Transatlantica
Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2015
The Poetics and Politics of Antiquity in the Long Nineteenth-Century / Exploiting Exploitation Cinema

Warhol (Un)limited : peut-on encore exposer Andy Warhol ?

Guillaume Mouleux

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/transatlantica/7947
DOI : 10.4000/transatlantica.7947
ISSN : 1765-2766

Éditeur
Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique
Guillaume Mouleux, « *Warhol (Un)limited* : peut-on encore exposer Andy Warhol ? », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 06 février 2023. URL : http://journals.openedition.org/transatlantica/7947 ; DOI : https://doi.org/10.4000/transatlantica.7947

Ce document a été généré automatiquement le 6 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Warhol (Un)limited : peut-on encore exposer Andy Warhol ?

Guillaume Mouleux

1 Bien qu'originellement conçue autour du colossal *Shadows*, œuvre en cent-deux parties montrée ici pour la première fois dans son intégralité en dehors des Etats-Unis, l'exposition *Warhol Unlimited* qui se tient depuis le 2 octobre 2015 et jusqu'au 7 février 2016 au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris offre une véritable immersion dans l'univers de l'artiste. Dès la toute première salle, le visiteur se trouve d'ailleurs entraîné dans une logique très warholienne : comme un pied-de-nez à la célébrité (ici illustrée par l'une des séries les plus emblématiques du « pop art »), il lui faut déjà se retourner pour pouvoir observer dix représentations des fameuses *Campbell's Soup Cans* réparties de part et d'autre de l'entrée. Dans la même salle trônent quelques autoportraits en sérigraphies, dont une série intitulée *The Shadow* (au singulier), clin d'œil malicieux à l'attraction principale (ou présentée comme telle) de l'exposition.

2 L'œuvre filmique de l'artiste est ensuite évoquée dans une section dont l'organisation est loin d'être innocente : les murs de la salle sont couverts de projections de *Screen Tests*, formats courts où Warhol filme en plan fixe durant environ quatre minutes ses modèles immobiles. La disposition des écrans fait converger les regards des modèles vers le centre de la pièce, où sont projetées sur deux écrans des œuvres comptant parmi les plus sexuellement provocatrices de l'artiste : *Blow Job* et *Mario Banana #1 & #2*. Ces films évoquent chacun la fellation, mais de façons relevant d'un jeu de chassé-croisé entre le réalisateur et le spectateur : malgré son titre explicite, le premier occulte totalement l'action et consiste en un simple gros plan sur le visage extatique d'un jeune homme, tandis que la série des *Mario Banana* montre quant à elle l'acteur travesti Mario Montez manger une banane de façon suggestive, donnant à l'acte une dimension burlesque. Honni soit qui mal y pense : suggérée et pourtant invisible à l'écran, la dimension sexuelle n'est donc réalité que dans l'esprit du spectateur, dès lors seul responsable de son éventuel trouble. Ainsi disposées, ces œuvres se voient attribuer un caractère central, sinon dans l'œuvre filmique de Warhol, tout au moins dans la pièce lui étant consacrée – une impression d'autant plus saisissante lorsque le

Screen Test de Marcel Duchamp, placé entre les deux œuvres licencieuses et perpendiculairement à elles deux, le montre tournant la tête d'un air à la fois curieux et amusé d'un côté, puis de l'autre.

3 La salle suivante juxtapose de façon aussi inattendue que choquante deux œuvres apparemment aux antipodes l'une de l'autre : d'un côté, un papier peint (le même qui orne d'ailleurs la façade du MAM le temps de l'évènement) représentant des portraits de vaches aux couleurs psychédéliques ; de l'autre, diverses représentations en petits et grands formats des *Electric Chairs*. Thématique, le contraste est également visuel, les couleurs vives mais répétitives du papier peint contrastant grandement avec les nuances variées des engins de mort, comme pour compléter sur le plan chromatique le décalage provocateur initié par la simple cohabitation de ces motifs. De façon troublante, la répétitivité à l'identique des vaches et l'agressivité de leurs couleurs (rose vif sur fond jaune) rend leur présence presque aussi oppressante pour le spectateur que celle des chaises électriques, nourrissant ainsi une réflexion particulière sur la peine de mort : les bovins peuvent ainsi représenter les foules passives ne remettant pas en cause les exécutions capitales, et sont tendus comme un miroir au spectateur davantage troublé par leur présence que par celle des machines à tuer.

