les articles intransigeants d'un dogme paranoïaque. C'est pourtant ce que, sous influence américaine, la métamorphose encore inexplicquée de la *modernité* en *modernisme* a produit.

La peinture et le cinéma entretiennent chez Warhol des rapports plus profonds avec la tradition byzantine qu'avec l'expressionnisme abstrait, plus fructueux avec l'art du Fayoum qu'avec l'hyperréalisme, plus stimulants avec Baudelaire qu'avec Truman Capote. Sur le promontoire de la Nouvelle-Angleterre en 1854, Henri David Thoreau tutoyait Platon : l'Amérique n'était pas seulement un nouveau continent, mais l'endroit idéal pour envisager les temps et les lieux du monde que ni l'actualité ni la modernité ne rendaient obsolètes. L'œuvre de Warhol se déploie dans une histoire plus étendue qu'il y paraît d'abord, avec autant d'ironie que de sérieux, autant de passion que de distance. En cela elle est fondamentalement américaine, au sens primitif que l'Amérique disposait aux yeux des immigrants : non pas une terre promise, mais un territoire inédit où pouvait se désintégrer l'obsession des origines.

Il ne s'agit pas ici de reconsidérer Warhol contre le modernisme ou la sociomanie, contre le système médiatique ou contre les analyses des « *gender studies* » pour lesquelles il est devenu un cas d'école. S'ignorant les unes les autres, ces différentes approches s'établissent pourtant sur une conception commune qui cherche à contenir son œuvre dans une dimension littérale, unidimensionnelle, indemne de toute contradiction comme de tout pouvoir métaphorique. Cette insistance à la concevoir selon des principes unificateurs et exclusifs vise plus à l'instrumentaliser qu'à la comprendre, et en révèle plus long sur leurs auteurs que sur leur objet d'étude. Si Susan Sontag considérait l'art et la littérature comme des réservoirs de symptômes, alors elle avait raison de partir en croisade contre l'interprétation. Mais en agençant de simples faits révélateurs schématiquement coordonnés par des codes culturels, elle ne véhiculait qu'une vision stérile où l'art est une plaisanterie destinée à être humiliée. On ne peut interpréter sans comprendre, et il est peut-être plus difficile encore de comprendre sans interpréter. Aucune interprétation, cependant, ne saurait avoir la prétention d'être définitive puisque sa pertinence dépend des déplacements qu'elle suscite.

Oui, Warhol était un miroir. Oui, presque tout ce qui passait devant lui, devant son micro et devant l'objectif de son appareil photo, trouvait un reflet souvent éphémère. C'était le miroir aux alouettes qui distraiyait de son œuvre secret, l'aliment quotidien de son travail. Impitoyable dans le tri qu'il opérait parmi les clichés, Warhol a utilisé certains motifs de la culture américaine et les a interprétés d'une façon

inédite. Au lieu de se résoudre à aligner les images littérales de son temps – ce qui en aurait fait un artiste pop de plus – il a extrait ses sujets de leurs contextes originaux et les a projetés dans un espace pictural complexe. En grand. Bouteilles de Coca, accidents de voiture, portraits d’hommes et de femmes : tous privés de leur environnement et isolés, là, sur la toile. Des choses, des êtres ? La contamination de l’un par l’autre ? Première ruse : contentez-vous de la surface. Ne voyez que ça. Il n’y a rien derrière. Devant ses tableaux ou ses films, il ne s’inquiète pas du temps que les passants y consacreront ni de l’intelligence qu’ils y trouveront. Une surface, une surface de plus, encore une autre ? Les voilà. Le reste viendra plus tard. Ou ne viendra jamais. « La non-communication n’est pas un problème¹. »

Les peintres flamands du siècle d’or avaient déjà représenté leurs modèles sur des fonds monochromes très sombres et rendaient ainsi un hommage autoritaire à leur humanité et à leur richesse. Ailleurs, les natures mortes étaient mordorées, l’éclat des pichets de cuivre et des bulles de savon, la graisse des viandes et les porcelaines brillaient sur les murs. L’éclairage a changé, le néon a soufflé la bougie. Sans précautions ni indulgence dans les *Accidents de voiture*, Warhol médite les circonstances de la mort dans la victoire des objets. Avec ses portraits, il peint les formes en apparence banales d’une rupture sans appel entre l’univers des choses, la société où vivent les hommes, et leur être. Il se livre ni plus ni moins à une opération

1. Andy Warhol, *Entretiens 1962/1987*, Paris, Grasset, 2005, p. 101.

qui est de l'ordre du sacré. Le monde profane du pain quotidien et des commodités d'un côté, celui des existences humaines de l'autre. Le carrefour entre les deux est dangereux : c'est celui de la mort dont il étendra les reflets dans la série des *Ombres*.

