

# Les ombres de Warhol

---

C'est en 1979, à la Heiner Friedrich Gallery de New York, que Warhol exposa une série de soixante-six toiles créées un an auparavant et portant le titre commun de *Shadows*. Sur le mur blanc, à peine surélevées par rapport au sol, juste assez pour souligner leur emplacement à un autre niveau que celui du spectateur, les toiles, démunies de cadres, se succèdent l'une à côté de l'autre, l'une après l'autre, en un rythme serré et suivant un trajet qui se terminera exactement là où il avait commencé. Cette frise continue et circulaire est cependant faite de ce qu'on appellera des « unités » indépendantes, le recours au terme traditionnel « tableau » pour désigner ces toiles n'étant légitimé ni par leur forme, ni par leur contenu, ni par leur contexte expositionnel. Mais le plus important consiste sans doute dans le fait qu'une unité isolée de la série – une unité achetée séparément et exposée indépendamment – perd, en principe, toute validité. Il s'agit donc tout au plus de « toiles » au sens technique du terme, mais il est sans doute significatif que, sur ce support (celui-là même que la tradition du « tableau » nous a légué<sup>1</sup>), la représentation ait été effectuée à l'aide de la sérigraphie et des polymères synthétiques, ce qui permet, chose très rare, d'allier à l'intervention directe de la main un processus d'impression d'origine photographique. Cette série, on le sait, fut exécutée par Warhol et ses assistants à partir de photos reproduisant le jeu des ombres portées de plusieurs silhouettes en papier mâché fabriquées *ad hoc*. L'application, après-coup, de la couleur synthétique donne aux *Shadows* une variété et un rythme qu'elles ne possédaient pas originellement.

Plutôt que d'avancer d'emblée une interprétation de la démarche de Warhol, je pense instructif de se livrer à une brève incursion dans la réception critique de la série<sup>2</sup>. Cette incursion préalable à l'acte herméneutique est nécessaire dans la mesure où l'on se trouve devant un phénomène complet que l'on pourrait qualifier d'*art d'exposition*<sup>3</sup>, lequel se laisse uniquement définir, d'une part, dans le contexte expositionnel comme tel, d'autre part, dans celui de la réaction critique immédiate. Détachée de ce contexte, une « toile » de Warhol perd sa raison d'être, s'effiloche irrémédiablement. Voyons donc de quelle manière, en 1979, les plus notables d'entre les critiques commentaient les ombres de Warhol. Dans *Art News*, par exemple, Jane Bell faisait la remarque suivante :

*Les ombres ont été sérigraphiées sur un fond peint qui nie lui-même la surface lisse et froide que l'on associe d'habitude au pop art. La main est partout présente dans cette peinture, une main généreusement sensuelle qui est sans doute celle de Warhol, même si l'artiste a accepté, comme toujours, l'aide accordée par ses amis de la Factory.*

Cette observation est intéressante, surtout si l'on considère le caractère « autographique », étrange et paradoxal que les grands coups de pinceau confèrent à l'œuvre sous un double

registre : celui du titre — *Shadows* —, et celui de la tradition, en voie de disparition, du « tableau ». En se livrant à cette double herméneutique (que le critique de *Art News* ne fait qu'effleurer), on parviendra à la conclusion que les sérigraphies warholiennes se situent au terme d'une problématique fondamentale de la représentation occidentale, qu'il est possible d'illustrer par toute une série d'exemples. J'en retiendrai seulement deux qui, par leur ancienneté, prennent dans le cadre de cette problématique une valeur pour ainsi dire inaugurale — tout comme l'expérience warholienne en marque l'aboutissement.

Le premier de ces exemples est un tableau de Maarten Van Heemskerck, de 1553 environ. Il représente la réalisation d'une image traditionnelle (un portrait de la Vierge, en l'occurrence) au moyen d'une mise en scène extrêmement complexe, au centre de laquelle apparaît sur l'icône à peine ébauchée, en un motif paradoxal, l'ombre portée de la main du peintre au travail.

Le second exemple est emprunté au *Livre de l'art*, livre qui illustre la technique picturale de la pré-Renaissance, et dans lequel l'auteur, Cennino Cennini, donne une leçon de dessin à un apprenti imaginaire :

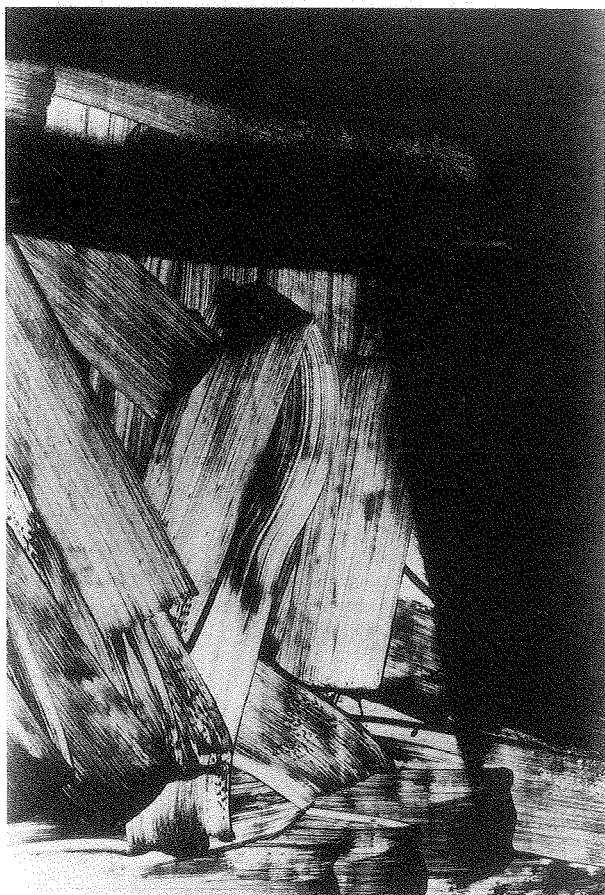
*Prends un style d'argent ou de laiton ou de n'importe quoi... Puis, avec un modèle (con esempio), commence à dessiner des choses aussi faciles que possible pour exercer ta main. Fais courir le style sur le petit panneau si légèrement que tu puisses à peine voir ce que tu commences à faire; augmente tes traits (i tratti) peu à peu, en revenant souvent*

ANDY WARHOL  
SHADOWS, 1978  
DÉTAIL

*pour faire les ombres (l'ombre). Et plus tu veux marquer (fare più scure) les ombres tout au long des bords (nelle stremità), plus tu dois revenir souvent; sur les reliefs, au contraire, reviens peu. Le timon et le guide de ce que tu peux voir, c'est la lumière du soleil, celle de ton œil et ta main, car sans ces trois éléments on ne peut rien faire de convenable<sup>4</sup>.*

En regard de ces deux exemples qui éclairent le temps des origines, l'on observera que dans *Shadows* l'« ombre au tableau<sup>5</sup> » en tant que pure trace, signe de la présence de l'artiste, prend une immense importance; elle envahit et définit la représentation dans son intégralité.