4 Autre contraste avec une série de représentations de Jackie Kennedy, dans laquelle l'association (parfois au sein des mêmes œuvres) de photos d'elle prises avant et après l'assassinat de son mari fait se côtoyer insouciance et deuil. On notera le rare *Round Jackie*, dont le format rappelle les « tondi » italiens mais aussi les icônes religieuses, un choix forcément troublant venant d'un Warhol tout à la fois iconoclaste mais aussi chrétien de rite orthodoxe – un point que l'appareil critique de l'exposition ne relève hélas pas.

5 En face trônent des boîtes, tantôt côte à côte, tantôt empilées, représentant des emballages de produits de série : cartons de corn flakes Kellogg's, de soupes Campbell, de savons Brillo ou encore de ketchup Heinz, avec pour cette dernière série la présence d'un prototype dont les couleurs plus prononcées rompent de façon troublante l'effet d'uniformité.

6 L'espace dédié aux « Flowers » (un motif de « store bon marché », pour leur auteur lui-même qui les voulait interchangeables) donne d'un côté sur une salle en cul-de-sac dédiée aux représentations de Mao, alors « l'homme le plus connu au monde » selon Warhol. Ses multiples portraits, parfois gribouillés à grands traits de peinture consciencieusement désordonnés, sont exposée sur fond de papier peint aux tons lavande reprenant à l'infini le visage du « Grand Timonier ».

7 Après un nouveau passage par la section fleurie, c'est l'aventure de l'*Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* qui est évoquée. Derrière ce nom cryptique semblant tout droit sorti d'une partie de « cadavre exquis » se cache la collaboration multimédia liant notamment Warhol et le groupe rock « The Velvet Underground and Nico ». Au bout d'un couloir aux murs illustré de photos, de documents et de citations diverses (certaines tirées de critiques assassines à l'encontre du groupe à ses débuts), le visiteur se trouve littéralement cerné par *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, œuvre audiovisuelle expérimentale de Ronald Nameth composée de quatre films projetés simultanément sur quatre écrans perpendiculaires et représentant le Velvet Underground en pleine prestation de la chanson *Venus in Furs*, dans une version de 1966 mais aux sonorités résolument agressives et avant-gardistes préfigurant déjà le « noise rock » des années 1980. Le chaos sonore ambiant semble aller de pair avec

l'impossibilité physique de regarder les quatre composantes du film en même temps, et sa durée légèrement supérieure au quart d'heure semble faire écho à la dernière citation (signée Warhol) affichée dans le couloir précédent : « If they can take it for ten minutes, then we play for fifteen. That's our policy. Always leave them wanting less ». Près de cinquante ans plus tard, on s'aperçoit qu'à l'inverse, loin de toute lassitude ou de tout rejet, le public a successivement plébiscité nombre de courants musicaux pouvant être considérés comme les héritiers directs ou indirects du « Velvet Underground », du rock progressif au rock bruitiste en passant par divers genres dits « alternatifs ». Mais s'il peut prendre des airs de provocation teintée d'autodérision, le commentaire de Warhol rappelle surtout qu'avant d'être un succès commercial et critique, le rock était avant tout un choix artistique dont le but premier n'était pas de plaire.

8 Datant de 1966, en pleine conquête spatiale, le concept des *Silver Clouds* évoque l'apesanteur et semble faire se confondre espace artistique et espace intersidéral. La salle dédiée à ces ballons en forme d'oreillers gonflés à l'hélium et susceptibles de se balader dans la pièce au gré des mouvements d'air et autres interactions présente un décor homogène : ballons, murs et ventilateurs (ces derniers ostensiblement disposés à la vue du public dès l'entrée, comme une façon de souligner l'aspect artificiel de l'ensemble puisque le « vent » permettant aux nuages de se mouvoir est faux) sont tous dans des tons argentés, que seules viennent contraster quelques sérigraphies représentant des vaches multicolores – les mêmes qui, quelques salles auparavant, contrebalançaient l'effet des chaises électriques, mais cette fois avec une variété de teintes évitant le caractère répétitif du papier peint.

9 Œuvre immersive, les *Silver Clouds* avaient à l'origine pour but d'illustrer, par l'interaction du public avec les « nuages », le fait que la notion d'œuvre d'art est constituée par un tout et non un objet. Paradoxalement, cette réflexion n'est ici guère servie par des écriteaux semblant à contrario sacraliser l'Objet en pressant le public de ne pas toucher aux ballons – une consigne d'ailleurs occasionnellement bravée par divers visiteurs (surtout les plus jeunes) dans un acte de désobéissance, sinon citoyenne, à coup sûr très warholienne. Vers le bout de la salle, autre forme de ton sur ton : une interview en vidéo projetée en boucle montre Warhol assumer sans sourciller le caractère répétitif du pop art.

10 La pièce suivante a des allures de salle de cinéma dédiée au film *Empire*, plan fixe sur l'Empire State Building de huit heures et cinq minutes de long dont la durée délirante finit par rendre prépondérantes les réactions et les sensations du spectateur, plutôt que le sujet en lui-même.

11 Vient ensuite l'heure de ce qui se veut le bouquet final de l'exposition : la salle regroupant les cent deux parties de *Shadows*, œuvre abstraite basée sur une même photographie tirée tantôt en positif, tantôt en négatif et parée de diverses couleurs. Longue et en courbe, la salle ne fait que renforcer l'impression d'immensité vertigineuse d'une œuvre qui, sous l'effet d'un virage, s'étend très littéralement à perte de vue. Controversée, *Shadows* est parfois considérée comme la pire des œuvres de Warhol, parfois comme sa meilleure des années 70 : chacun sera en droit de se faire son propre avis, mais nul ne pourra contester le caractère impressionnant de l'installation.

12 De *The Shadow* à *Shadows*, l'on pourrait s'attendre à ce que la boucle soit bouclée. Pourtant, l'exposition ne s'arrête pas là mais se poursuit au dehors de ses limites officielles : dès la sortie de la dernière salle franchie, le visiteur peut, en se retournant

(comme il avait déjà dû le faire dès la première salle), admirer la vidéoprojection sur le mur de *Kiss*, film de cinquante-quatre minutes constitué d'une juxtaposition de scènes de baisers. Dans le hall du musée, outre la sempiternelle boutique où divers produits dérivés prolongent modestement l'idée de production en série des images, on remarque également une version dépourvue de rideau et ouverte à la vue de tous d'une photocabine automatique où le visiteur peut poser pour obtenir son portrait « façon pop art », imitant le rendu des sérigraphies colorées. Le résultat est immédiatement mis en ligne gratuitement sur un réseau social, version moderne du « quart d'heure de gloire », mais aussi disponible en version papier au prix de deux euros. On peut voir là le summum d'une automatisation semblant parachever avec cynisme les explorations du « pape du pop-art » : le rôle auparavant dévolu à l'artiste-technicien se trouve ici entièrement automatisé, ne laissant de place à l'intervention humaine qu'à travers celle, hypothétique, anonyme, invisible et exempte de toute célébration, du technicien de maintenance.

