

L'iconophilie d'Andy Warhol

William V. Ganis, 2000

Dans l'art sériel d'Andy Warhol, un geste réflexif sur le médium apparaît à travers la reproduction, la diffusion et les simulacres sans fin rendus possibles par la photographie et les machines. L'œuvre sérielle de Warhol est la « présentation de l'imprésentable »[1] d'une répétition infinie de l'image. C'est cette autoréférentialité à l'égard de la reproduction perpétuelle qui confère à ces œuvres leur puissance et leur importance plus générale.

Malgré sa naïveté superficielle, Warhol témoigne d'une conscience de sa propre action illimitée et présente, par implication, cette infinité imprésentable. En couvrant entièrement la toile d'images, Warhol suggère que le plan pictural se poursuit *ad infinitum* et qu'il existe toujours davantage d'images au-delà du cadre. On imagine d'autres billets de banque, d'autres bouteilles de Coca-Cola et d'autres photographies publicitaires de stars de cinéma existant hors de chaque tableau.

En effet, cette répétition implicite, extérieure au tableau, se produit dans l'imagination. Gilles Deleuze souligne que « la répétition est elle-même, en essence, imaginaire [...] elle fait apparaître ce qu'elle touche comme éléments ou cas de répétition ».[2]

Dans toute œuvre sérielle de Warhol, les éléments visuels répétés peuvent être présents ou non dans l'œuvre elle-même ; la répétition absente de l'image d'une œuvre se situe plutôt dans d'autres œuvres de Warhol ainsi que dans la récurrence d'images ou d'objets similaires présents dans le reste du monde.

Toute notion d'« original » est ainsi constamment différée par la répétition de ces œuvres et leur retour incessant. Selon le contexte dans lequel une œuvre de Warhol est regardée, plusieurs niveaux de répétition semblent entrer en jeu : à l'intérieur de l'œuvre elle-même, dans d'autres œuvres de Warhol, dans le monde et, comme je l'examinerai plus loin, dans l'histoire de l'art.

Il faut donc se demander ce qu'est cette répétition qui diffère sans cesse son origine tout en tendant à encadrer l'infini. Le concept nietzschéen d'éternel retour du même traite, comme les œuvres photographiques de Warhol, des problèmes de la répétition, de la différence et de l'histoire.

L'éternel retour du même est la pensée selon laquelle le monde revient toujours, selon laquelle les actions que nous accomplissons ont déjà été répétées une infinité de fois avant nous et seront répétées une infinité de fois après nous.[3] Ce concept ne revient pas simplement à dire que l'histoire se répète car, comme le souligne Deleuze, « l'éternel retour ne fait pas revenir "le même", mais le revenir constitue le seul Même de ce qui devient ».[4]

Ce concept du « même » montre que la répétition consiste à comprendre le même à partir de chacune de ses représentations. Cependant, dans ses manifestations de l'image, Warhol ne met pas l'accent sur un monde de différences ; ses œuvres répétées montrent plutôt que la représentation est une perspective qui ne cesse de reculer.

L'art de Warhol rend intensément perceptible ce qui est standardisé, stéréotypé et répété. Plutôt que de partir de la différence, comme le faisaient les artistes expressionnistes abstraits en célébrant l'œuvre « autonome », Warhol s'est abandonné à la répétition.

Les œuvres sérielles de Warhol fonctionnent selon le principe que les représentations infinies invoquent un fondement.[5] Pourtant, chez Warhol, cette source « originale » est toujours déplacée. Parce que le spectateur d'une œuvre de Warhol est toujours conscient de l'existence de ses multiples, l'éternel retour y est manifeste ; pourtant, la recherche de l'« originalité » dans ces œuvres continue d'exercer une fascination.

Quiconque visite l'Andy Warhol Museum peut ainsi découvrir le spectacle des archives de Warhol, qui contiennent les matériaux ayant servi de sources à ses œuvres. Bien que ces objets d'archives aient peu de valeur monétaire comparativement aux objets d'art produits par Warhol, ils sont « fétichisés comme l'objet perdu » en regard des peintures « hyperréelles » de Warhol.[6]

Dans ces matériaux, on peut observer le processus de sélection du maître choisissant les images destinées à ses œuvres. Pourtant, à y regarder de plus près, on constate que ces fantômes archivistiques

utilisés pour produire les œuvres sont eux-mêmes des simulacres de simulacres.