Continuant notre survol des comptes rendus, l'on notera qu'un autre critique, Thomas McGonigle, dans *Arts*, estime que Warhol « crée un terrible dilemme pour le spectateur » [*creates a terrible dilemma for the viewer of this painting*]; toutefois, il incline à voir dans la série une confession autobiographique visant à révéler sous forme d'ombre la marginalité caractéristique de l'artiste. Dans la même revue, le critique Valentin Tatransky revient quelque temps après sur l'exposition et, chose significative, propose une lecture qui réunit les deux observations antérieures. Toute la série ressortirait donc à un autoportrait abstrait, se manifestant comme tel surtout à travers les immenses





MAARTEN VAN HEEMSKERK  
SAINT LUC PEIGNANT  
LE PORTRAIT DE LA VIERGE, V. 1553  
TEMPERA SUR BOIS, 205,5 x 143,5  
RENNES, MUSÉE DES BEAUX-ARTS  
PHOTO LOUIS DESCHAMPS

traces de pinceau, et attestant l'autographie dans un monde dominé par la répétition mécanique. Cette interprétation est sans doute suggestive, en dépit du fait qu'elle s'exempte de tout effort de contextualisation historique. La même lacune apparaît chez Carrie Rickey dans un compte rendu complexe pour *Artforum*, qu'il faut citer *in extenso* :

*Soixante-six grandes toiles [190 x 125 cm] sont exposées côte à côte, remplissant la galerie entière. Des couches épaisses de couleur acrylique font briller les surfaces, et de l'accumulation de peinture paraissent se détacher deux configurations. Le communiqué de presse de Warhol assure que toutes ses toiles représentent la même image : si j'en vois pour ma part deux, serait-ce parce qu'il y a une version positive et une version négative de la même image ? L'une ressemble à une flamme — la flamme d'un briquet ou d'une lampe à gaz. L'autre à un vide. Mais cette spéculation est spécieuse, car les images sont d'évidence non-figuratives. Et pourtant il y a quelque chose de l'enquête de Blow Up dans cette exposition : chaque toile ressemble à une photo suragrandie de quelque événement répréhensible.*

La référence à *Blow Up* de Antonioni est justifiée à double titre, car l'arrangement des images suggère qu'elles devraient être lues successivement, comme des photogrammes. En examinant les couleurs des toiles, dans le sens des aiguilles d'une montre, à la recherche d'un fil narratif, je me rends compte que les couleurs acides des soixante premières sont remplacées par des couleurs argentées, du blanc et du noir, dans les six dernières. S'agit-il d'un fond ? Que dois-je comprendre à tout cela ? Warhol m'oblige à jouer au détective. Je suis obsédée par le besoin de trouver des preuves. Le travail du critique est un travail policier, et me voilà maintenant dans le bureau des empreintes digitales<sup>6</sup>.

Il est frappant de constater que la plupart des critiques, en dépit de leurs lectures divergentes, insistent sur le caractère énigmatique des *Shadows*. On demeure aussi étonné de ce qu'aucun d'eux ne s'efforce d'intégrer l'expérience de Warhol à un contexte historique, si ce n'est, peut-être, Rickey, avec son renvoi (discutable, mais intéressant) au film de Antonioni. Tous s'en tiennent, dans la droite ligne de l'esthétique warholienne, à l'écorce du phénomène, contemplant celui-ci à travers son caractère énigmatique, sans imaginer un instant que le problème de l'énigme (si énigme il y a) puisse être celui de la traduction d'une épaisseur historique en surface d'exposition. Jouons donc à notre tour au détective, mais en entrant — autant qu'il nous soit permis — dans la peau d'un détective doué d'un peu de sens historique.

GIANFRANCO GORGONI  
PHOTOGRAPHE  
ANDY WARHOL  
ET GIORGIO DE CHIRICO  
V. 1974



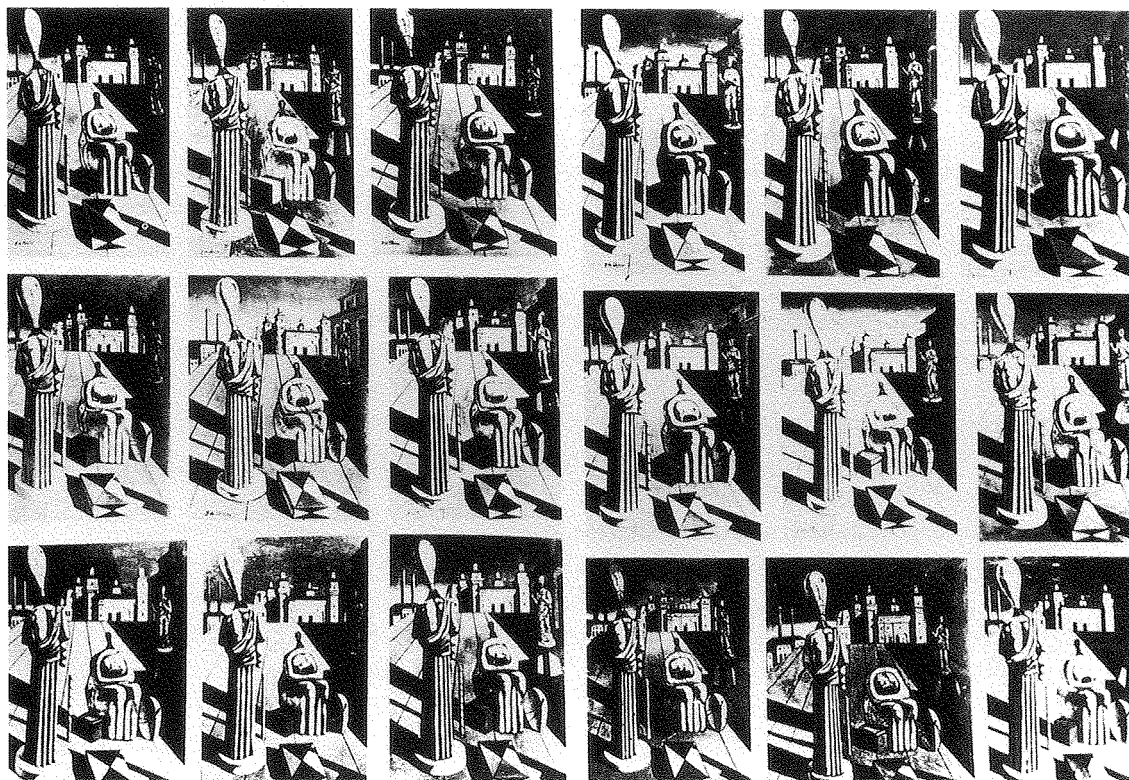
Nous allons bien vite tomber sur une photographie qui dévoile une bonne partie de l'énigme. Elle date de 1974, a été prise à New York par Gianfranco Gorgoni et montre Warhol et Giorgio De Chirico dans une soirée mondaine. Le vieux maître de la peinture métaphysique, un verre à la main, la trace d'un sourire flottant sur les lèvres, regarde vers la caméra, tandis que Warhol, le (encore) jeune maître du pop art, détourne son regard dans un mouvement de torsion de la tête, ce qui donne à son visage une

expression d'une forte intensité dramatique. La prise de vue est sans doute un instantané mais elle possède la force d'un oracle. C'est l'éclairage de la scène qui dramatise cette photographie, au point qu'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un instantané manipulé. Dans tous les cas, en raison de cet éclairage extraordinaire, ce qui aurait pu être le simple document d'une rencontre mondaine devient l'image d'une passation des pouvoirs<sup>7</sup> : au hasard de la pose, De Chirico transmet à Warhol son monde d'ombre et le prie d'en devenir le maître.