L'intuition du sacré ne s'impose pas du jour au lendemain. Chez Warhol, elle puise très loin ses sources et, on le devine, certainement pas dans la culture moderniste américaine. L'expressionnisme abstrait avait tenté d'acclimater le sacré aux exigences d'une monumentale et versatile Amérique. Ce volontarisme a débouché sur une abstraction aux accents existentiels parfois tragiques. Resacraliser l'art pour en faire l'instrument d'une rédemption empessée et donc factice n'était pas une perspective viable. Au moins la tentative montre-t-elle que la question était là, entre deux eaux, mais qu'il était impossible et infructueux de confondre, et plus pathétique encore de *vouloir* confondre le sacré et l'idéal. Ce dernier est une vue de l'esprit, le premier est le résultat d'une action, d'une œuvre, d'une parole, posée, accomplie, prononcée – ou bien il n'existe pas. Faute d'avoir regardé comme il le réclamait le monde profane et l'abondance de ses richesses, exposées jour après jour dans les rues de New York, l'expressionnisme abstrait s'était employé à construire une cathédrale avant d'avoir inventé son dieu.

Le sacré procède d'une contemplation des vanités qui permet de discerner au sein de leur folle accumulation ceux des objets qui retiennent le regard et appellent à une remise à plat de ce que nous croyions voir en eux. Pas de pensée du profane, pas de sacré, pas de discrimination. Et sans sacré, la société et ses

INTRODUCTION

objets gagnent insidieusement une guerre qui n'a jamais été déclarée dans les formes. Blitz : vous n'avez rien vu, la séance est terminée. Pour penser une chose et son contraire, pour penser la ville où il nous arrive d'exister et l'existence elle-même, il faut une relation non médiatisée, primitive et naïve aussi bien à l'urbanité qu'à la religion, à l'occasion désabusée et cynique pour ne pas s'endormir dans une nuit sans contraste. Une sensation de la religion, qui n'est pas nécessairement articulée à la foi, et qui trouve ses formes contemporaines dans les antagonismes et les contradictions.

Contrairement à ce qu'il prétendait, Andy Warhol était la bonne personne au bon moment. Sa culture catholique et byzantine, la réalité de son déracinement, sa fascination pour la culture « *camp* », son besoin de réussite, sa connaissance des méthodes des marchands de lessives et de chaussures, son expérience entre la vie et la mort, sa patience et son humour, sa passion de l'image, enfin, lui ont permis d'accomplir ce que presque personne avant ou après lui n'a voulu croiser dans le même tissu. Le noir et la couleur, le positif et le négatif, l'avvers et l'envers des surfaces, l'image et l'icône, le double et le simple, l'impermanent et l'éternité, l'illusion du vrai et le pouvoir des apparences, l'ironie et la grâce... Une pensée et son contraire encore et toujours, deux choses en même temps (nature humaine et divine, masculin et féminin...), maintenant (surfaces traversées), quand il est si évident que leur réconciliation n'est pas de ce monde. Quand il est si invraisemblable qu'elle puisse avoir lieu dans la peinture.

