

Prince de l'ennui : les répétitions et les passivités d'Andy Warhol

William S. Wilson, 1968

La sérigraphie fait de la répétition une partie intégrante de la signification de l'image. Même une seule épreuve sérigraphiée est perçue comme une répétition, et Warhol répète ces images jusqu'à ce que la répétition elle-même s'amplifie en un thème de la variation et de l'invariance, de la réussite et de l'échec de l'identité parfaite.

Les peintures d'Andy Warhol présentent des images répétées ou agrandies : fleur-fleur-fleur ; accident-de-voiture-accident-de-voiture, accident-de-voiture ; FLEUR-FLEUR-Fleur. Les images sont appliquées par sérigraphie et peuvent être répétées avec un certain nombre de variations. Les écrans sérigraphiques sont réalisés à partir de photographies prises par quelqu'un d'autre, et l'impression elle-même est souvent effectuée par quelqu'un d'autre dans la Factory de Warhol, de sorte que la part de l'artiste peut être isolée dans le choix des images, la décision de répéter l'image et, éventuellement, de l'agrandir.

La sérigraphie fait de la répétition une partie intégrante de la signification de l'image. Même une seule épreuve sérigraphiée est perçue comme une répétition, et Warhol répète ces images jusqu'à ce que la répétition elle-même s'amplifie en un thème de la variation et de l'invariance, de la réussite et de l'échec de l'identité parfaite. La sérigraphie est une technique qui permet une délimitation précise, mais Warhol l'emploie de manière négligée, permettant au sentiment et à l'absence de sentiment, au soin et à la négligence, de se bousculer les uns les autres.

Puisque ce médium pourrait facilement être utilisé avec davantage de précision et qu'il ne l'est pas, le but doit être d'attirer l'attention sur le fait même de la répétition en ne répétant pas exactement. Warhol réussit donc à échouer dans la répétition, et cet échec suggère que la répétition réussie est à plaindre, tandis que l'échec à répéter est à craindre.

Warhol aborde la répétition d'une autre manière, à travers les stéréotypes. Le mot désigne une technique d'impression à partir de plaques métalliques solides et suggérait autrefois une amélioration dans la répétition d'une image. Troy Donohue, Elvis Presley, Elizabeth Taylor : ces personnages ont l'éclat de produits issus d'une chaîne de montage auxquels on aurait ajouté des finitions personnalisées, de choses fabriquées pour être vendues. Ils s'accorderaient fort bien avec la répétition de chaînes de montage perpétuellement identiques de boîtes de soupe, de bouteilles de ketchup et de timbres verts.

Miss Taylor est représentée après la maladie dont les tabloïds avaient fait leurs gros titres ; il y a également des portraits de Marilyn Monroe, qui est morte, et davantage encore de portraits de Mme Kennedy, cruels portraits d'avant et d'après l'assassinat. Ce que ces images ont en commun avec les *13 Most Wanted Men*, la chaise électrique, le corps sautant ou tombant d'un pont, les accidents automobiles, c'est la passivité : des personnes et des choses qui subissent l'action de machines, d'événements, de circonstances.

Dans *Kulchur* 16, Gerard Malanga demande à Andy Warhol :

« Les circonstances te permettent-elles de faire ce que tu devrais faire ? »

Warhol : « Non. »

Malanga : « Qu'est-ce qui échappe à ton contrôle ? »

Warhol : « Qu'est-ce que ça veut dire ? »

Les images de ces personnes et de ces choses reflètent le processus par lequel elles subissent l'action du photographe, de l'appareil photographique et d'une chaîne continue d'opérations impersonnelles, décrite ici par le poète David Antin à propos du portrait de Mme Kennedy :

« ... il existe en réalité une série d'images d'images, commençant par la traduction de la réflexivité

lumineuse d'un visage humain en précipitation d'argent à partir d'une émulsion photosensible ; cette image négative est développée, rephotographiée en image positive avec inversion de la lumière et de l'ombre et le flou qui en résulte ; elle est ensuite traduite par télégraphie, gravée sur une plaque et imprimée à travers une trame grossière avec une encre de mauvaise qualité sur du papier journal ; et ce dernier flou devient le point de départ de l'agrandissement réalisé par l'artiste et de sa sérigraphie sur toile dans une couleur lilas imposée. »

(« *Warhol: the Silver Tenement* », *Art News*, été 1966, p. 58.)