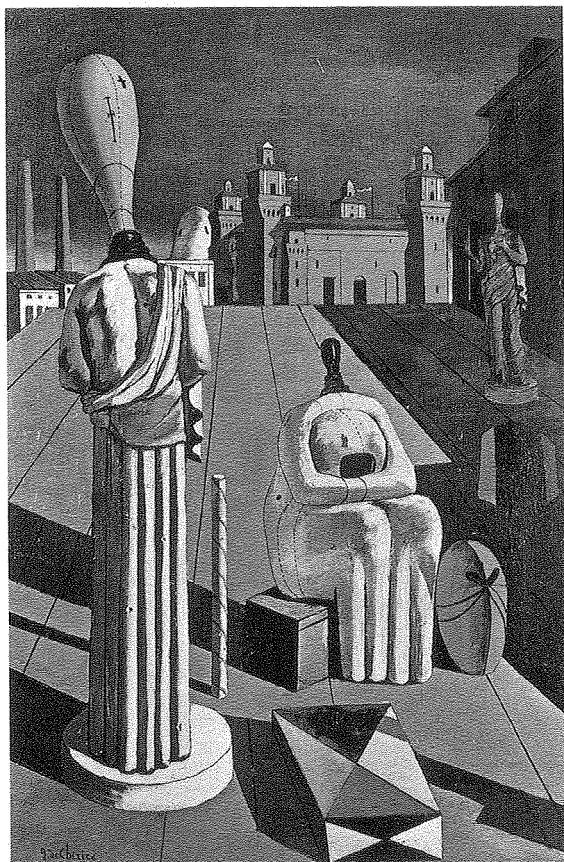
Quatre années alors s'écoulèrent avant que Warhol puisse, en 1978, exorciser en soixante-six variantes un seul et unique cauchemar. Considérée dans cette perspective, la série des *Shadows*, plutôt que de sceller un mystère, le dévoile comme étant la reconnaissance publique à la fois d'une dette et d'un meurtre. En effet, chronologiquement, la création de *Shadows* suit de près la mort de De Chirico — laquelle survint le 19 novembre ; en décembre de la même année, Warhol entamait sa série —, et il est étrange que la coïncidence soit passée inaperçue. Je ne crois pas trop m'abuser en considérant que la genèse des *Shadows* est la conséquence directe de la disparition de l'un des derniers représentants de l'avant-garde historique. L'exposition équivaut donc à la reconnaissance d'une dette envers de De Chirico. Si elle relève aussi d'un meurtre, celui-ci est de nature symbolique et a trait à la notion d'*original*. Warhol fait succéder aux histoires d'ombres du maître italien des ombres sans histoire, et leur sérialité n'est que le reflet de la disparition irrévocable du récit pictural et de son remplacement par la diffraction infinie et l'infini passage des apparences.

Cette lecture ressemble à une allégorie, j'en suis conscient. Elle l'est peut-être, mais au sens d'une « allégorie réelle ». Ce que Warhol tait en 1979 à New York, ce qu'aucun critique (à ma connaissance) ne parvint à voir en filigrane de l'exposition des *Shadows*, l'exposition

ANDY WARHOL  
DISTURBING MUSSES, 1982  
ACRYLIQUE SUR TOILE, 116 x 127







GIORGIO DE CHIRICO  
MUSES INQUIÉTANTES, 1916  
HUILE SUR TOILE, 66 x 97  
MILAN  
COLLECTION PRIVÉE

même n'est-elle pas une série d'images qui changent tout en se répétant<sup>8</sup> ?

Au lieu de reconnaître simplement l'essentiel de ce qu'il doit à De Chirico, soit le transfert des ombres et des énigmes, Warhol confesse une dette encore plus grande envers le maître puisqu'il lui attribue la paternité de la pensée même de la répétition incessante, et donc de l'intuition de la sérialité en tant que mode d'expression. Or, cette pensée ne revient pas à De Chirico ; elle est beaucoup plus ancienne. Cette incongruité ne devrait pas trop nous inquiéter dans la mesure où, si l'on en croit sa boutade habituelle, Warhol n'aime pas du tout dire la vérité sur ses œuvres et s'efforce dans ses déclarations de brouiller les pistes plutôt que de les éclaircir. La démarcation que Warhol tient néanmoins à introduire, lors de l'entretien avec Bonito Oliva, est d'importance puisqu'elle oppose la *contiguïté du même* – fondamentale chez Warhol – au *retour du même*, qui caractérise la peinture métaphysique. Approfondissons cette différence.

De Chirico n'a jamais caché sa dette envers la pensée nietzschéenne ; tout au contraire, il l'a soulignée d'une façon qui frise le paradoxe : « Je suis le seul homme ayant compris Nietzsche – toutes mes œuvres le démontrent<sup>9</sup>. » Et encore : « Je me rappelle que souvent, en lisant l'immortel ouvrage de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra*, certains passages me laissaient une impression que j'avais déjà éprouvée dans ma jeunesse à la lecture du livre italien pour les enfants intitulé *Pinocchio*. Étrange similarité qui révèle la profondeur de l'ouvrage<sup>10</sup> ! »

Au regard de ces deux confidences, on peut à juste titre se demander en quoi consistait véritablement la compréhension dont se targuait le peintre. Il n'est qu'une réponse possible :

« Warhol verso De Chirico » le met au jour trois ans plus tard, à Rome. Cette fois-ci, le programme est clair. Il s'agit de la mise en série de la peinture métaphysique, de sa désacralisation par reproduction et multiplication.

Dans un entretien avec Achille Bonito Oliva, publié dans le catalogue de cette même exposition, Warhol explique *a posteriori* sa dette envers Giorgio De Chirico :

*J'aimais tant son œuvre. J'aime son art et l'idée qu'il ait répété toujours les mêmes tableaux. J'aime beaucoup cette idée et je me suis dit que ce serait génial de le faire. [...] De Chirico a repris les mêmes images tout au long de sa vie. Je crois qu'il l'a fait non seulement parce que les gens et les marchands d'art le lui ont demandé, mais aussi parce que l'idée lui plaisait et qu'il voyait dans la répétition une façon de s'exprimer. C'est probablement notre point commun... Quelle est la différence entre nous ? Ce qu'il répétait régulièrement, année après année, moi je le répète le même jour dans le même tableau [...]. C'est une façon de s'exprimer. Toutes mes images sont les mêmes... en même temps que différentes. Elles changent avec la lumière des couleurs, avec le moment et l'état d'esprit... La vie*

si quelque chose rapproche *Ainsi parlait Zarathoustra* de *Pinocchio*, c'est le débat autour des doubles de l'être, le questionnement des formes d'existence inauthentiques, la création d'énigmes incessantes autour de la liberté et de la façon de vivre celle-ci. Si De Chirico prend quelque chose de *Pinocchio*, c'est l'obsession du mannequin, du double inauthentique qui usurpe la place de l'homme, et la tension qui en résulte en vue d'un dépassement toujours en état d'attente et jamais réalisé. Ce que De Chirico retient de Nietzsche, c'est sa pensée la plus importante, celle du cycle absolu et indéfiniment répété de toutes choses<sup>11</sup>.