13 Si *Warhol Unlimited* tente de rendre justice à l'œuvre de l'artiste en en présentant des aspects variés et parfois méconnus toujours agrémentés de panneaux explicatifs aussi instructifs que pertinents, difficile de parler de rétrospective au sens complet du terme tant certains aspects de son travail mais aussi certaines œuvres indissociables du « mythe Warhol » sont curieusement aux abonnés absents. Par ailleurs, les techniques modernes facilitant largement la reproduction des œuvres, il aurait été appréciable que le visiteur soit invité plus explicitement à une réflexion sur cette question, notamment à une époque où les supports numériques permettent une duplication des films à l'infini, quasi-instantanée et à des coûts dérisoires. De même, si le début de la visite effleure la question du rôle des chiffres et de la symétrie dans l'œuvre de Warhol, et notamment son utilisation récurrente des multiples de trois (nombre de ses sérigraphies représentant neuf variantes du même motif selon une même organisation symétrique en trois lignes et trois colonnes, le nombre des *Shadows* étant lui aussi un multiple de trois), on pourra regretter que cet aspect ne soit pas davantage développé. Est-ce un simple hasard si ses films, tournée en 16mm à vingt-quatre images par seconde étaient ensuite et pour obtenir un effet de ralenti projetés à exactement 16 images par seconde (le chiffre 16 étant lui-même symétrique : 4x4) ? C'est là l'une des questions avec lesquelles le spectateur à la curiosité piquée devra repartir.

14 Si, dans l'ensemble, cette exposition (forcément incomplète et inégale) propose sa vision du mythe d'un artiste que l'on ne cesse de redécouvrir, il reste néanmoins difficile de ne pas être troublé à l'idée de voir ainsi Warhol célébré d'une façon contrastant sur bien des points avec son propre message, et même avec le « pacte de lecture » conclu dès l'entrée avec le visiteur via un titre d'autant plus prometteur qu'il laisse miroiter une véritable carte blanche laissée à l'œuvre de l'un des artistes les plus excentriques et anticonformistes du XXème siècle. Car au bout du compte, si sur la forme *Warhol Unlimited* s'aventure effectivement au-delà de ses limites physiques (jusqu'à l'extérieur du musée, à la façade tapissée du fameux papier peint représentant des vaches), l'exposition n'a en réalité d'illimitée que le nom et reste inévitablement prisonnière des restrictions inhérentes à son existence-même à notre époque – qui ne sont pas tant des limites spatiales que celles liées à la conservation tout à la fois de l'intégrité physique des œuvres et des droits à l'image. Ce qui, en partant de ce constat, peut mener à se demander : « Peut-on encore exposer Andy Warhol ? » – ou plus précisément, « Peut-on encore l'exposer *sans le trahir* ? ».

15 Mais l'on peut aussi, *a contrario*, interpréter cela comme une façon détournée de propager son esprit : en institutionnalisant l'artiste via une exposition soumise aux incontournables codes habituels du matérialisme muséal (interdiction de photographier – et donc de contribuer à une forme de multiplication en série des images – dans toute la première moitié de l'exposition, affiches demandant de « ne pas jouer avec les ballons » parmi les *Silver Clouds* pourtant conçus pour susciter l'interaction, sempiternelles ligne que le visiteur est prié de ne pas franchir…), les organisateurs poussent le visiteur à s'interroger sur ces paradoxes, le conduisant par un procédé tenant de la psychologie inversée à prendre le parti de l'artiste contre une vision patrimoniale et sacralisée de l'art – avec, en filigrane, la menace induite en cas d'absence de réaction d'être réduit au rang de ces bovins passifs dont l'image est récurrente tout au long de l'exposition, à l'intérieur comme à l'extérieur du musée. Après tout, si tel est l'effet produit, libre à chacun de croire (ou non) que c'était à dessein.

AUTEUR

GUILLAUME MOULEUX

Université Paris Diderot-Paris 7 (LARCA)