L'art de Warhol correspond à la définition deleuzienne du simulacre : « non pas une simple imitation, mais l'acte par lequel l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée [un original] se trouve renversée ».[7]

Les sources archivistiques des images que Warhol s'approprie à partir d'œuvres antérieures remplissent ainsi cette fonction d'« originalité » d'une manière étrange. Elles constituent la base des œuvres de Warhol et existent souvent dans un état de singularité — un écran sérigraphique, une maquette, une photographie recadrée — qui paraît plus original que les œuvres « authentiques » examinées ci-dessous.[8]

Les œuvres de Warhol qui correspondent peut-être le mieux à cette réflexion sur la répétition et les simulacres sont les peintures, estampes et dessins dérivés d'œuvres d'art antérieures bien connues, réalisées par d'autres artistes. Warhol s'est approprié de telles images tout au long de sa carrière dans les « beaux-arts », de 1963 jusqu'à sa mort en 1987, quelques jours après la première présentation de ses œuvres consacrées à *La Cène*.

Les images choisies par Warhol pour être re-présentées dans des œuvres sérigraphiées appartiennent toutes au canon de l'histoire de l'art. Dans les termes de Roland Barthes, les stratégies appropriationnistes de Warhol constituent des « actes archétypaux », en ce qu'elles « imitent et répètent les gestes d'un autre ».[9]

En décidant de produire à nouveau des images qui possédaient déjà elles-mêmes une histoire de la multiplicité, Warhol rend un hommage rituel aux ancêtres vénérés du simulacre.[10]

Pour cette étude de l'originalité et de la récurrence, je me concentrerai sur les images empruntées à *La Joconde* et à *La Cène* de Léonard de Vinci ; à *Piazza d'Italia*, *Oreste et Pylade*, *Hector et Andromaque*, *Meubles dans la vallée*, *Le Poète et sa muse* et *Les Muses inquiétantes* de Giorgio de Chirico ; ainsi qu'à *Eva Mudocci*, *Autoportrait au bras de squelette*, *Madone* et *Le Cri* d'Edvard Munch.[11]

En choisissant de reproduire les images de Giorgio de Chirico, Warhol jouait la propre stratégie de de Chirico consistant à répéter ses images. Pour de Chirico, cette répétition constituait un moyen de rester financièrement à flot durant les dernières années de sa vie. Dans les années 1950 et 1960, de Chirico réalisait encore des œuvres dans le style de sa *pittura metafisica* datant de la Première Guerre mondiale.

Ce sont précisément ces peintures tardives que Warhol devait prendre pour modèles dans ses œuvres *After de Chirico*. Warhol disait de de Chirico, tout en projetant sur lui sa propre démarche :

« Il répétait sans cesse les mêmes images. J'aime beaucoup cette idée, alors je me suis dit que ce serait formidable de le faire. Je crois qu'il considérait la répétition comme une manière de s'exprimer. C'est probablement ce que nous avons en commun. La différence ? Ce qu'il répétait régulièrement, année après année, moi je le répète le même jour, dans le même tableau. Toutes mes images sont les mêmes, mais en même temps très différentes... La vie n'est-elle pas une série d'images qui changent à mesure qu'elles se répètent ? »[12]

Warhol reconnaissait que de Chirico produisait chacune de ses images répétées en dehors du cadre historique dans lequel les œuvres avaient acquis leur notoriété initiale. Les œuvres répétées de de Chirico des années 1950 et 1960 avaient peu à voir avec le projet proto-surréaliste grâce auquel ces images étaient devenues célèbres.

Ces œuvres répétées satisfaisaient néanmoins aux conditions d'« originalité » du marché de l'art, puisqu'elles étaient exécutées de la main du maître.

Warhol s'est également approprié les œuvres d'Edvard Munch parce que, comme de Chirico, Munch répétait fréquemment ses propres images, notamment lorsqu'il vendait une peinture dont il estimait qu'elle exprimait une expérience personnelle.