Dans ce que Warhol retient de De Chirico, il y a un peu de Nietzsche et beaucoup de Pinocchio, en ce sens que l'*éternel retour du même* devient chez lui la *contiguïté infinie du même* sous la forme d'un enchaînement indéterminé d'icônes déchues (Marylin, Jackie, la boîte de soupe...). Ou, pour le dire comme Gilles Deleuze, sous le mode de l'émergence vertigineuse des simulacres, dont les forces, étouffées jadis par la tradition platonicienne de l'Occident, se libèrent maintenant avec violence<sup>12</sup>. Tout cela trouve dans les *Shadows* une ultime expression qui participe encore de l'ancienne forme du « tableau » et se réclame de l'ancienne métaphysique de la « peinture ». Chaque toile est le reflet d'une ombre, chaque « original » est (déjà) une reproduction ; les toiles réfléchissent le monde, et le monde lui-même est la reduplication d'un écran infini.

À cet égard, on peut dire que, lors du vernissage de *Shadows* au printemps 1979, la galerie du SoHo new-yorkais se transforma pour quelques heures — mais dans le monde de Warhol le transitoire est l'éternité — tout à la fois en ventre du Léviathan, celui qui engloutit Pinocchio et ses interminables mensonges, et en caverne platonicienne, fière (l'espace d'un soir, seulement) de ses propres ombres.

Mais cette fable a une seconde partie. En 1978, année de la création des *Shadows*, Warhol fait aussi son autoportrait. Ce n'était pas la première fois, mais jamais encore l'artiste n'avait exploité de manière aussi intensive les modalités expressives du négatif photographique. Démultiplication et renversement, voilà les thèmes sur lesquels Warhol discours désormais. La technique est celle utilisée dans la grande série des *Shadows* — sérigraphie sur polymères synthétiques appliqués sur toile. Il convient de mentionner cette œuvre, non seulement parce qu'elle coïncide (de façon nullement gratuite) avec cette série, mais aussi à cause des

ANDY WARHOL  
AUTO PORTRAIT, 1978  
SÉRIGRAPHIE SUR TOILE  
DEUX TOILES JUXTAPOSÉES  
102,6 x 102,6 CHACUNE  
HOUSTON  
DE MENIL COLLECTION





ANDY WARHOL  
THE SHADOW, 1981  
SÉRIGRAPHIE SUR PAPIER  
96,5 x 96,5  
NEW YORK  
THE ANDY WARHOL  
FOUNDATION  
FOR THE VISUAL ARTS  
COURTESY RONALD FELDMAN  
FINE ARTS, NEW YORK  
PHOTO D. JAMES DEE

significations qui découlent d'une « iconologie du matériau<sup>13</sup> », trop souvent négligée par les commentateurs. En tenant compte de toutes les données techniques de la représentation et de leur investissement symbolique, on dira que l'autoportrait ne représente pas uniquement l'image en négatif et multipliée de Andy Warhol mais également son image polymérisée.

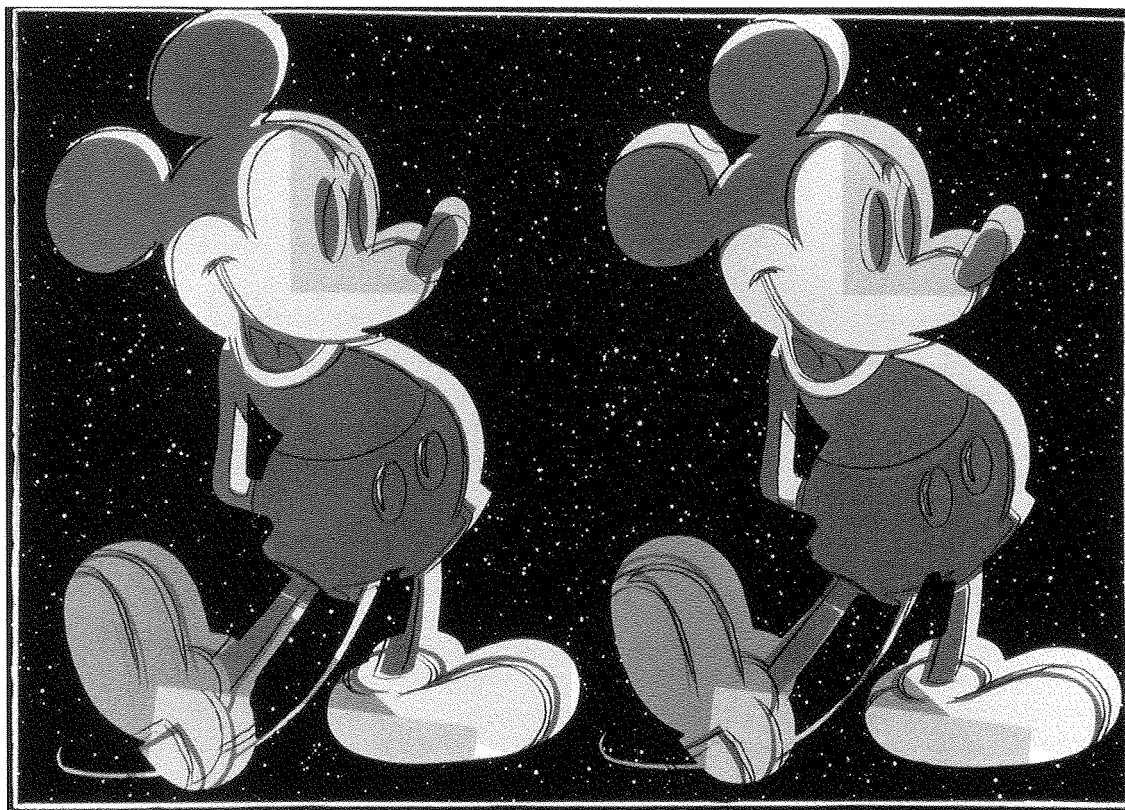
Un polymère est (je le rappelle à l'aide du *Petit Robert*) une molécule dont la masse moléculaire est multiple de celle d'une autre, dite monomère. La polymérisation est l'union de plusieurs molécules d'un composé pour fournir une grosse molécule. L'opération engendre le matériau fétiche du xx<sup>e</sup> siècle communément dénommé matière plastique. Depuis les années soixante, Warhol utilise de deux manières ce que je propose d'appeler « polymérisation de

