

Andy Warhol (1928-1987)

Artiste américain et figure emblématique de l'art de la seconde moitié du XXe siècle, Andy Warhol est une personnalité dont la dimension charismatique et médiatique dépasse largement le domaine de l'art. D'abord dessinateur de mode et de publicité, Warhol exécute ses premières peintures à partir de bandes dessinées en 1960. Admirateur de Marcel Duchamp, il devient la figure de proue du pop art américain. Les Dollar Bills, les Campbell's Soup Cans, les portraits de Marilyn ou de Liz Taylor qu'il élabore dès 1962 vont très rapidement devenir les icônes d'une culture visuelle qui abolit les frontières entre «grand art» et «art populaire». En 1963, il réalise ses premiers films et crée la Factory, qui apparaît comme le lieu culte de l'underground new-yorkais. Victime, en 1968, d'une tentative d'assassinat de la part de l'une de ses proches, Valérie Solanis, Warhol accède à une notoriété internationale célébrée par les rétrospectives européennes du Moderna Museet de Stockholm (1968) et du Kunsthaus de Zurich (1975). Sa mort accidentelle en 1987 interrompt une activité foisonnante qui n'a eu de cesse de se saisir des possibilités techniques, formelles et idéologiques de son époque. Ses rétrospectives posthumes au Museum of Modern Art de New York (1989) et au Centre Georges-Pompidou (1990) montrent l'ampleur d'une œuvre consacrée aux images du bonheur et des malheurs de notre temps.

1. Les années pré-pop

Andrew Warhola naît le 28 septembre 1928 à Forest City, une petite ville de Pennsylvanie, au nord-est de Scranton. Son père, Andrej, avait émigré de Bohême en 1912. D'abord ouvrier du bâtiment, puis mineur, il fait venir sa femme Julia en 1921. Diplômé de la Schenley High School de Pittsburgh, le jeune Andrew étudie pendant quatre ans (de 1945 à 1949) au Carnegie Institute of Technology de la même ville. Après ses études, il se rend à New York, où il s'intègre avec difficulté dans le milieu de la presse de mode, tout en vivant de petits métiers. En 1949, il simplifie son nom et devient Andy Warhol. Il réalise de nombreuses illustrations, pour Glamour, Vogue, Harper's Bazaar. En 1952 a lieu sa première exposition personnelle à la Hugo Gallery de New York: des dessins illustrant des nouvelles de Truman Capote. En 1955, il publie À la recherche du «shoe» perdu en collaboration avec le poète Ralph Pomeroy. Mais Warhol ne se contente pas de ces travaux élégants et commerciaux. Il admire en effet Jasper Johns et Robert Rauschenberg, les jeunes étoiles montantes de la scène new-yorkaise dont les œuvres semblent, à cette époque, la seule alternative à l'expressionnisme abstrait alors régnant.

2. De l'art de la reproduction à la reproduction comme art

En 1960, Andy Warhol exécute ses premières peintures d'après des bandes dessinées: Dick Tracy, Superman, Saturday's Popeye. Ces œuvres, qui sont contemporaines de celles de Roy Lichtenstein, inaugurent une nouvelle manière d'aborder la peinture à partir d'images préexistantes, le plus souvent en provenance

des mass media. Il ne s'agit plus de se réfugier derrière les paravents de l'imagination ou de l'inspiration, mais de partir de données visuelles qui ont fait leurs preuves. Même si l'artiste se tient au plus près des motifs utilisés (il n'opère aucune transformation du dessin d'origine), ces premières peintures restent empreintes de tics picturaux issus de l'expressionnisme abstrait: taches, coulures, coups de pinceau... Rapidement, Warhol radicalise sa démarche. 1962 constitue à cet égard une période charnière, puisque, cette année-là, il réalise des toiles saturées de billets de banque (80 Two-Dollar Bills), de boîtes de conserve Campbell's Soup (32 Soup Cans), de bouteilles de Coca-Cola (210 Coca-Cola Bottles), mais aussi de portraits d'Elvis Presley (Red Elvis) et de Marilyn Monroe (Marilyn 100).

Emblèmes de l'identité et de la similitude, la bouteille de Coca-Cola et le billet de 1 dollar constituent les sujets (de peinture) et les objets (de consommation) minimaux par excellence. Ils représentent également les images mêmes de l'illusion démocratique. Les émotions et les différences ne sont pas en effet inscrites dans l'objet, mais dans les relations que les individus (spectateurs ou consommateurs) entretiennent avec lui. «Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, écrit Andy Warhol, c'est que l'Amérique a créé une tradition où les plus riches consommateurs achètent la même chose que les plus pauvres. On peut regarder la télévision et voir Coca-Cola, et on peut savoir que le président boit du Coca, Liz Taylor boit du Coca, et pensez donc, soi-même, on peut boire du Coca. Aucune somme d'argent au monde ne peut procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue. Tous les Coca sont pareils, et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait, et on le sait aussi.»