Munch expliquait ainsi la raison de cette répétition :

« [...] nous voyons avec des yeux différents à des moments différents. Nous voyons les choses d'une certaine manière le matin et d'une autre le soir, et notre manière de les regarder dépend également de l'humeur dans laquelle nous nous trouvons. Voilà pourquoi un même sujet peut être vu de tant de façons différentes, et c'est ce qui rend l'art si intéressant. »[13]

En plus de répéter ses images en peinture, Munch reproduisait les mêmes formes en gravure sur bois, en lithographie et en eau-forte. Ces formes imprimées étaient toutes produites en éditions multiples et

souvent dans plusieurs médiums différents, avec des variations de couleur.

Et puisque Munch maîtrisait tous ces médiums, il développait parfois dans ses estampes des images qui deviendraient ensuite des peintures, et inversement. Ce processus de travail rend, une fois encore, impossible l'identification d'un quelconque original unique, puisque les multiples sont produits simultanément.

La *Joconde* de Léonard de Vinci souffre elle aussi d'une crise d'identité, tant l'histoire, les mythes et les commentaires spéculatifs accumulés autour de cette œuvre l'ont transformée en simulacre.

Dans le contexte de l'histoire de l'art populaire, la *Joconde* est assurément un simulacre iconographique. L'identité du modèle de la *Joconde*, Lisa di Antonio Maria Gherardini, s'est perdue dans l'attention populaire accordée à l'œuvre. Parmi les nombreuses interprétations qui l'entourent, certaines nient même son existence en considérant l'image comme un portrait travesti de Léonard de Vinci ; d'autres racontent une histoire d'amour apocryphe entre elle et l'artiste, aujourd'hui considéré comme homosexuel.

La *Joconde* est l'une des images les plus reproduites au monde. Elle a été utilisée dans la publicité, sur des produits de consommation et dans l'histoire de l'art comme symbole d'idées infiniment plus complexes : la pureté, l'amour, le Louvre, la « haute » culture, l'art, la peinture et la Renaissance italienne.

En 1963, Warhol reproduisit la *Joconde* en réaction à son exposition aux États-Unis au Metropolitan Museum of Art.[14] En outre, la *Gioconda* a été érigée en idéal du portrait, comme fusion et révélation parfaites du caractère d'un modèle par un artiste.

L'élévation de cette peinture au rang d'idéal constitue une déformation médiatique — et intellectuelle — de l'idéal platonicien, cette notion fondatrice dont dérivent toutes les formes.[15]

(Peut-être toutes les peintures sont-elles des copies imparfaites de la *Joconde* ?)

Warhol peignit également *La Cène* à une époque où l'œuvre bénéficiait d'une forte médiatisation en raison de sa restauration. La version de Warhol était cependant éloignée de plusieurs degrés de la *Cène* peinte sur le mur de Santa Maria delle Grazie, puisque Warhol utilisait comme sources des matériaux eux-mêmes dérivés de l'œuvre.

La photographie utilisée provenait d'une reproduction bon marché, produite en masse, d'une copie datant du XIXe siècle.[16] En tant que catholique, Warhol avait certainement d'abord connu cette image sous cette forme : celle des reproductions de la peinture que l'on trouvait couramment dans les cuisines et salles à manger des familles ouvrières américaines originaires d'Europe de l'Est.

Avec Munch, de Chirico et Léonard de Vinci, Warhol utilise la même stratégie : il reproduit les peintures appropriées de telle manière que ces œuvres dérobées perdent leur identité et leur contexte et deviennent, grâce à la sérialité interne et externe au tableau, des images d'images.[17]

Warhol réalise souvent des tableaux comportant des nombres différents d'images répétées. Lorsqu'il produit une image unique sur une toile, cette image dépend des autres images semblables appartenant à la série de Warhol pour acquérir sa signification.

Le spectateur d'une œuvre composée d'une seule image sait que d'autres images semblables existent grâce à la trace de l'instrument de reproduction : le point sérigraphique. Ces œuvres ne peuvent être considérées comme existant pour elles-mêmes ; elles dépendent de la perception de l'ensemble de la série de Warhol — ou, à tout le moins, d'une familiarité avec la stratégie warholienne — pour acquérir leur portée.

En doublant l'image sur une même toile, Warhol rend encore plus immédiatement perceptible au spectateur le fait que l'image est une réplique, puisqu'il lui montre une copie d'une copie.