À travers ces processus, le flou, la répétition et la passivité apparaissent avec une netteté accrue.

Ces images représentent des personnes ou des choses qui ont subi l'action, ou qui ont été construites par d'autres personnes, par des machines ou par des événements, bien davantage qu'elles ne se sont construites elles-mêmes (même Mme Scull est représentée dans la construction d'elle-même produite par un photomaton du métro). Ces personnes peuvent être des acteurs, mais elles ont elles-mêmes subi une action.

Lorsqu'il y a une telle passivité dans les images et une telle répétition de ces images — lorsque la répétition est le style et la passivité le contenu —, il en résulte une implication réciproque de la répétition et de la passivité : chaque occurrence de l'une est aussi une occurrence de l'autre.

La passivité apparaît comme le fait de subir la répétition. La souffrance — au sens propre cette fois — ne semble pas résider dans une douleur particulière ou dans un acte horrible unique, mais dans sa répétition. Cela suggère que la douleur ne devient souffrance qu'à partir du moment où elle est répétée ; que la souffrance est une douleur rétrospective et dupliquée ; et qu'il y a une passivité dans le fait de subir la répétition.

Mais une répétition suffisante finit par dépasser toute souffrance pour atteindre la vacuité, l'engourdissement : une douleur répétée devient un anesthésique.

Dans certaines peintures, les images ne sont pas répétées par addition mais par multiplication : autrement dit, l'image est agrandie (non pas 100 boîtes de soupe, mais une seule boîte agrandie 100 fois). Cet agrandissement d'une image hors de toute proportion avec le reste de l'expérience, qui la rend ingérable et quelque peu envahissante, constitue une variation sur le thème de la passivité, tout comme la multiplication constitue une variation de l'addition.

Les films de Warhol prospèrent sur la passivité, l'agrandissement et la répétition. *Sleep* montre un homme dormant pendant six heures et répète une même bobine en boucle indéfiniment, supprimant ainsi la diversité du sommeil réel. *Blow Job* ne montre que l'homme qui subit l'action, celui qui jouit de l'action ou qui la subit — le patient, pourrait-on dire, et non l'agent. *Eat* présente un peintre mâchant, mâchant, mâchant, tandis que la caméra enregistre passivement cette non-action.

Le sommeil, le sexe et l'alimentation sont des dimensions de la vie qui imposent à l'individu des exigences répétées et qui exigent elles-mêmes la répétition pour être satisfaites. Ces premiers films appartiennent au mode lyrique et pastoral de Warhol, à sa période « école de Barbizon », et pourraient être introduits dans n'importe quel cours d'étude d'après nature.

The Chelsea Girls amplifie les difficultés que pose la compréhension de Warhol, mais le film permet également de voir certaines choses plus clairement que ses films plus courts. Puisque le film est projeté deux bobines à la fois, deux projections ne peuvent jamais être répétées à l'identique (ce point a été brillamment développé par Gregory Battcock dans « Four Films by Andy Warhol », *The New American Cinema*, p. 233-252).

Les obstacles à la répétition mécanique attirent l'attention sur la répétition en tant que telle, et l'idée de répétition hante le film tout comme celui-ci représente des personnes hantées par des répétitions qui sont loin d'être idéales.

À l'intérieur des films apparaissent des personnes — pas tout à fait des acteurs — sous l'emprise de gestes, d'habitudes, de discours qu'elles n'ont pas répétés comme des acteurs répètent leur rôle, mais qu'elles ont néanmoins répétés parce qu'elles n'ont cessé de les reproduire encore et encore.

Quels que soient le hasard, la spontanéité ou les accidents que pourrait provoquer un tournage sans

répétitions préalables, les personnages restent fermement prisonniers de leurs propres répétitions. Le film montre que, pour eux, la vie n'a été qu'une longue répétition générale et que, lorsqu'on les place devant l'œil blasé de la caméra, on peut compter sur eux pour livrer leur universalité défraîchie, leur intemporalité de seconde main.

Ces personnes apparaissent non comme des pécheurs, mais comme des répéteurs, comme des martyrs patients de la répétition : couper des cheveux, faire la vaisselle, se plaindre, torturer, échouer.