Ces séries de 1962 sont l'occasion pour Warhol d'expérimenter la technique du report sérigraphique sur toile qu'il utilisera désormais exclusivement. Cette technique, qui autorise la reproduction à l'infini d'un même motif, permet à l'artiste d'entretenir une relation «machinique» et non plus affective ou sentimentale avec ses sujets («Je pense que tout le monde peut être une machine» est sans doute, à cet égard, la maxime de l'artiste qui rend le mieux compte de sa vision esthétique et morale). De 1963 à 1966, Andy Warhol réalise ses séries les plus célèbres. Émeutes raciales, Chaises électriques, Désastres (1963) cohabitent avec les sculptures en forme de Boîtes de Brillo, de Tomato Ketchup Heinz ou de Kellogg's (1964), les portraits agrandis des Trente Hommes les plus recherchés (1964) ou les papiers peints aux motifs de vaches ou de fleurs (1965-1966). En faisant de la reproduction le seul statut possible pour l'expression de son art, Warhol écorne la sacro-sainte notion d'original. Ainsi on pourrait dire des «copies» de Warhol qu'elles sont toutes des originaux, des originaux qui se ressemblent. Dans le même temps, l'artiste traite les différences (les grands et les petits sujets, le «haut» et le «bas») avec indifférence; il fait tout revenir au même... Coca-Cola, Marilyn, Brillo, Liz Taylor, Kellogg's, Presley, Campbell's, Jackie Kennedy: la répétition lancinante de ces images de marque et de ces images publiques finit par annihiler la valeur d'usage des objets de consommation courante qu'elles sont censées promouvoir, ou par faire oublier les caractéristiques des personnalités qu'elles supposent célébrer. Contemporaines de la sérialité mise en avant par l'art minimal, et descendantes directe du all-over expressionniste abstrait pour lequel un tableau n'a plus de centre privilégié, ces images sont à la fois les icônes et les motifs de papier peint de notre contemporanéité. Warhol répète jusqu'à saturation. Il s'agit à chaque fois, pour

chaque image choisie, d'épuiser en quelque sorte le sujet, jusqu'à lui faire rendre ce qui, hors de toute émotion narrative et hors de tout affect, constitue sa vérité.

3. La vie comme œuvre

«J'ai commencé comme artiste commercial, et je veux finir comme artiste d'affaires», remarque abruptement Warhol. Après avoir fait ce qu'on appelle «de l'art» (ou ce qu'on veut), je me suis mis à l'art des affaires». L'artiste s'oppose ainsi radicalement aux conceptions de «l'art pour l'art» comme au credo moderniste du caractère auto-référentiel de l'œuvre. Il existe pour Warhol une certaine volupté à contaminer l'art avec des valeurs qui lui sont traditionnellement extérieures, à le faire se compromettre avec l'argent, le commerce, mais aussi avec le politique, le trivial, voire le criminel...

En 1963, l'année où il loue un local pour y installer ses ateliers au 231 East Forty-Seventh Street, qui deviendra la Factory, Andy Warhol réalise son premier film en 16 millimètres: *Sleep*. Cette œuvre, d'une durée de six heures, constituée de séquences de dix minutes, chacune répétée plusieurs fois, montrant un homme qui dort, sera à l'origine d'une activité cinématographique intense jusqu'en 1968. La centaine de films qu'il réalise constitue une contribution décisive au cinéma, mais c'est à l'évidence pour lui une manière de continuer la peinture par d'autres moyens. La manière si personnelle de Warhol d'utiliser le plan fixe, le temps réel, les moindres événements de la vie quotidienne, les acteurs non professionnels anticipe l'importance du rôle décisif que joue aujourd'hui l'image animée dans l'art contemporain. Ses films ne sont jamais montrés de façon traditionnelle mais toujours liés à un dispositif: double écran, surimpression, permutation des séquences, etc. *Kiss* (1963), *Empire*, *Harlot* (1964), *Kitchen*, *My Hustler* (1965), *The Chelsea Girls* (1967), *Blue Movie* (1968) restent les principaux jalons d'une démarche qui déstabilise les codes du cinéma, fût-il d'avant-garde. Warhol utilise dans ses films tous les protagonistes (artistes, danseurs, musiciens, poètes, critiques d'art ou cinéastes) connus ou inconnus de la scène new-yorkaise (Gérard Malanga, John Giorno, Robert Indiana, Jonas Mekas, Nico, Ultra Violet, Viva, Gregory Battcock, Joe Dallessandro...). Cette frénésie cinématographique s'accompagne d'un développement croissant du rôle, aussi bien festif que productif, de la Factory. En 1965, il rencontre le groupe rock Velvet Underground, qu'il dirigera et produira l'année suivante. Mais après la tentative d'assassinat dont il est victime, en 1968, Warhol s'éloigne de plus en plus du cinéma. C'est désormais Paul Morrissey qui tourne les films qu'il produit (*Flesh*, 1968; *Trash*, 1970; *Beethoven's Nephew*, 1985, etc.). Mais Warhol n'abandonne pas pour autant l'audiovisuel, puisqu'il réalisera jusqu'à sa mort des programmes de télévision en compagnie de Vincent Fremont.