l'image » : d'abord concrètement, en procédant à la plastification technique de la représentation-simulacre et, enfin, symboliquement, en conférant une unité lisse, artificielle, indestructible au multiple de la vie. Dans son *Autoportrait* de 1978, il porte à un sommet cette alliance de la forme et de la technique de la représentation. Il s'agit d'une image fondée sur le double jeu du négatif photographique. Comme toujours, le négatif représente l'objet à l'état fantomatique. Warhol s'y représente en deux groupes de trois images chacune. Chaque groupe le rend dans trois vues différentes : de trois quarts, de demi-profil et de profil. La leçon semble claire : l'un est multiple, le même est différent, la représentation est le négatif de la personne<sup>14</sup>. La notion d'ombre n'apparaît ici qu'en filigrane, mais d'une manière quand même insistante. Elle se fonde sur l'un des aspects de l'image publique de Warhol, déjà entrée dans l'imaginaire collectif et sur laquelle lui-même s'est plusieurs fois exprimé : ses cheveux (presque) blancs<sup>15</sup>. Cette caractéristique de son physique (mais pour Warhol l'« extérieur » est la personne) recouvre ici une signification importante puisque cet autoportrait le représente, au moment où il fêtait secrètement son cinquantième anniversaire, comme un « enfant âgé » ou bien comme un « vieillard jeune », lui donnant l'aura mythique d'un *puer senex*, d'un « génie » (au sens premier du terme) enfantin et mathusalémien à la fois. Or, le renversement opéré par le négatif n'est pas assez fort pour rendre noirs ses mythiques cheveux blancs, ce qui fait chanceler le concept de représentation en négatif. En somme, plutôt que son négatif, le triple spectre noir à cheveux blancs présente l'ombre triplée de l'enfant-vieillard du siècle.

Le passage au contraste rouge-noir, dans le second triplet, introduit un second polymère de la personne. C'est comme si le flux vital avait changé de fonction et de circuit en passant de l'état de contenu à celui de contenant – le contenu de la forme se transforme en forme du contenu. Mais, ainsi, la substance vitale devient pure forme, et l'*Autoportrait* dans son ensemble se change en une allégorie du moi à l'époque de la polymérisation de l'individu.

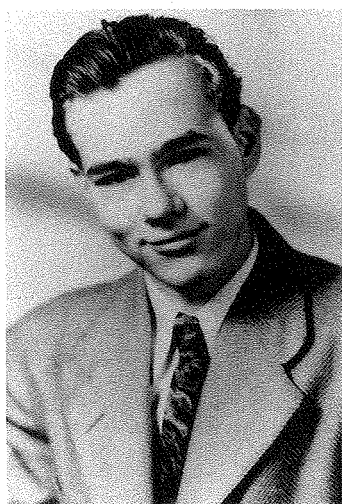
Un autoportrait tout aussi intéressant succéda à ce dernier : il fut réalisé par Warhol en 1981 et s'intitule *Shadow*. C'est une grande sérigraphie d'approximativement 1 x 1 m qui le représente surdimensionné et dédoublé. Dans la partie droite, Warhol apparaît (presque) de





ANDY WARHOL  
DOUBLE MICKEY MOUSE, 1981  
SÉRIGRAPHIE, 77, 5 x 109  
NEW YORK, THE ANDY WARHOL  
FOUNDATION  
FOR THE VISUAL ARTS  
COURTESY RONALD FELDMAN  
FINE ARTS, NEW YORK  
PHOTO D. JAMES DEE

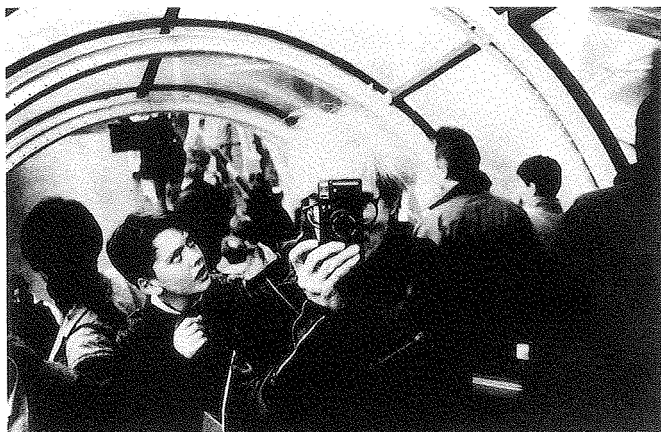
ANDY WARHOL EN 1945



face, le visage coupé partiellement par le cadre, tandis que plus de la moitié de l'image est occupée par l'ombre de son profil. Le titre vient encore souligner la place conférée à cet ectoplasme en expansion, qui prend avidement possession de l'espace de la représentation. Titre et image laissent entrevoir l'existence d'une relation complexe avec le double, sur laquelle nous devons insister<sup>16</sup>. Cette relation n'est pas du type, primaire et vitaliste, qu'entretient le primitif avec son ombre ; il s'agit, bien au contraire, de la relation tendue et

dramatique propre à l'individu polymérisé de la postmodernité. Pour pénétrer ses secrets, il faut la soumettre à une double contextualisation : la première concerne directement la création warholienne, la deuxième ses sources.

Dans le contexte de l'année 1981, à côté de *Shadow*, une autre œuvre se signale : *Double Mickey Mouse*. Le Mickey Mouse est un peu le Pinocchio de Warhol. Plus encore, il est, comme Warhol, le *puer senex* de l'Amérique, ainsi que son fétiche. De nouveau, les coïncidences chronologiques transcendent les limites des agencements purement métaphoriques ou, pour préciser davantage, leur offrent un fondement : Warhol (on le sait maintenant, après d'innombrables recherches) est né le 6 août 1928<sup>17</sup>, et Mickey Mouse, selon les historiens du cinéma et des bandes dessinées, le 18 novembre de la même année. Warhol et Mickey appartiennent donc à la même « classe d'âge », et je ne crois pas trop me tromper lorsque j'affirme que l'artiste tire tout le profit possible de cette secrète coïncidence.



CHRISTOPHER MAKOS  
ANDY WARHOL AU CENTRE  
GEORGES POMPIDOU  
PARIS, 1986  
PARIS, CENTRE  
GEORGES POMPIDOU  
DOCUMENTATION MNAM-CCI

rents, ils sont le même et l'autre à l'état interchangeable et monumental. Warhol le(s) représente sur un fond recouvert de poussière de diamant, procédé technique (et symbolique) qu'il adopte souvent pour ses pseudo-icônes. Dans toute cette démarche, il ouvre l'image à un vertige sans fin qui est celui de la postmodernité, vue comme l'époque de la montée et du triomphe des simulacres<sup>18</sup>.

À la différence du *Double Mickey Mouse*, l'autoportrait *Shadow* aborde la problématique de la réduplication comme étant la conséquence d'un clivage. L'ombre montre le profil d'une personne (Warhol) que l'on peut regarder (aussi) en position (quasi) frontale. Toute une dialectique de la représentation occidentale nous a appris que la frontalité — et le miroir — constitue la forme symbolique du rapport du moi au même, tandis que le profil — et l'ombre — renvoie à la forme symbolique du rapport du moi à l'autre<sup>19</sup>.