Les œuvres de Warhol qui reproduisent trois images ou davantage sur une même toile révèlent que cette copie est potentiellement infinie, particulièrement lorsque des dizaines d'exemplaires de la même image occupent un même espace.

Dans des œuvres telles que *Thirty Are Better than One*, l'existence d'images supplémentaires au-delà du plan du tableau et au-delà même du titre est suggérée par les images présentes qui débordent jusqu'aux bords et sont parfois tronquées.

En outre, Warhol organise fréquemment ces répétitions selon une grille qui suggère l'infini à travers la géométrie euclidienne du plan pictural : les lignes parallèles ne se rencontrent jamais et une infinité de perpendiculaires encadrent la même image.

La répétition, le retour et les simulacres se poursuivent encore au-delà de ces œuvres de Warhol.

Chaque œuvre de Warhol a été reproduite par l'Andy Warhol Estate and Foundation sous forme de plusieurs transparents photographiques de quatre par cinq pouces. Chacun de ces transparents a été utilisé des dizaines de fois pour reproduire ces images par milliers — parfois par millions — dans des articles, des catalogues et jusque sur des objets de consommation kitsch tels que des cartes postales ou des boîtes à bijoux.

À l'image des deux chemins éternels rencontrés par le Zarathoustra de Nietzsche sur le flanc de la montagne,[18] les niveaux de simulacres se développent indéfiniment de part et d'autre des objets d'art de Warhol.

Nous voyons ainsi que les peintures ne constituent qu'une séquence de récurrences, précédées par des milliers d'autres et destinées à être suivies par des milliers d'autres encore.

Se délectant de la nature de la sérialité, Warhol manifeste une compréhension simultanée du passé et du futur des images présentes dans ces œuvres.[19]

L'objet d'art physique privilégié représente, en termes nietzschéens, « l'instant »[20] : le portail à partir duquel l'éternelle récurrence se déploie vers le passé et vers le futur, le point où les antécédents et les devenirs futurs se rejoignent.

C'est la peinture, plutôt que l'écran sérigraphique singulier, qui est analogue à « l'instant », puisque la toile peinte est l'objet par lequel une œuvre d'art vient à l'existence : une présence tangible, un objet susceptible d'être transformé en marchandise et constituant le résultat final de la communication artistique.

Une fois l'image sérigraphiée sur la toile, puis la toile tendue, signée ou tamponnée, tous les codes sont résolus et indiquent au marché de l'art qu'une œuvre d'art a été produite.

L'écran sérigraphique lui-même ne constitue qu'un antécédent de l'œuvre d'art reconnaissable. Par son apparence éphémère et l'inversion de valeurs à peine perceptible qu'il produit, l'écran sérigraphique n'agit pas comme œuvre d'art mais comme un dispositif déictique de possibilité.

Si l'écran sérigraphique possède une quelconque valeur marchande, celle-ci tient à son rôle d'agent de reproduction : il constitue le moyen de produire davantage d'« instants » artistiques, c'est-à-dire davantage de peintures.

L'examen de n'importe quelle série d'œuvres de Warhol révèle les stratégies employées par l'artiste pour produire une grande quantité de différence à travers la répétition du même, simplement en manipulant le placement de l'image.

Le terme « placement » désigne ici la manière dont Warhol et ses assistants tendaient chaque toile autour d'une ou de plusieurs images sérigraphiées.

Pour produire ces images, Warhol peignait généralement une grande feuille de toile avec les couleurs de fond choisies, puis faisait sérigraphier une image plusieurs fois sur cette toile. Une fois la peinture sèche, la toile était découpée puis tendue sur des châssis standardisés achetés dans le commerce.

Les images sérigraphiées étant soit légèrement plus grandes, soit légèrement plus petites que la surface de la toile tendue, des variations apparaissaient dans la présentation visuelle de chaque image, donnant l'impression d'un repérage correct ou incorrect semblable à celui que produirait un procédé d'impression mécanique.

C'est dans ce processus que Warhol introduit une véritable différenciation entre ses images. Les couleurs et le repérage varient légèrement, permettant au spectateur de percevoir effectivement des différences entre les œuvres.

Warhol décidait également du nombre d'images répétées qui apparaîtraient sur une même toile. L'absence de centrage dans ces peintures illustre l'observation de Zarathoustra concernant la perpétuité : « Le milieu est partout. »[21]

En comparant ces différences, on constate que ce qui demeure identique dans chacune de ces peintures revient simplement à l'image elle-même. Simultanément, le semblable renvoie à un autre objet auquel il peut être comparé.[22]

Ainsi, dans l'univers de Warhol, l'éternel retour affirme la différence au sein du même.

Du point de vue de la dissemblance, aussi minime soit-elle, le spectateur ne peut nier l'existence de la similitude.

Dans les œuvres sérigraphiées de Warhol, les propriétés optiques de l'image apparaissent clairement au

spectateur. Les variations de tonalité obtenues par l'utilisation d'une ou plusieurs couleurs sérigraphiées sont décoratives plutôt qu'illusionnistes.

Les lumières et les ombres éventuellement créées dans ces œuvres sont incidentes, et la manipulation apparemment arbitraire des couleurs, que ce soit au sein d'une seule œuvre ou d'une série, est si extrême qu'elle s'oppose à toute profondeur illusionniste.

Ce que le spectateur interprète comme les zones lumineuses de ces œuvres n'est rien d'autre que des couleurs optiques avançant au-dessus de tons sombres ou les espaces entre les points sur un fond de toile ou de papier.

Remarquons que je parle ici de fond matériel (*ground*) et non d'arrière-plan (*background*), car la relation figure-fond ne peut être facilement établie.

Malgré le fait que l'encre sérigraphiée se trouve physiquement au-dessus de la surface peinte, le fond de ces œuvres ne constitue pas un arrière-plan puisqu'il n'y a pas de profondeur.

Le fond appartient au médium lui-même et rend possible la perception gestaltiste des images.

En réalité, la profondeur est éliminée par la trame de points de l'image appropriée, et cette existence purement superficielle nie, à son niveau le plus fondamental, l'« être » de l'image.

Le critique Robert Melville a souligné cette contradiction du sujet en affirmant :

« L'œuvre réussie est, en somme, une paraphrase de la surface vierge à laquelle elle adhère. La peinture Pop américaine est une manière ingénieuse de peindre le Néant. »[23]

En niant ainsi l'image, il devient difficile de parler de différence entre les images elles-mêmes, puisque toutes les images de Warhol sont essentiellement perçues selon un même mode d'extension réduite.

Lorsque nous réduisons l'image warholienne à ses éléments fondamentaux — le point et la couleur —, nous constatons que les « parties précèdent et rendent possible la représentation du tout ».

Ainsi, comme le remarquerait Kant, il n'existe pas de « différences internes » dans ces images de Warhol ; la différence ne peut être perçue que comme une « relation externe », qui doit être appréhendée par « l'intuition empirique » du spectateur.[24]

Dans cette perspective, on pourrait considérer que ces propriétés optiques englobent l'ensemble des œuvres sérielles de Warhol, puisque toutes les peintures, estampes et œuvres sur papier fonctionnent selon les mêmes stratégies optiques et que toutes leurs images sont soumises à la même métaphysique optique.

Warhol rendit le problème du point, du fond et de la profondeur particulièrement manifeste dans ses *Shadows* de 1978.

Dans ces œuvres, aucune image reconnaissable ne vient solliciter nos facultés de perception gestaltiste. Les images paraissent entièrement abstraites ; pourtant, comme les images appropriées, elles proviennent de photographies, sont agrandies, voient leur contraste réduit lors de la fabrication de l'écran sérigraphique, puis sont peintes.

La relation figure-fond est encore davantage problématisée dans ces œuvres par le fait que Warhol peignait la surface de la toile avec de larges empâtements expressionnistes de Liquitex : les « fonds » de ces œuvres suggèrent donc généralement davantage de profondeur que les « figures » sérigraphiées.

L'aspect le plus conséquent des objets d'art de Warhol — et pourtant systématiquement négligé par les chercheurs — est sa capacité à exploiter le marché de l'art en créant des œuvres contenant les mêmes images à la fois sous forme de peintures et d'estampes.

Pour les peintures d'appropriation réalisées entre 1963 (*Mona Lisa*) et 1986 (*The Last Supper*), Warhol produisit des centaines d'œuvres.

Le marché de l'art considère pourtant chacune de ces peintures comme un « original » de Warhol, de sorte que le prix de chacune est comparable à celui de peintures uniques réalisées par d'autres artistes.

La confusion s'accroît lorsque l'on considère que Warhol autorisait également la publication d'estampes numérotées en éditions limitées à partir de ces mêmes œuvres.

En 1982 (*Goethe*) et en 1984 (*Details from Renaissance Paintings*), Warhol réalisa également des sérigraphies en éditions limitées utilisant les mêmes images appropriées que celles de ses peintures.

Dans le domaine de l'estampe, le concept d'édition consiste précisément à limiter la répétition, tandis que la numérotation de chaque tirage constitue un moyen de contrôle de la qualité.

Traditionnellement, les éditions de gravures sur bois et d'eaux-fortes étaient numérotées en raison de

l'usure des matrices, constituées de matériaux relativement tendres, qui se produisait à chaque cycle d'impression.

Avec ces procédés, les détails les plus fins disparaissaient souvent dans les impressions tardives. Les collectionneurs recherchaient donc les premières épreuves, correspondant aux numéros les plus bas.

Cette valorisation des premières impressions produites à partir d'une matrice constitue le moyen par lequel les connaisseurs de l'estampe préservent l'idée de l'« aura de l'original », telle que définie par Walter Benjamin.[25]

Puisque les premières impressions possèdent un degré d'intégrité supérieur, supposé refléter davantage la conception de l'artiste, elles sont considérées comme les plus proches de l'idée d'original.

La méthode d'impression de Warhol est pourtant antithétique à ce système de valorisation, puisque sa matrice est un écran sérigraphique qui, à condition d'être maintenu propre, ne se détériore pas au cours de la production des tirages.

(Les estampes réalisées par sérigraphie sont généralement appelées sérigraphies ou *screenprints*.)

Malgré cette uniformité qualitative, les estampes de Warhol continuent, par survivance, à être numérotées, et les numéros les plus bas demeurent les plus précieux.

Outre les estampes, Warhol manipule également la catégorie du « dessin » dans ses œuvres d'appropriation.

En raison des compétences de conservation spécifiques nécessaires à l'entretien d'œuvres réalisées sur différents supports, une distinction artificielle s'est établie entre les œuvres sur papier et les œuvres réalisées sur des supports plus stables, tels que le panneau ou la toile.

Les œuvres sur papier — à l'exception des estampes — ont ainsi été associées à la catégorie curatoriale et marchande du dessin, qu'il s'agisse effectivement de peinture, de graphite, d'encre ou d'autres matériaux appliqués sur papier.

De plus, les grandes maisons de vente aux enchères — Christie's, Sotheby's, etc. — répartissent les « types » d'œuvres, notamment les peintures, dessins et estampes, entre différentes ventes.

Warhol a exécuté des milliers d'œuvres sérigraphiées sur papier qui ont intégré cette catégorie du marché des galeries et des ventes aux enchères.

Par exemple, sa *Madonna (after Munch)* de 1983 fut réalisée sur papier Arches Aquarelle, mais la dimension de l'écran — et donc de l'image — est exactement la même que dans les œuvres réalisées sur toile.

Pour compliquer davantage la question des œuvres sur papier considérées comme des dessins, Warhol réalisa également des milliers de véritables dessins exécutés à la main, au graphite ou à l'encre sur papier.

Chacun de ces dessins possède une image unique, bien que Warhol ait souvent répété un même sujet dans plusieurs dessins.

Ces œuvres réalisées individuellement fonctionnent sur le marché de l'art comme elles sont censées le faire : comme des œuvres individuelles.

Mais ces dessins « authentiques » renforcent également la légitimité des autres œuvres sur papier de Warhol, auxquelles ils confèrent par association une aura d'individualité.

L'idée de l'estampe publiée ou de l'œuvre sur papier est encore davantage perturbée par Warhol, puisqu'il réalisa des milliers de sérigraphies qui ne furent jamais publiées.

Certaines de ces œuvres ont été désignées comme des « épreuves d'essai » (*trial proofs*) et sont uniques dans la mesure où elles présentent des combinaisons de couleurs différentes de celles des éditions publiées.

Certaines de ces estampes sont encore plus uniques, puisqu'elles furent réalisées en prévision d'éditions qui ne furent finalement jamais exécutées ni publiées.

L'aspect poignant de ces épreuves réside dans le fait qu'elles sont moins valorisées que les sérigraphies désignées comme œuvres individuelles sur papier, alors même que les épreuves sont parfois moins nombreuses.

L'un des moyens d'évaluer ces estampes dans le domaine de l'expertise warholienne repose sur la présence ou l'absence du cachet à sec de l'imprimeur, une marque en relief indiquant l'atelier dans lequel l'œuvre a été produite.

Dans le cas de ces œuvres, ce cachet est celui de Rupert Jason Smith, l'éditeur d'estampes de Warhol de 1976 jusqu'à la mort de l'artiste en 1987.

Cette marque paraît cependant peu significative lorsqu'on considère que, dans l'atelier de Warhol, plusieurs assistants peintres — et non Warhol lui-même — appliquaient eux aussi l'image sur papier ou sur toile à l'aide d'un procédé sérigraphique identique à celui employé par Smith.

En examinant le problème de la relation entre les estampes sérigraphiées, les peintures et les dessins de Warhol, on conclut que toutes ces images sont réalisées selon le même procédé, mais que le marché de l'art différencie leur valeur selon que l'image est reproduite sur toile ou sur papier ; publiée dans un portfolio ou non publiée ; ou désignée comme œuvre « unique » sur papier ou comme épreuve unique.

Ces qualités déterminent si une œuvre particulière de Warhol vaut quelques milliers ou plusieurs dizaines de milliers de dollars.

Rappelons que cette différence de prix est généralement déterminée par la rareté relative de l'original par rapport au multiple.

Il est remarquable que cette différenciation de valeur continue de s'exercer aujourd'hui sur le marché des ventes aux enchères et des galeries, alors même qu'il a clairement été établi qu'une œuvre de Warhol ne saurait guère être considérée comme un original.

En outre, les peintures et les « œuvres sur papier » ne sont ni numérotées ni évaluées en fonction d'un numéro, alors qu'en réalité elles ont été exécutées exactement comme des estampes.

Puisque ces estampes dérivent des peintures, et que les peintures elles-mêmes ne sont pas numérotées, il est impossible d'affirmer qu'il existe une quelconque œuvre « originale » de Warhol.[26]

Warhol déclara un jour :

« Je pense que toutes les peintures devraient avoir la même taille et la même couleur, afin qu'elles soient toutes interchangeables et que personne ne pense posséder une meilleure ou une moins bonne peinture [...] D'ailleurs, même lorsque le sujet est différent, les gens veulent la même peinture. »[27]

Et encore :

« Et elles seraient toutes des chefs-d'œuvre, parce qu'elles seraient toutes la même peinture. »[28]

À la lumière de cette déclaration, rappelons que les images sérigraphiées dans les œuvres de Warhol furent toutes produites de la même manière et que cet ensemble d'images produites selon des moyens similaires constitue la majorité de son œuvre.

Bien entendu, chacune de ces images tient lieu d'autres images qui lui ressemblent et renvoie à celles-ci, ainsi qu'à l'« original » historique dont elle dérive.

Cependant, en raison de la similitude du procédé, chacune de ces images peut également renvoyer à l'ensemble des œuvres sérigraphiées de Warhol.

Dans toute série de Warhol, les sujets fondamentaux sont donc la répétition, les différents niveaux du simulacre et la possibilité d'une représentation infinie de l'image.

Bien entendu, le choix du sujet de l'image a pour conséquence que ce sujet est emporté par le véhicule de l'éternel retour, ce qui conduit souvent l'image à devenir décorative ou à voir son caractère d'« originalité » dévalué.

Ce que le spectateur voit réellement, c'est la surface des fonds peints et les points sérigraphiés qui ont été répétés *ad infinitum*.

Le spectateur ne doit cependant pas oublier que les légères différences entre les œuvres de Warhol sont elles aussi rendues perceptibles par le processus de l'éternel retour.

Ce sont précisément ces différences subtiles qui rendent visuellement intéressantes les images répétées sur une même toile et qui permettent à la récurrence observée de revenir de l'infini vers la toile individuelle.

C'est ce geste de répétition délibérément démesurée qui révèle la conscience qu'avait Warhol de l'acte même de répéter — un acte lui-même répété dans les images examinées ci-dessus, par d'autres artistes et par la société dans son ensemble.

Notes

1. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trad. Geoff Bennington et Ian McLeod, University of Chicago Press, 1987, p. 125.
2. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trad. Paul Patton, Columbia University Press, New York, 1994, p. 76.
3. Joan Stambaugh, *The Problem of Time in Nietzsche*, trad. John F. Humphrey, Bucknell University Press, Lewisburg, Pennsylvanie, 1987, p. 163.
4. Deleuze, p. 41.
5. Deleuze, p. 49.
6. Pour davantage de développements sur l'objet perdu fétichisé, voir Jean Baudrillard, « The Hyper-realism of Simulation », dans *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Mark Poster (dir.), trad. Charles Levin, Stanford University Press, 1988, p. 143-147.
7. Deleuze, p. 69.
8. Pour davantage d'illustrations des œuvres appropriationnistes de Warhol, voir Jorg Schellman (dir.), *Andy Warhol: Art from Art*, Edition Schellman, Munich, 1994.
9. Roland Barthes, « That Old Thing, Art », dans *The Responsibility of Forms*, New York, Hill and Wang, 1985, p. 202.
10. Carol Anne Mahsun consacre une section à « The Consciousness of the Primitive » dans le sixième chapitre de *Pop Art and the Critics*, Ann Arbor, UMI Press, 1987, p. 111-114.
11. Pour d'autres œuvres sérigraphiées, Warhol s'est également approprié des images provenant de *Saint Georges et le Dragon* de Paolo Uccello ; de *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli ; de *La Vierge et l'Enfant avec des anges et six saints* et *Sainte Apolline* de Piero della Francesca ; du *Portrait d'une jeune femme* de Lucas Cranach l'Ancien ; du *Goethe dans la campagne romaine* de Johann Tischbein ; de *Femme en bleu* d'Henri Matisse ; et du *Zervos* de Pablo Picasso. Ces œuvres seront évoquées plus loin dans la discussion concernant le brouillage, chez Warhol, des catégories du marché de l'art.
12. Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, Bantam Books, New York, 1989, p. 326.
13. Ragna Stang, *Edvard Munch: The Man and His Art*, trad. Geoffrey Culverwell, New York, 1979, p. 16.
14. Laslo Glozer, « A Guest Performance on the Painters' Olympus », dans Jorg Schellman (dir.), *Andy Warhol: Art from Art*, Edition Schellman, Munich, 1994, p. 7.
15. Deleuze, p. 60.
16. Michael Lüthy, « The Apparent Return of Representation: Ambivalence Structures in Warhol's Early Work », dans *Andy Warhol: 1960-1986*, Fundació Joan Miró, Barcelone, 1996, p. 211.
17. Rupert Jason Smith, dans Schellmann, *Andy Warhol: Art from Art*, p. 77.
18. Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, trad. Thomas Common, Heritage Press, New York, 1967, p. 148 : « Deux chemins se rejoignent ici : personne encore ne les a parcourus jusqu'au bout. Cette longue voie qui retourne en arrière se poursuit pour l'éternité. Et cette longue voie qui s'étend devant nous — c'est une autre éternité. »
19. Donald E. Carr, *The Eternal Return*, Doubleday & Co., Inc., Garden City, New York, 1968, p. 109.
20. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, p. 148 : « Ces chemins se contredisent ; ils se heurtent directement l'un à l'autre — et c'est ici, sous ce portail, qu'ils se rencontrent. Le nom du portail est inscrit au-dessus : "Cet instant". »
21. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, p. 207.
22. Deleuze, p. 300.
23. Robert Melville, « Sewing is Connection », *New Statesman*, 7 avril 1967, p. 481.
24. Deleuze, p. 232.
25. Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », *Video Culture*, p. 30.
26. La valeur de ces peintures pourrait-elle chuter lors de la publication du catalogue raisonné de l'œuvre de Warhol ? Les collectionneurs seront certainement scandalisés lorsqu'il apparaîtra qu'il existe des centaines d'« originaux ».
27. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1975, p. 149.
28. Ibid., p. 148.