À partir de 1972, il se remet à peindre et réalise sa série des Mao ainsi que les portraits de nombreuses célébrités (Mick Jagger, la princesse Caroline, Michael Jackson, le shah d'Iran, Sylvester Stallone...). S'il n'abandonne pas ses sujets de prédilection, son intérêt pour la «picturalité» s'affirme dorénavant avec ostentation, que ce soit par l'utilisation de procédés inusités (*Oxidation Painting*, *Shadows*, 1978), de techniques diverses (*Rorschach Series*, 1984, *Camouflage*, 1986), ou plus simplement par le recours à des sujets empruntés à la peinture classique (*Skulls*, 1976; *The Last Supper*, 1986). Warhol meurt le 22 février 1987, à la suite d'un

accident opératoire, laissant l'image d'un artiste qui, avec dandysme et opiniâtreté, a réussi à faire coïncider étroitement son œuvre et sa vie.

Robert Rauschenberg (1925, Port Arthur, Texas)

Peintre américain, né à Port Arthur (Texas). Malgré les nombreuses polémiques suscitées par sa carrière, Robert Rauschenberg apparaît comme l'un des artistes les plus importants de la seconde génération de l'après-guerre américaine. Intégrant la réalité sociologique de la vie à la révolte physique de l'art gestuel, il marque la coupure esthétique entre l'expressionnisme abstrait et le pop art. En effet, si, pour contrer les excès gestuels de l'école new-yorkaise, certains choisissent la voie de l'abstraction formelle, Rauschenberg, rejoint bientôt par J. Johns, se positionne sur un terrain plus sociologique qui passe par la désacralisation de l'art — en 1952, il efface littéralement un dessin de De Kooning (*De Kooning Erased*) —, pour « agir dans la brèche qui le sépare de la vie ». Beaucoup plus lié avec les milieux de théâtre et de danse qu'avec les milieux picturaux, Rauschenberg participe aux premiers happenings et travaille avec les ballets de Merce Cunningham, puis de Paul Taylor. Il subit en outre fortement l'influence des musiciens: celle de Morton Feldman, d'Earl Brown et surtout de John Cage, qu'il rencontre en 1948 au Black Mountain College, où il suit l'enseignement de Josef Albers. Favorable à l'attitude fondamentale de Cage, qui, comme les surréalistes, affirme qu'il faut effacer la frontière entre l'art et la vie et rejeter les habituelles distinctions entre «les sons choisis et les sons accidentels», Rauschenberg déclare: «La peinture a ses rapports avec la vie et avec l'art. Ni l'un ni l'autre ne peuvent être fabriqués, j'essaie d'agir dans la brèche qui les sépare.» Conciliant l'esprit des collages cubistes, l'art de Schwitters, l'humour de Dada, et les gestes de l'action painting, Rauschenberg revendique l'équivalence de tous les matériaux et incorpore dans ses combine painting, mais sans aucune gratuité, toutes sortes d'éléments, rebuts ou déchets de la vie de tous les jours (Charlène, 1954, Stedelijk Museum, Amsterdam; Monogram, 1959, Moderna Museet, Stockholm). Assemblant des documents qui relatent des événements étrangers les uns par rapport aux autres, il les reproduit en sérigraphie, et fait la synthèse d'un climat sociologique et d'une étude de l'homme en face de la civilisation américaine. Homme de spectacle et de théâtre, Rauschenberg, qui ne se limite pas à l'art pictural, tente d'intégrer le temps à son œuvre et propose au public comme pour Solstice (1968, présenté à Documenta IV à Kassel) d'être à la fois matière picturale, acteur et spectateur. Poursuivant son travail sur l'imagerie de la culture de masse, il réalise des pièces de métal assemblées, posées au sol ou accrochées au mur, des collages, assemblages ou peintures sur acier inoxydable et, enfin, depuis les années 1990, la série des Roci (Rauschenberg Overseas Culture Interchange) à partir d'images venues de cultures et de pays très différents — Malaisie, Allemagne, Japon, Tibet, Chili, Venezuela, Cuba, Russie, États-Unis —, techniques mixtes sur les supports les plus divers.