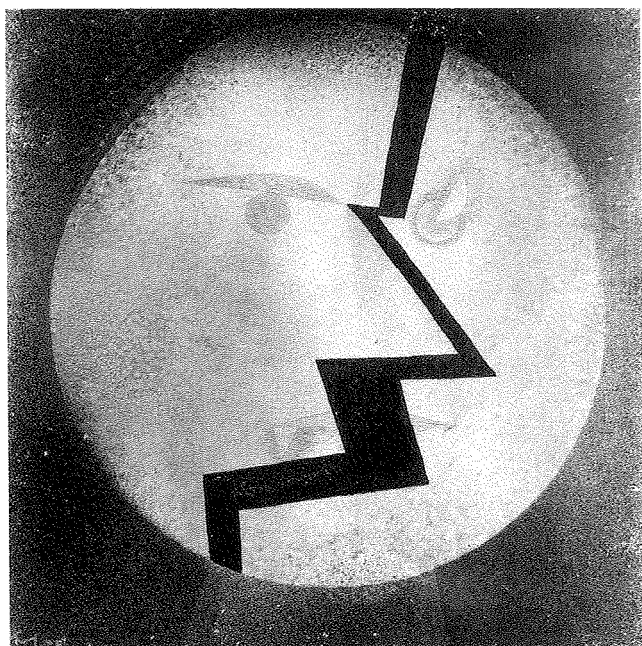
PAUL KLEE  
PHYSIOGNOMISCHER BLITZ  
1927  
AQUARELLE, 25,4 x 25,4  
COLLECTION PRIVÉE  
PHOTO KUNSTMUSEUM, BERNE

Alors que Mickey Mouse est l'image, toujours de profil, à la fois aliénée et joyeuse d'un « autre », Warhol, dans son autoportrait, met en scène une tension inexorable entre les deux

Approchons directement les images. Le *Double Mickey Mouse* ne se contente pas d'être double, il est aussi géant, surtout si l'on pense aux dimensions d'une souris normale : il mesure exactement 77,5 x 109,2 cm. Mais Mickey n'est sans doute pas une souris « normale ». Il est un fétiche, un simulacre. C'est en cette qualité que le dédoublement lui est congénital. Le « deux » du *Double Mickey Mouse* ne renvoie pas à la dialectique original/copie, et c'est justement ici le fait le plus inquiétant : les deux *sont* à la fois original et copie. Identiques et diffé-

images. Tandis que dans certains (auto-) portraits photographiques frontaux, l'artiste attire l'attention sur la valeur de masque de l'image ou de sa reproduction, dans *Shadow*, pourrait-on dire, il se dé-visage. Il scrute ses traits, d'une part, et les dé-fait, d'autre part, en une opération relevant elle-même d'une tradition qui n'est pas étrangère à l'histoire du portrait et de l'autoportrait occidental.

En effet, dès les années vingt de notre siècle, l'imaginaire avant-gardiste aborda le rapport frontalité/profil sous la forme d'une schize. L'exemple emblématique est ici le *Physiognomischer Blitz* (« Éclair physiognomonique ») de Paul Klee, réalisé en 1927<sup>20</sup>. Comme le titre l'indique, cette œuvre a pour point de départ les expériences physiognomoniques menées au XVIII<sup>e</sup> siècle par le pasteur zurichois Lavater, qui pensait pouvoir lire le





GIORGIO DE CHIRICO  
AUTOportrait, 1920  
TEMPERA SUR TOILE, 60 x 50,5  
COLLECTION PRIVÉE

combinait lui-même d'une façon évidente deux sources d'inspiration sur lesquelles il est ici superflu de s'étendre. Il faut en revanche souligner l'habileté de Warhol, qui interrogea avec une telle insistance le tableau de De Chirico (dont il avait sans doute une connaissance directe) qu'il réussit à récupérer pour son compte, et d'une manière que je soupçonne purement intuitive, ses profondes raisons d'être. Dans cette entreprise, il fut aidé, indirectement, par son second « parrain » : Marcel Duchamp.

On le sait, Duchamp aimait se dédoubler, voire même se multiplier. Dire tout ce que Warhol lui doit en ce domaine exigerait une étude à part. Limitons-nous donc aux aspects qui pourraient éclaircir *Shadow*. En 1963, Duchamp, que le pop art américain venait de redécouvrir et de proclamer son fondateur, prépare une exposition pour le Pasadena Art Museum, en Californie. Il utilise comme affiche de l'exposition un ancien collage. Dans les cadres vides d'une annonce de recherche criminelle, il applique en effet deux photos le représentant. Le résultat est intentionnellement maladroit, et surprenant : les photos sont trop petites pour leur cadre, elle sont floues et mal collées. De plus, le sens de la photo de profil est inversé, celle-ci regardant vers la gauche et non vers la droite, comme il est d'usage<sup>22</sup>.

La coutume consistant à photographier les criminels (ou les personnes suspectées d'un délit) sous des angles de vue différant entre eux de 90 degrés est aussi vieille que le recours même à la photo par l'appareil policier. Elle trouve son explication dans une certaine conception de l'identité, selon laquelle celle-ci est exclusivement garantie par la double prise de vue. Photographier de face et de profil équivaut à réaliser un « moulage » de la personne, et le fait que cet acte soit d'habitude accompagné par la prise des empreintes digitales ne relève en aucun cas du hasard. « Face » et « profil » forment — ensemble — l'empreinte du visage.

Dans la tradition occidentale de la représentation de la personne, c'est le profil qui vient appuyer l'identité de la vue frontale, et non l'inverse. C'est la raison pour laquelle la photo judiciaire adopta sans trop se poser de questions cette disposition : dans les affiches de recherche,

caractère d'une personne dans l'ombre de son profil<sup>21</sup>. Chez Klee, le grand zigzag noir qui fend le visage représente l'ombre de son propre profil. L'unité solaire du personnage se disloque, et l'ombre, au lieu de se dissocier du visage, le commente, ironiquement, de l'intérieur. La force de l'image de Klee réside dans le fait qu'elle formalise ou cristallise, de manière extrêmement concentrée, toute une procédure de symbolisation d'une fissure au sein de la représentation du visage humain, fissure dont d'autres artistes ont sondé les profondeurs.

Afin de nous rapprocher quand même de notre point de départ, considérons plus précisément les expériences immédiatement antérieures à l'ombre warholienne. Elles sont dues aux deux artistes qui ont le plus marqué la formation de l'artiste américain : Marcel Duchamp et Giorgio De Chirico. Par le biais de De Chirico, Warhol entre dans un dialogue direct et profond avec la tradition occidentale, puisque dans l'*Autoportrait* de 1920 le maître italien reprenait et



MARCEL DUCHAMP  
AUTOUR D'UNE TABLE, 1917  
PHOTO COURTESY  
M<sup>me</sup> JACQUELINE  
MATISSE-MONNIER

tout comme dans les casiers de police, la photo du profil occupe la première position, et la photo frontale la seconde. En outre, la vue de profil doit regarder vers la vue de face, comme si l'identité de la personne devait être considérée dans le dialogue réparateur d'une schize.