Comme il se doit, le film s'ouvre sur une parodie de Sainte Famille (une mère, un enfant et un homme trop petit pour être le mari, et qui ne semble pas être le père) et se termine par une parodie de confession adressée à un pape qui dit, magnifiquement, qu'il n'est pas facile d'être pape, mais que ce n'est pas difficile non plus : c'est simplement quelque chose que l'on est.

L'efficacité de la confession, même auprès du pape Ondine, repose sur la promesse que le péché ne sera pas répété. Manifestement, personne dans le film n'est en mesure de faire une telle promesse. Leur punition pour la répétition de leurs péchés semble cependant résider dans la répétition elle-même. Pécher se révèle être une autre forme de pénitence, et Warhol reproduit le modèle de l'immoraliste qui, à force de brûler toutes les limites, finit par atteindre son propre noyau dur de moralité.

Warhol a proclamé son ambition de devenir une machine :

« La raison pour laquelle je peins de cette manière, c'est que je veux être une machine. Tout ce que je fais, et que je fais comme une machine, je le fais parce que c'est ce que je veux faire. »

Puisqu'une machine est capable de répétitions infinies et parfaites (voir Masters et Johnson, *Human Sexual Response*, pour des descriptions de machines que personne ne pourrait espérer égaler), et puisque Warhol ne l'est pas, nous pouvons dire qu'il ne peut réussir qu'en échouant à réaliser cette ambition : réussir à montrer que, lorsque la répétition devient un idéal, elle est inaccessible.

Mais cette machine ratée est destinée à réussir en tant que fleur, comme le suggère la photographie de Dennis Hopper publiée en couverture du numéro de décembre 1964 d'*Artforum*.

Les premières peintures de fleurs réalisées selon le principe de la peinture par numéros, ainsi que les fleurs sérigraphiées à partir d'une photographie de magazine, présentent les fleurs comme objets de pensée ou de sentiment au moyen de modes de pensée eux-mêmes semblables aux fleurs : passivité, répétition.

Cette identité entre méthode et objet confère aux peintures de fleurs leur autorité particulière : pétale répète pétale, fleur répète fleur, image répète image.

Un jour, Warhol se tenait dans la galerie, nonchalamment entouré de coussins argentés qui dérivaien dans la pièce et reflétaient sans couleur les couleurs et les lumières. De temps à autre, quelqu'un le transplantait ailleurs et, lorsqu'il se tournait dans la lumière, il semblait moins photogénique que phototropique.

Lors du vernissage, un gardien faisait attendre les gens au rez-de-chaussée, et Warhol attendait patiemment jusqu'à ce que quelqu'un le pousse vers l'avant. À l'étage, un directeur de galerie expliquait qu'Andy était censé indiquer au poseur de papier peint comment tapisser la salle entière avec les vaches ; mais, constatant que l'homme était parfaitement compétent, il lui dit de faire comme il l'entendait et partit.

Le poseur de papier peint recouvrit même les interrupteurs avec ces vaches violet pâle dont la répétitivité et la passivité, aussi bucoliques soient-elles, constituent le développement d'un thème déjà manifeste dans les précédentes chaises électriques.

C'est comme si Marie-Antoinette au Petit Trianon et Marie-Antoinette place de la Concorde étaient une seule et même chose.

Ces œuvres d'Andy Warhol semblent exclure le bonheur ou la joie, et même le plaisir, comme s'ils étaient hors de question, peut-être parce que de telles émotions se prêtent mal à la répétition et ne découlent pas de la passivité.

Mais la mélancolie de ces œuvres est contrebalancée par la lumière que procure l'expression parfaite d'un sentiment : il y a de la joie à voir la tristesse parfaitement représentée.

Lorsque Warhol présente la répétition comme un idéal d'absence de pensée, celle-ci, comme tout idéal, se dérobe à l'emprise de l'homme, condamné à la variété, à la nouveauté et à des marges précaires.

Mais au moment même où Warhol montre que la répétition ne peut être accomplie, il montre aussi qu'elle

ne peut être évitée.

Il montre la répétition comme une gloire, comme une plaisanterie et comme une énigme, et il montre ce qu'il y a d'endurance dans la souffrance.

Rien d'étonnant à ce que, dans l'*Exploding Plastic Inevitable*, cet épiphénomène, il fasse chanter à Nico :

« Laisse-moi être ton miroir ! Laisse-moi être ton miroir ! Laisse-moi être ton miroir ! »