Roy Lichtenstein 1923-1997

Né en 1923 à New York, Roy Lichtenstein a été considéré, du début des années 1960 à sa mort, survenue le 29 septembre 1997 dans la même ville, comme l'un des

chefs de file du pop art. Mieux qu'aucun autre, il en incarna la version américaine, dépourvue de l'ambiguïté qui s'associa dès l'origine aux réalisations des représentants européens de cette tendance. À ses débuts, Lichtenstein pratique un expressionnisme abstrait tempéré, mâtiné de déformations morphologiques empruntées à Picasso. Très vite, il adapte ce style à une iconographie typiquement américaine, de même que chacune des générations précédentes avait proposé une «américanisation» du modernisme européen (George L. K. Morris forgeant, par exemple, un «cubisme indien» dans les années 1930). À partir de 1951, il reprend les grands mythes fondateurs de l'histoire nord-américaine, donnant plusieurs versions du Washington traversant le Delaware d'Emmanuel Leutze. Il emprunte surtout ses images à la conquête de l'Ouest: cow-boys et Amérindiens emplumés (Chef-d'Œuvre dans un canoë, 1955, coll. part.). Vers 1957-1959, cette iconographie laisse place à des abstractions. Les grands gestes colorés qu'il peint alors témoignent d'une défiance à l'égard de l'expressivité qui trouvera des échos distanciés et parodiques dans la série des Brushstrokes («coups-de-pinceau») de 1965-1966.

C'est en 1961 qu'apparaissent dans ses tableaux les premières images tirées de bandes dessinées et de publicités (Look Mickey, coll. part.). Il découvre, l'année suivante qu'il partage ces thèmes avec Warhol, formant ainsi une tendance rapidement baptisée pop art. Il se concentrera donc sur des images tirées des comics publiés en dernière page des quotidiens, où le texte joue un rôle important (Hopeless, 1963, musée Ludwig, Cologne). Jusqu'en 1965, cette iconographie s'accompagne de la représentation d'objets de consommation courante isolés sur un fond neutre (Curtains, 1962, The Saint Louis Art Museum). La facture imite les procédés grossiers de reproduction, caractéristiques de la presse ou des annuaires téléphoniques. La surface des toiles, où le dessin s'inscrit sous la forme d'un cerne épais, se partage entre zones constituées de petits points serrés et de parties en aplats monochromes.

La mécanisation de la réalisation devient progressivement plus systématique, pour atteindre, vers le milieu de la décennie, un aspect impersonnel et perfectionné. Les points, agrandis, sont désormais appliqués au pochoir, comme une trame colorée sur un dessin préexistant. Cette technique permet d'attirer l'attention sur les moyens plastiques, qui restent toujours très visibles, en même temps qu'elle augmente paradoxalement l'efficacité visuelle de l'iconographie. En énumérant la succession d'objets représentés – de la publicité à l'histoire de l'art moderniste, dont sont reprises très tôt quelques-unes des images les plus connues (Man with Folded Arms, 1962, adaptation d'un schéma dessiné à partir d'une toile de Cézanne, musée d'Art contemporain, Los Angeles) –, on pourrait établir, à partir de 1965, un déroulement chronologique de l'œuvre, au style immédiatement reconnaissable, tel une marque commerciale.

On pourrait affirmer que, une fois terminée l'énumération visuelle des images caractéristiques de la société américaine des années 1960, une fois la transposition effectuée à d'autres techniques (estampes et sculptures), l'œuvre procède par croisement et juxtaposition de toutes ces imageries, d'abord sur un plan strictement iconographique, comme dans Artist's Studio, Look Mickey de 1973 (Walker Art Center, Minneapolis), puis d'une manière plus complexe (séries des Reflections à partir de 1988). À trop y insister, on risquerait cependant d'oublier à quel point

Lichtenstein maîtrise ces sources. Ce serait négliger les choix qui précèdent la réalisation des œuvres et opèrent de subtiles transformations sur les images sélectionnées (simplifications, recadrages, recompositions). Ce serait surtout méconnaître la mise à distance qui donne à toutes les œuvres de Lichtenstein un caractère d'abstraction qui dégage leur enjeu de la seule iconographie, comme en témoigne la magistrale série des Miroirs (1970-1972). Plutôt que de considérer la production de Lichtenstein à la lumière des évolutions politiques, sociales ou esthétiques de la société américaine contemporaine, il vaut mieux en effet la comprendre comme une volonté de se confronter à l'histoire de l'art occidental, les derniers grands Intérieurs de 1997 étant alors comme la version américaine et fin de siècle des intérieurs de Velázquez ou de Matisse.