En escamotant ce dialogue ancien, Duchamp dévoile le leurre : ce que l'on voit est une représentation bouleversée, une représentation où le moule de la double prise de vue présente une fissure cachée mais importante, une représentation qui propose une déclaration non pas d'identité, mais de fausse identité. Comme si, en fin de compte, Duchamp avait fait se détacher l'ombre de l'original ou, pour le dire dans le langage surréaliste qui lui était sans doute familier, l'ombre de la proie.

Une telle démarche n'est pas du tout étonnante, vu l'intérêt que Duchamp portait (et depuis longtemps) d'une part à l'ombre et, d'autre part, à la problématique du renversement. On peut retrouver dans la plupart de ses autoportraits quelque chose qui ressortit à ce jeu, mais je me bornerai de nouveau à n'en donner que certains exemples. On constate à plusieurs reprises dans son œuvre une préférence pour le profil comme « signature », tant dans les (auto-) portraits photographiques de jeunesse que dans le cadre de certaines expériences datant des dernières années de sa vie. Ainsi, pour la monographie de Robert Lebel *Sur Marcel Duchamp* (1959), il prépara un frontispice représentant le cerne de son profil se détachant sur le fond vert d'une de ses célèbres « boîtes » (la *Boîte verte*). Cette composition servira d'affiche à l'exposition organisée à l'occasion du lancement du livre à la librairie La Hune du Quartier latin. Il est facile de reconnaître ici l'héritage des anciennes silhouettes physiognomoniques de Lavater. Quel est le sens de cette reprise tardive par Duchamp ? L'affiche pour La Hune semble le dire assez directement : livre et exposition questionnent un « Duchamp » mystérieux et finalement indéchiffrable ; elles offrent, dirions-nous, une « ombranalyse ».

Dans ce contexte, il faut noter que Duchamp réalisa à la même époque un autoportrait dont la silhouette est découpée en négatif et qu'il envoya à quelques amis. Pour qui s'est un tant soit peu familiarisé, d'un côté, avec la rhétorique des gestes duchampiens, de l'autre,

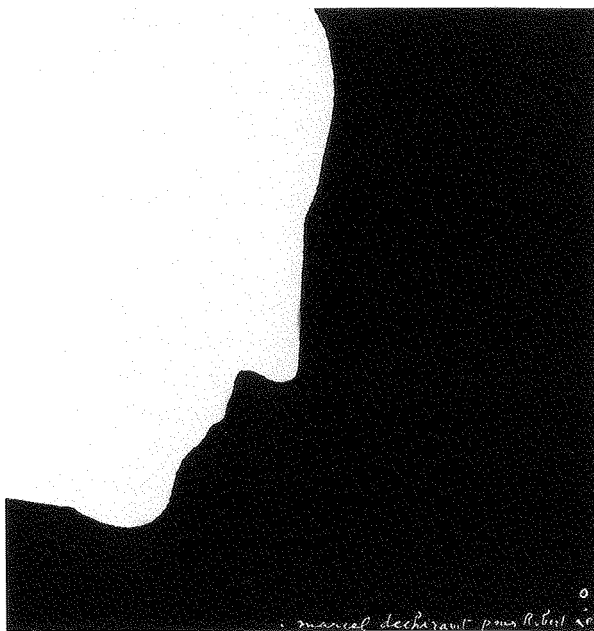
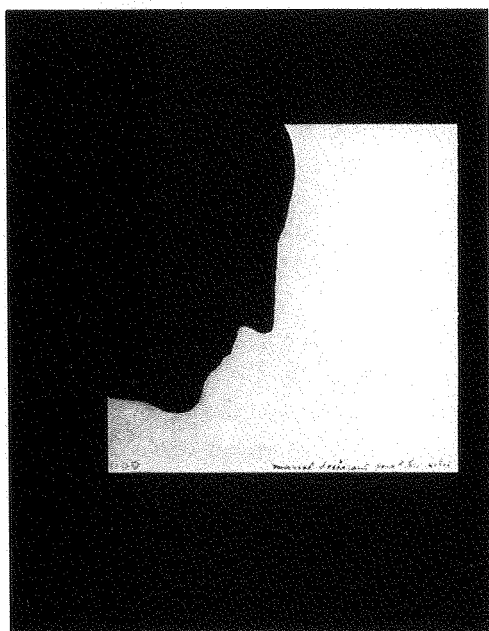
avec la tradition lavatérienne, s'ouvre la voie d'une lecture dissociée de ces deux images : comme chez Lavater, la vue en positif et celle en négatif se font pendants, mais — et ici Duchamp entre en jeu — le profil noir est celui qui, s'offrant à la sphère publique, reste indéchiffrable, tandis que le profil blanc, lui, qui s'adresse aux amis, n'est qu'une illusion puisque son « original » n'existe plus.

Afin de compléter la réflexion duchampienne sur la schize, il convient de donner au moins un dernier exemple. Il s'agit d'un portrait photographique, daté de 1953 et dont l'auteur est Victor Obsatz. Comme toujours dans des cas semblables, il est très difficile de discerner la part due au modèle dans la conception de l'image ; cependant, le caractère ludique exceptionnel de celle-ci laisse à penser que cette contribution fut non négligeable. La photo consiste en une superposition de deux prises de vue (face et profil). Dans la vue principale (frontale), le modèle fixe le spectateur, lui sourit, entamant avec lui un dialogue du type moi/tu. La vue de profil, elle, n'y participe pas et ne pourrait y participer. Le regard est dirigé vers un point indéfini, sans possibilité de rencontre avec le nôtre. La superposition des deux images est d'une telle perfection qu'il est tout à fait évident qu'elles concernent la même personne : la ligne du front de la vue de profil vient se confondre avec le contour de la tête vue de face, et, à un certain moment, l'on ne sait plus où commence l'une des images et où finit l'autre. Que cette apparente unité ne soit en fait qu'une dualité tient au caractère faible de la vue frontale : même si elle est souriante et apparemment « là », elle atteste une transparence fantomatique, laissant ainsi l'oreille du profil prendre la place du nez. L'allusion à une certaine rhétorique d'une déconstruction de souche cubiste y est sans doute présente, mais, selon moi, le discours duchampien vise plus loin : à la schize de la représentation du visage en Occident.

MARCEL DUCHAMP  
AUTOPORTRAIT DE PROFIL  
1958

MARCEL DUCHAMP  
FRONTISPICE  
DANS ROBERT LEBEL  
SUR MARCEL DUCHAMP  
PARIS, TRIANON, 1959

Ce détour dans les méandres de la tradition terminé, interrogeons une dernière fois encore *Shadow* de Warhol. La prise de vue se concentre exclusivement sur le visage. Ce visage énorme (près d'un mètre carré) se réclame d'une rhétorique de l'agrandissement et du format qui n'est pas la rhétorique du portrait pictural occidental mais celle du gros plan cinématographique.