Au cours du service religieux qui se tient le 1^{er} avril 1987 à la cathédrale Saint-Patrick de New York en mémoire d'Andy Warhol, décédé le 22 février, John Richardson prononce son éloge funèbre. « J'aimerais rappeler un aspect de sa personnalité qu'il dissimulait à tous sauf à ses amis les plus proches : sa spiritualité. Ceux d'entre vous qui le connaissaient dans des circonstances opposées à toute forme de spiritualité peuvent en être surpris. Mais cette spiritualité existait bel et bien, et elle est la clef de son esprit. » Il poursuit : « La connaissance de sa piété secrète change inévitablement notre perception d'un artiste qui a trompé le monde en faisant croire que ses seules obsessions étaient l'argent, la célébrité, le glamour, et qu'il était flegmatique jusqu'à en devenir insensible. Ne prenez jamais Andy à la lettre. L'observateur insensible était en réalité un ange de la mémoire². »

Le rapport étroit de Warhol à la religion avait déjà été plusieurs fois remarqué dans les années soixante, mais la surprise restait entière. Bien documenté dans son enfance et manifeste dans les dernières années, cet aspect reste la plupart du temps mentionné en passant, comme s'il était devenu impertinent entre les deux termes de son existence. Ou bien il est simplement discuté en termes iconographiques. La dimension biographique et anecdotique dans laquelle il est contenu empêche d'en reconnaître l'incidence sur sa stratégie et sur son œuvre. Et les préjugés idéologiques d'un siècle laïc, hanté par le retour du

2. Trad. fr. dans Kynaston McShine [dir.], *Andy Warhol : rétrospective*, Paris, Musée national d'art moderne, éditions du Centre Pompidou, 1990.

fanatisme religieux, déclarent anachronique l'intrusion d'une telle question, si contraire au rationalisme moderne et aux impératifs de l'autonomie de l'art. L'historicisme doit pouvoir se prévaloir d'une virginale neutralité analytique. Il ne s'agit pas ici de considérer le rapport à la religion comme une clef exclusive qui ouvrirait toutes les portes, mais d'en mesurer les échos contradictoires et le rôle critique dans un univers dominé par l'économie puritaine du signe, d'en vérifier l'impact sur le rapport aux images et à l'art, sur l'esprit de la lettre.

Le problème de la croyance n'est pas engagé ici, et certainement pas celui de l'adhésion à un dogme : ils appartiennent à un domaine privé qui doit rester inviolable. Warhol, certainement, n'avait rien en commun avec l'un de ces prêtres, dévots, apostats ou mystiques que l'on rencontre en si grand nombre dans l'art moderne. Sa culture religieuse lui a permis de creuser une distance à l'égard du monde profane, de disposer un espace à l'intuition, lui a procuré le modèle poétique du détachement. Son catholicisme si singulier, qui aurait pu conduire à son isolement sur la scène artistique new-yorkaise, l'a contraint à multiplier les camouflages et à concevoir la ruse comme une méthode.

Cependant, tout se passe comme si l'œuvre ultime constituait l'exégèse de son travail antérieur. Les rapports entre l'une et l'autre période sont innombrables : reprises, récurrence de certains motifs, réexposition de plusieurs sujets... Comme sa production des années quatre-vingt a été largement sous-estimée, jugée négligeable ou méprisée comme celle d'une superstar cynique, ces rapports n'ont pas été explorés.

Il ne s'agit pas de les rendre systématiques, mais souvent le rapprochement s'impose et permet de comprendre à la fois la cohérence du projet de Warhol et ses stratégies de dissimulation et de révélation. Pour le dire vite : si l'exotérisme de son œuvre des années soixante est codé, l'ésotérisme des dernières années se manifeste comme un dévoilement.

Andy Warhol et Jack Kerouac se sont brièvement rencontrés en 1964 – l'écrivain apparaît dans le film *Couch* tourné cette année-là. Occupés de questions semblables, les deux hommes n'ont vraisemblablement pas plus dialogué que ne l'ont fait Marcel Proust et James Joyce. Le temps retrouvé entre Cabourg et Venise et les vingt-quatre heures de Leopold Bloom à Dublin ne coïncidaient pas autour de la même table, pas plus que les tableaux de l'un et les épopées de l'autre, dans une Amérique dont ils ont pourtant l'un et l'autre orienté les magnétismes, ne pouvaient se croiser autour d'une caméra. De la plus virulente et de la plus simple des façons, avec une incroyable et exacte désinvolture, Kerouac avait pourtant dessiné la perspective avec laquelle ils étaient tous deux aux prises : « Être et ne pas être – voilà ce que nous sommes³ ».

3. Jack Kerouac, *Anges de la désolation*, [1965], Paris, Denoël, 1998, p. 12.

N° d'édition : L.01EHBN000266.N001
Dépôt légal : mars 2009