Jasper Johns (1930, Augusta, Géorgie)

Peintre, sculpteur, dessinateur et graveur américain. Sa démarche personnelle et rigoureuse lui assure une place à part dans l'art contemporain. Après de brèves études à l'université de Caroline du Sud puis à New York (1947-1949) et deux ans de service militaire, il s'installe à New York (1952), y fait des vitrines et travaille dans une librairie. Il détruit toutes ses œuvres de jeunesse en 1954, mais dans les années 1955-1958 ses premiers Drapeaux et ses premières Cibles (Flag, White Flag, Target with Four Faces, Target with Plaster Casts, Gray Alphabets, Gray Numbers) opèrent un retour apparent de la figuration en plein expressionnisme abstrait. Le scandale de sa première exposition personnelle chez Castelli en 1958 (il vend trois tableaux au MoMA) lui vaut d'être catalogué néo-dadaïste - comme Rauschenberg, rencontré avec Cage en 1954. Les objets qu'il fixe sur ses toiles (Fool's House, 1962), ses sculptures de papier mâché ou de bronze soigneusement peintes (Lightbulb I, Flashlight, 1958, Painted Bronze, 1960) font de lui un précurseur du Pop Art. Mais ses peintures d'objets plats aux formes géométriques simples préfigurent par ailleurs l'esprit minimaliste des années soixante, tout en questionnant ironiquement le formalisme et l'ambiguïté de l'art, des signes et des objets - une toile comme Map (1961) se réfère-t-elle à une carte, à une image de carte, à une peinture abstraite ou à un pays ? - et en annonçant son intérêt pour l'illusionnisme et le trompe-l'œil. Jugé froid pour ses contours Hard Edge, il a en fait, par sa maîtrise unique de la matière et des tons chauds et glacés de l'encaustique, l'expressivité retenue d'un artiste qui garde ses distances. Si la référence à Marcel Duchamp persiste (According to What ?, 1964, emprunte le dispositif de Tu m'), la poussée du moi et du corps lui fait "baisser la garde". Le corps accompagne le motif des dallages, puis, occulté par les recherches formelles des hachures, il refait surface - crâne et sexe - dans les Tantric Details (1980-1981), avant de laisser place aux autocitations dans le bilan-autoportrait des Saisons (1985-1986).

James Rosenquist (1933, Grand Forks, North Dakota)

Peintre américain. D'abord affichiste de métier, il commence par peindre dans la suite de l'expressionnisme abstrait. En 1959, il exploite les possibilités d'images simplifiées et de très grandes dimensions d'après les méthodes publicitaires. En 1962, il participe à l'exposition des "New Realists" qui consacre le Pop Art. Ses formats immenses, l'aspect froid de ses toiles, traitées dans une gamme de tons très particulière (toutes les couleurs sont rompues de blanc), le rapprochent de

l'abstraction d'un Noland ou d'un Kelly. Mais sa manière (coups de brosses larges et souples) et le caractère très lisible de ses images l'ont parfois fait considérer comme le peintre le plus académique du Pop Art. En fait, Rosenquist travaille sur plusieurs niveaux de perception. L'emploi de surfaces gigantesques implique en effet la prise en compte de la vision périphérique. Dans une même toile, l'échelle des fragments varie, différents points de vue se combinent et, si certains éléments sont saisis au premier regard, d'autres demeurent rebelles à l'identification. En 1965, il peint sa plus grande toile : F 111 (3 x 26,5 m), peinture murale réalisée et exposée chez Leo Castelli. Un avion à réaction y traverse, compartiment par compartiment, une série d'images selon différentes modalités de présentation. L'œuvre rend alors compte de l'uniformité et du désordre des informations visuelles qui nous bombardent : "l'inflation visuelle et le choc sur la tête". Grand inventeur formel, Rosenquist ne se limite pas à la peinture : il explore les possibilités de nouveaux supports et réalise des constructions en ronde bosse. Il produit des pièces surprenantes, où il inverse les relations du "naturel" et de l'"artificiel", ayant toujours le souci de ne pas dévoiler ce qui fonde les rapports métaphoriques établis entre ses objets, ce qui ne les rend que plus fascinants.