VICTOR OBSATZ,  
PHOTOGRAPHE  
MARCEL DUCHAMP, 1953

un autoportrait / scénario poétique concevable seulement à l'âge de la photographie. Regardons l'ombre : elle n'a pas de limites, le profil est en expansion indéterminée. L'ombre est plate, unidimensionnelle, et sa forme même est instable. Elle est le résultat d'un développement du visage, et ceci non seulement dans le sens d'un photogramme, mais aussi, plus concrètement, comme déroulement d'un volume en surface : « Je vois tout comme ça, la surface des choses, une sorte de Braille mental. Je ne fais que passer la main sur la surface des choses<sup>24</sup>. » Ou bien : « Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, regardez la surface — de mes peintures, de mes films, de moi-même —, c'est là que vous me trouverez. Il n'y a rien derrière la surface<sup>25</sup>. »

Puisque la surface *est* le moi, puisqu'elle *est* la personne, l'extraordinaire déploiement du visage dans l'ombre portée n'est plus une opération d'attestation de la « présence réelle », ainsi que l'avait statué toute une tradition de la représentation en Occident, mais une démarche visant le dernier stade d'hyperréalisation de la personne : sa réalisation suprême dans son propre néant. Grand ectoplasme projeté sur le bleu à paillettes de diamant, le visage sans profondeur et sans forme de celui qui se dé-visage signe le paradoxe d'une représentation du moi vue comme disparition monumentale, cosmique.

Warhol conçoit l'image, on l'a souligné à maintes reprises, comme plus réelle que le réel<sup>23</sup>. L'agrandissement, lui, n'est qu'une des méthodes d'hyperréalisation, le dédoublement et la multiplication en étant une autre. Cette dernière méthode, si largement utilisée par Warhol dans toutes ses icônes postmodernes, se trouve ici mise en œuvre de façon très spéciale : par le biais de l'ombre portée. Ombre et visage forment une antinomie : l'ombre s'étend dans l'espace de la représentation tandis que le visage frontal, lui, est découpé par le cadre. Où est-on ? Le fond bleu évoque le ciel ; la couleur étrange du visage, quant à elle, rappelle plutôt les reflets de la chambre noire d'un photographe. Peut-on concilier les deux espaces ? Peut-être, mais à une unique condition : celle d'opérer l'agencement de manière symbolique. Dans la chambre noire de son atelier, Warhol *se développe*. En le faisant, il se dé-fait. Ce que nous voyons est tout à la fois un autoportrait et un scénario poétique. Mais, de toute évidence,

Cet article reprend, avec l'aimable permission de l'éditeur, une partie du chapitre final de mon livre *A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Books, 1997.

# Notes

1. Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.
2. Je m'appuie sur le matériel recueilli et présenté par Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Film*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1986, p. 198-202.
3. Sur cette notion, on pourra consulter le livre d'Oscar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne, DuMont, 1997.
4. Cennino Cennini, *Le Livre de l'art*, traduction critique, commentaires et notes par C. Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991.
5. L'expression est de Boileau (*Satire IX*). Voir à ce propos Jean Roudaut, *Une ombre au tableau*, Chavagne, Ubacs, 1988.
6. Carrie Rickey, *Artforum*, avril 1979, p. 73 (dans « Reviews New York », compte rendu de l'exposition). À noter également que d'autres auteurs parlent d'un nombre différent de toiles (67 + 16). Voir David Bourdon, *Andy Warhol* [1989], trad. française par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 1989, p. 372.
7. Concernant la relation entre Warhol et De Chirico, voir les observations de Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1993, p. 67-69.
8. A. Warhol, « Industrial Metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva », dans Achille Bonito Oliva (dir.), *Warhol verso De Chirico*, Milan, Electa, 1982, p. 70.

9. Giorgio De Chirico, lettre à Fritz Gratz citée par G. Roos, « Giorgio De Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gratz, Georgios Busianis, Dimitrios Pikionis in München 1906-1909 », dans Wieland Schmied et G. Roos, *Giorgio De Chirico München 1906-1909*, Munich, Akademie der Bildenden Künste, 1994, p. 177.
10. Voir James Thrall Soby, *Giorgio De Chirico*, New York, The Museum of Modern Art, 1966, p. 245.
11. Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Œuvres complètes*, trad. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, liv. IV, fragment 341.
12. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 292-307. Voir aussi Thierry Lenain, *Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne*, Paris, Vrin, 1993, p. 112-143.
13. Selon l'expression de G. Bandman, « Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials », *Städel Jahrbuch* (nouvelle série), 2, 1969, p. 75-100. Voir aussi Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1994, et, concernant notamment Warhol, Marco Livingston, « À faire soi-même : notes sur les techniques de Warhol », trad. française par J. Bouniort dans *Andy Warhol. Retrospective*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990, p. 63-78.
14. Sur ce problème, voir Charles F. Stuckey, « Andy Warhol's Painted Faces », *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 112-119, et, surtout, Reinhard A. Steiner, « Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern », *Pantheon*, t. XLII, 1984, p. 151-157.
15. Warhol à propos de De Chirico : « Chaque fois que je l'ai rencontré, j'ai senti que je le connaissais depuis toujours. Je crois qu'il éprouvait la même chose. Une fois, il fit la remarque que nous avions tous deux

les cheveux blancs » (Id., « Industrial Metaphysics... », art. cité, p. 70).

16. On suit ainsi le questionnement proposé par Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 110-121 et 216-220.
17. Date découverte par Andreas Brown (*Andy Warhol : His Early Works, 1947-1959*, New York, 1971).
18. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1969, p. 164-168, et Id., *Logique du sens*, op. cit., p. 292-307.
19. Pour une analyse plus approfondie, l'on se reportera à mon ouvrage *A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 29-34.
20. Voir à ce propos les explications données par l'artiste lui-même dans Paul Klee, *Œuvres sur l'art*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller, trad. française par S. Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1980, t. I, p. 330.
21. Pour plus de détails, voir V. I. Stoichita, « Johann Caspar Lavater's Essays on Physiognomy and the Hermeneutics of Shadow », *R&S. Anthropology and Aesthetics*, n° 31, 1997, p. 128-138.
22. Voir la lecture de Richard Brilliant, *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991, p. 171-174, ainsi que les observations de Christine Van Schoonbeek, « Alfred Jarry, un oublié de l'histoire de l'art », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie. Université Libre de Bruxelles*, t. XVII, 1995, p. 94-96.
23. Voir J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 113; Reinhard A. Steiner, « Die Frage nach der Person », art. cité.
24. A. Warhol, citation extraite de Gretchen Berg, « Andy : My True Story », *Los Angeles Free Press*, 17 mars, 1967, p. 3.
25. *Ibid.*, p. 3. Voir également l'étude de Benjamin H. D. Buchloh, « L'art unidimensionnel d'Andy Warhol 1956-1966 », trad. française par J. Bouniort, *Andy Warhol. Retrospective*, op. cit., p. 39-61. ■



ATELIER DE LUCAS CRANACH  
 MARTIN LUTHER, 1546  
 HUILE SUR BOIS, 64,8 x 48,9  
 COURTESY OF THE FOGG ART MUSEUM  
 HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS