

Warhol selon Avedon : le paradoxe en héritage ?

Véronique Béghain



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7067>
ISSN: 1765-2766

Publisher

AFEA

Electronic reference

Véronique Béghain, « Warhol selon Avedon : le paradoxe en héritage ? », *Transatlantica* [Online],
2 | 2014, Online since 05 March 2015, connection on 01 May 2019. URL : [http://
journals.openedition.org/transatlantica/7067](http://journals.openedition.org/transatlantica/7067)

This text was automatically generated on 1 May 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence
Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Warhol selon Avedon : le paradoxe en héritage ?

Véronique Béghain

Introduction

- 1 Il existe de nombreux portraits photographiques ou peints de Warhol, seul ou en groupe. Parmi ceux où il apparaît seul, on notera ceux de Philip Pearlstein (1950), Jane Wilson (1960), Marisol (1962-63), Fred McDarrah (1964), Billy Name (1964), Ugo Mulas (1964-65), Stephen Shore (1965), Alice Neel (1970), Helmut Newton (1974), David Hockney (1974), Jamie Wyeth (1976), Marcus Leatherdale (1981), Julian Schnabel (1982), Christopher Makos (1986) et Robert Mapplethorpe (1986). Auxquels il convient d'ajouter son autoportrait de 1979. Il était bien naturel que Richard Avedon, le grand portraitiste américain du *xx^e* siècle, « notre poète du portrait » selon Maria Morris Hamburg¹, s'intéressât à cet autre portraitiste que fut Warhol, si délicat que soit l'emploi du terme à propos de ce dernier. Du reste, l'un et l'autre sont de « grands mythologues », caractéristique selon Barthes des « grands portraitistes » (Barthes, 1980, 61), pour autant que leurs visages, par le truchement du masque, apparaissent comme « le produit d'une société et de son histoire » et « vise[nt] une généralité » (61). Ce qui est moins évident, cependant, c'est la manière dont Avedon aborde le « portrait » de Warhol. Avant d'en venir à la genèse et à la postérité de cette œuvre, c'est sur ces points d'achoppement dans le traitement d'un portraitiste par un autre que je m'arrêterai notamment, la question de l'héritage se posant d'emblée sur ce terrain spécifique du genre du portrait. En d'autres termes, « comment faire des portraits après Warhol ? » me paraît être la question qu'Avedon se pose ici.

Comment faire des portraits après Warhol ?

- 2 De fait, ce portrait photographique de 1969², publié dans le volume *Portraits*, en 1976, préfacé par Harold Rosenberg, occupe une place, sinon singulière, du moins peu représentative, à la fois dans l'œuvre d'Avedon et dans la série de portraits de Warhol évoquée plus haut. On sait qu'Avedon avait débuté comme photographe de mode, certains critiques, comme Max Kozloff, arguant, du reste, qu'il n'a jamais véritablement fait autre chose³.
- 3 Le portrait de Warhol réalisé par Avedon en 1969 existe avec deux cadrages, l'un comprenant son visage, marqué par l'effroi, l'autre étant celui qui m'intéresse ici et qui est le plus connu des deux, le plus reproduit, le legs principal d'Avedon sur le sujet Warhol. Or, ce portrait sans tête est atypique dans la production d'Avedon, même si la focalisation de la photographie sur les cicatrices de Warhol s'inscrit dans la démarche esthétique caractéristique d'Avedon, qui préférerait à l'idéalisation de ses modèles la mise en évidence de défauts anatomiques, de rides et autres traces du passage du temps à la surface des corps. On est d'ailleurs frappé de constater que la littérature critique consacrée à Avedon s'intéresse au premier chef aux visages et aux regards. Si l'on s'en tient à la critique française, on note que Barthes, dans « Tels », une recension critique de *Portraits*, parue dans *Photo* en janvier 1977, parle des « cadavres » que sont les corps d'Avedon, ajoutant : « [...] mais ces cadavres ont des yeux vivants, qui vous regardent, et qui pensent [...] » (Barthes, 2002, 299) Serge Tisseron, dans les pages qu'il consacre à Avedon dans *Le Mystère de la chambre claire*, insiste notamment sur « l'élection du visage comme lieu d'une rencontre possible » et « l'importance donnée au regard, notamment à la pupille » (Tisseron, 109) comme caractéristiques communes des portraits d'Avedon et de l'iconographie byzantine.
- 4 En outre, si l'on s'intéresse aux relations entretenues par le titre et l'image, le contenu verbal et le contenu visuel, on est alors confronté à un nouveau paradoxe. De quelle manière la nomination affecte-t-elle l'intégrité du système visuel ici ? Un écart se trouve d'emblée creusé par la cohabitation d'un titre annonçant un portrait nominatif et la photographie d'un torse, lui anonyme. Avedon nomme systématiquement ses modèles dans le titre de ses portraits, qu'il s'agisse ou non de célébrités, et en cela cette photographie ne fait pas exception. En revanche, le titre joue ici une fonction singulière et cruciale, puisqu'il porte à lui seul la charge d'identifier le modèle. Dans les autres portraits de célébrités d'Avedon, la présence du visage peut permettre de reconnaître le modèle sans que le titre en annonce ou en confirme l'identité (selon qu'on lit le titre avant ou après avoir regardé le contenu photographique). Ici, en l'absence d'un visage, le titre seul rend possible la reconnaissance du modèle. Si l'on ne regarde pas le titre d'emblée, du reste, on peut fort bien lire cette photographie de torse comme le portrait d'une humanité blessée, avec laquelle le torse scarifié entretiendrait une relation métonymique. De fait, selon Kozloff, le désarroi face à la mort qui se lit dans la série de portraits du père d'Avedon mourant qui clôt le volume *Portraits* serait emblématique d'un large pan de son œuvre, au point qu'il rapproche le travail d'Avedon sur l'Ouest de la photographie médicale du XIX^e siècle et va jusqu'à dire : « Avedon photographs whole people in the "lesion" spirit. » (Kozloff, 3) Il y a là, peut-être, un calcul, une ruse, de la part d'Avedon, car, en l'absence d'un visage et si, jugeant le titre secondaire, on choisit de ne le découvrir qu'après, voire de ne pas chercher à le connaître, on est d'emblée (dans un

premier temps) dans une relation d'empathie avec le modèle. On se rappelle, à cet égard, qu'Avedon affirmait: « Sometimes I think all my pictures are just pictures of me. My concern is... the human predicament; only what I consider the human predicament may simply be my own. » (Avedon, cité par Kozloff, 1) Le genre du portrait est donc traité ici de manière indirecte, puisque Avedon en détourne les codes en faisant porter la charge d'identification par le titre et non par le visage.

- 5 Par ailleurs, si l'on considère que cette photographie relève du legs warholien au moins autant que du legs d'Avedon, elle est également, à de multiples égards, marquée au sceau du paradoxe. Si l'on s'intéresse tout d'abord à l'héritage warholien, en y incluant les représentations de l'artiste périphériques à l'œuvre, elle surprend par son parti pris apparemment iconoclaste : l'aura *glamour* du personnage est évacuée au profit d'une polarisation sur le corps meurtri de l'icône, à la faveur d'un resserrement littéral du cadre (qu'on peut juger emblématique d'un parti pris idéologique et esthétique) sur les dessous du mythe. Toutefois, le mythe se trouve renforcé dans le temps même où il paraît affaibli, dès lors que la photographie d'Avedon se lit comme mise en valeur des stigmates d'une passion aux résonances christiques. Ce faisant, Avedon inscrit aussi son portrait de Warhol dans une autre mythologie, car c'est aussi, parallèlement à l'iconographie christique, toute l'iconographie attachée à Saint Sébastien que convoque cette photographie, dont on sait qu'elle a été déclinée au xx^e siècle, au premier chef, dans une veine érotique, voire fréquemment homo-érotique. L'iconographe Louis Réau déplore même, en 1959, qu'il ne reste à Sébastien que « le patronage compromettant et inavouable des sodomites ou homosexuels, séduits par sa nudité d'éphèbe apollinien. » (Réau cité par Ressouni-Demigneux, 72) Tout en n'ayant rien ici d'un « éphèbe apollinien », le Warhol d'Avedon n'est pas étranger à cette réappropriation homo-érotique, au xx^e siècle, de la figure de Saint Sébastien, devenue l'icône gay que l'on sait, l'homosexualité de Warhol étant connue, quoique jamais exhibée, pendant la décennie 1960.
- 6 Le Warhol des années 1960 n'a en effet jamais cessé de jouer de son côté efféminé, maintenant toutefois, à cette époque-là, une distance calculée avec le désir homosexuel⁴. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de cette œuvre qu'elle mette en scène un Warhol victime de l'androphobie, alors même que celui-ci se trouvait clairement en rupture avec l'héroïsme viril, voire machiste, de la génération précédente, celle de l'expressionnisme abstrait. Les cicatrices apparaissant sur le torse de Warhol constituent en effet la trace corporelle et visuelle de la tentative d'assassinat dont il avait été la cible un an plus tôt, le 3 juin 1968, tandis que Valerie Solanas lui logeait deux balles de calibre 32 dans le corps, le laissant pendant plusieurs jours entre la vie et la mort. Alors que cette féministe radicale justifiait son acte en expliquant que Warhol exerçait un contrôle trop fort sur sa vie, paraissant faire de lui un exemple dans sa lutte affirmée en faveur de l'éradication des hommes, Warhol, tout en exploitant l'image des femmes dans son œuvre cinématographique de l'époque notamment, était loin de se présenter comme la parfaite incarnation d'une virilité triomphante et asservissante, tandis qu'il s'amusait, comme il l'a écrit dans *Popism : The Warhol Sixties*, de l'ostracisme que lui valait son côté efféminé⁵. La gestuelle de Warhol sur la photographie d'Avedon peut paraître cristalliser la fracture sexe/genre logée au cœur de ce paradoxe : le positionnement des mains, indice d'une pose efféminée, code un genre sinon féminin du moins trouble, tout en jouant le rôle d'une signalétique pointant vers le sexe, masculin, de Warhol, le blouson noir accusant ce codage visuel du sexe par un codage, lui, genré.

- 7 Paradoxe, cette photographie l'est aussi à la faveur de l'exhibition de la corporéité d'un homme qui, non seulement se disait complexé par sa peau (Danto, 122), mais surtout, comme artiste, s'est débarrassé du corps, grâce à l'utilisation de la sérigraphie notamment – le Pop Art dans son ensemble se caractérisant par la mise à distance du corps dans le rapport à la toile et la mise en œuvre d'une technique désincarnée. Paradoxe, cette photographie l'est plus encore si on l'aborde en ayant à l'esprit l'un des fondements de l'esthétique pop : l'évacuation du registre personnel. Cette impersonnalité revendiquée, promue au rang de parti pris esthétique, se lit notamment dans le rapport que Warhol entretient au portrait. Ce qui distingue, au premier chef et de manière évidente, la démarche de Warhol et d'Avedon, comme portraitistes, c'est le souci du premier de reproduire des images préexistantes à son travail, en mettant en évidence la dimension citationnelle de son œuvre, et le souci du second de produire des images personnelles affichant ce qui n'est qu'un semblant de naturel et de spontanéité. Dans les deux cas, toutefois, on a affaire à une anthologie visuelle de l'Amérique contemporaine, voire, plus spécifiquement, une galerie de ce que l'on pourrait qualifier de « portraits de cour en régime démocratique ». Grâce à ce portrait, du reste, chacun bénéficie de l'aura que confère le travail de portraitiste de célébrités de l'autre. Ou, en d'autres termes, il y a legs mutuel et réciproque d'iconicité.
- 8 Par ailleurs, Avedon prend Warhol au mot, d'une certaine manière, lorsque celui-ci déclare, en 1967: « If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it. » (cité par Mc Shine, 457) Le Warhol d'Avedon au pull relevé paraît en effet exhiber sa seule surface, l'absence de visage contribuant grandement à évacuer la profondeur et l'intériorité à laquelle donne traditionnellement accès le regard notamment. Ce faisant toutefois, Avedon ne fait qu'appliquer son propre programme de portraitiste revendiquant une approche réaliste et clinique. Ainsi déclare-t-il de son côté : « My photographs don't go below the surface. They don't go below anything. They're readings of the surface. I have great faith in surfaces. » Et il ajoute:
- A good one is full of clues. But whenever I become absorbed in the beauty of a face, in the excellence of a single feature, I feel I've lost what's really there...been seduced by someone else's standard of beauty or by the sitter's own idea of the best in him. That's not usually the best. So each sitting becomes a contest. (Avedon, *Comments*)
- 9 L'emploi des termes « readings », « clues » signale ainsi l'écart entre la démarche d'un Warhol et d'un Avedon, le second se situant dans une perspective de déchiffrement herméneutique étrangère au premier.
- 10 De fait, l'œuvre d'Avedon n'est pas dépourvue d'ambiguïtés à cet égard. La critique a parfois souligné à quel point, dans son travail sur l'Ouest, *In the American West*, supposément le moins mythologique, il s'était montré obsédé par le mythe au lieu de rendre compte de la réalité⁶. Ce conflit interne à son œuvre, entre démarche réaliste et affirmation d'une « opinion »⁷, entre approche clinique et revendication de la photographie comme art de l'illusion, se lit dans son portrait de Warhol. Le titre même de l'ouvrage de 1964 co-signé avec James Baldwin, *Nothing Personal*, n'est pas dénué d'intérêt dans ce contexte, car il met en exergue l'impersonnalité revendiquée et l'absence de parti pris qu'Avedon a en partage avec Warhol, alors même que le contenu photographique, comme le souligne Kozloff, n'est pas exempt d'une posture idéologique, quand bien même elle apparaîtrait en creux ou par défaut⁸. « Réaliste [...] équivoque » (Kozloff, 2), telle est la

définition que donne de lui le même Kozloff, à propos justement du portrait de Warhol de 1969 et tandis qu'il s'inscrit en faux contre l'idée promue par Harold Rosenberg qu'Avedon, y faisant preuve de « cruauté objective », se situait dans l'héritage des Newman et Still au réductionnisme ardu. Cette réputation de photographe cynique, calculateur, le rapproche de Warhol. L'une des biographes de Warhol choisit ainsi d'illustrer la réputation de froid calculateur de Warhol par une comparaison avec Avedon, telle qu'elle émerge du *Journal* de Warhol lui-même. Ainsi y note-t-il, à propos d'Avedon qu'il avait évoqué avec des amis : « Nous avons convenu qu'Avedon était horrible, China a dit qu'il laissait tomber les gens dès qu'il en avait tiré ce qu'il voulait. J'ai opiné du bonnet, tout le monde s'est mis à brailler que je faisais la même chose. » (Korichi, 64)

Genèse de l'œuvre

- 11 À ce stade cependant, il convient de revenir plus en détail sur la genèse de cette photographie, sinon sa matrice, du moins son moteur premier : le torse scarifié de Warhol et plus spécifiquement l'« artiste » qui l'a produit, Valerie Solanas, « body artist » malgré elle, dont ce que d'aucuns nomment la « performance⁹ » s'inscrit naturellement dans l'héritage propre à cette photographie.
- 12 « L'œuvre d'art est au premier chef genèse ; on ne la saisit jamais simplement comme produit », souligne le peintre Paul Klee (cité par Damisch, 199). Or, ce que Klee appelle « la préhistoire du visible » (cité par Damisch, 199) entretient, dans le cas de la photographie d'Avedon, des liens privilégiés avec du texte, des textes. Si du texte se trouve inscrit dans cette photographie d'Avedon, par le biais de son titre, qui insère cette œuvre dans l'héritage warholien, l'objet photographié convoque lui-même, par ailleurs, d'autres textes, qu'une approche historienne permet de faire affleurer, en même temps qu'ils inscrivent la photographie d'Avedon dans l'histoire américaine des dernières décennies.
- 13 Il ne s'agit pas ici de mobiliser la métaphore convenue de l'arrière-plan historique comme sous-texte, non plus que celle non moins convenue de la cicatrice comme texte, mais bien de souligner à quel point le corps scarifié de Warhol est le produit à la fois d'un discours et de diverses infortunes spécifiquement textuelles. Il est ainsi, au premier chef, le témoignage d'une rhétorique *en acte*, celle du manifeste de la S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men), poussée (presque) jusqu'au bout de sa logique. Publié en 1967 par Valerie Solanas, à compte d'auteur, ce manifeste défendait des thèses féministes particulièrement radicales, au nom d'une société (la S.C.U.M.) fondée par la même Valerie Solanas et dont elle était l'unique membre. Il préconisait l'emploi de la violence en vue d'instaurer une société de femmes, débarrassée des hommes, le « mâle » y étant présenté comme « un accident biologique », une « femme manquée » (Solanas, 11, 12). Lors de la conférence de presse improvisée après la tentative d'assassinat du 3 juin 1968, c'est à ce manifeste au premier chef que Solanas renvoie les journalistes pour expliquer son acte : « I have a lot of very involved reasons. Read my manifesto and it will tell you what I am. » (Smith 54) Si l'on suit la logique même de Solanas, le manifeste a une dimension performative, le script qu'il constitue définissant l'identité de Solanas, tandis que cette identité en script se trouve performée par la tentative d'assassinat.
- 14 Il y a ainsi deux manières concurrentes, mais aussi sans doute complémentaires, de lire le double geste de Warhol entrouvrant son caleçon ou son pantalon de la main gauche pour découvrir légèrement son bas-ventre, d'une part, et dirigeant parallèlement sa main

droite, plaquée sur son ventre, vers son sexe. Le jeu des mains, tout en étant porteur d'une charge érotique, non dénuée d'ambiguïté et troublante en ce qu'elle rivalise avec la charge morbide véhiculée par l'exhibition des cicatrices, attire également l'attention sur ce qui, dans le corps de Warhol, en a fait la victime de Solanas, son sexe. Comme s'il pointait, délibérément ou non, selon le vœu du photographe ou pas, la cible indirecte de Solanas et, par là-même, la visée originelle de l'acte de cette dernière. Les mains *signalent* ainsi véritablement le lien de cause à effet entre sexe et cicatrices, assurant la circulation d'un sens possible (parmi d'autres) à l'intérieur de la photographie. Le geste apparaît dès lors comme l'indice d'une mise en relation de ce torse scarifié avec le manifeste de la SCUM, authentique texte qui est sous-texte de la photographie, glissé ici comme en sous-main.

- 15 Mais un texte peut en cacher un autre et l'arrière-plan textuel ne se limite pas ici au seul manifeste de la SCUM. C'est dans un autre texte, moins connu, qu'il faut même peut-être chercher le sous-texte premier de cette photographie. Valerie Solanas écrivait dans son manifeste : « Meurtres et destructions seront réalisés avec discernement, de façon sélective. SCUM est contre ces soulèvements confus et hystériques, sans objectifs précis, qui sont souvent fatals à ceux de votre propre camp. » (Solanas, 81) Pourtant, le choix de Warhol, le seul homme contre lequel elle ait exercé la violence rationalisée et réfléchie qu'elle préconisait dans son manifeste, semble avoir été guidé par des motifs plus personnels que militants. On sait ainsi que Solanas était entrée dans le cercle de Warhol grâce à Ultra Violet, une actrice du cercle warholien, qui avait lu à ce dernier des extraits du manifeste de la SCUM, à la suite de quoi Solanas avait approché Warhol en 1966 pour qu'il mette en scène une pièce de théâtre satirique qu'elle avait écrite, *Up Your Ass* – curieusement traduite « Haut les culs » par l'une de ses biographes (Korichi, 219) ! –, dans laquelle une prostituée androphobe finit par tuer un homme. Warhol l'avait trouvée trop crue, trop violente et, surtout, avait égaré le manuscrit, provoquant la colère de Solanas qui lui avait demandé un dédommagement. C'est, du reste, à ce titre que Warhol lui proposa un petit rôle dans *I, A Man*, son premier film érotique dans la veine de la Sexploitation, rôle que cette féministe homosexuelle militante accepta paradoxalement. La négligence de Warhol à l'égard du manuscrit de Solanas explique, pour une grande part, la tentative d'assassinat du 3 juin 1968.
- 16 À ce déboire s'ajoute un autre motif d'irritation, qui a tout à voir avec la lettre, lui encore, puisque Warhol avait mal orthographié le nom de Valerie Solanas dans le générique de son film *I, A Man*, la rebaptisant Valeria Solanis. Celle-ci lui écrivit, après la sortie du film en août 67, pour lui demander de faire la correction nécessaire dans le générique, ce qu'il ne fit pas (Korichi, 219). Il persistera, du reste, à la rebaptiser Solanis dans son livre co-écrit bien plus tard avec Pat Hackett, *Popism. The Warhol Sixties* (Warhol, 341). Symptomatique de sa négligence à l'égard de la personne de Valerie Solanas, cette erreur sur le nom de cette dernière fait pendant à la négligence dont il fait preuve en égarant son manuscrit. Enfin, insister sur l'arrière-plan verbal et textuel de l'acte de Solanas paraît d'autant plus important que Solanas se percevait au premier chef comme un écrivain, ce dont témoigne la rectification qu'elle demanda aux journaux au lendemain des événements du 3 juin 68, alors même qu'elle était en état d'arrestation et que le *New York Daily News* titrait « Actress shoots Andy Warhol ». Elle convoqua en effet la presse pour leur signaler qu'elle était « écrivain » et non actrice (Korichi, 223).
- 17 Aussi est-ce la question de l'héritage de Solanas, autant que d'Avedon ou de Warhol, que mobilise cette photographie. Solanas avait déjà « bénéficié » comme écrivain et militante

féministe des retombées de son acte spectaculaire, puisque le manifeste de la SCUM fut publié dès la fin de l'année 1968 par Maurice Girodias chez Olympia Press, lequel prétendit, dans sa préface à la première édition, qu'il avait déjà un contrat préparé pour elle dès 1967, tandis que le préfacier Paul Krassner affirmait qu'il avait « fallu le coup de revolver contre Andy Warhol pour que Maurice Girodias publie SCUM manifesto » (cité par Dominique Fauquet, 39). Le même Girodias qui avait publié *Lolita...* et bien d'autres manuscrits jugés trop sulfureux par les éditeurs américains. La photographie d'Avedon est, du reste, l'une des rares traces visuelles qui nous restent de l'événement qu'a constitué cette tentative d'assassinat, en dehors des couvertures des journaux de l'époque et de quelques autres portraits, dont celui d'Alice Neel. Et ce, à travers sa mise en scène ultérieure. C'est grâce à cette photographie que Valerie Solanas est connue du grand public – ou, du moins, d'un public plus large que celui de son œuvre. On notera d'ailleurs que c'est cette photographie d'Avedon qui est choisie pour « illustrer » l'article que la revue *Mediapart* consacre à la biographie romancée de Solanas par la romancière suédoise Sara Stridsberg, *La Faculté des rêves* (2006 ; 2009 pour la traduction française). Laura Winkiel souligne à quel point la « performance » de Solanas et le script que constitue le manifeste de la SCUM fonctionnent en tandem :

[...] Solanas's manifesto provided a script – an imaginative representation – with which to interpret the shooting. She tells her audience to “cite” the manifesto as an explanation for the shooting. But, conversely, the event generated a news-worthy stage from which to gain visibility and legitimacy to encourage citing the “script” at all. The event's theatrical framing and the written script work in tandem. The event serves as an instrument or vehicle by which the script might be launched. Once launched through event, however, the script circulates beyond the control of its author. (Winkiel, 71)

- 18 Or, ce « script », ou scénario, circule notamment à la faveur de la « visibilité », réelle cette fois et non plus métaphorique, que lui donne le portrait de Warhol par Avedon.
- 19 Lorsque Barthes écrivait que « la Photo-portrait est un champ clos de forces » et que « quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment » (Barthes 1980, 29), il omettait l'imaginaire du spectateur. En réduisant ce « champ clos de forces » à « celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art » (29), ce qu'il écarte, dans le cas du portrait de Warhol par Avedon, ce n'est pas seulement l'imaginaire du spectateur qui occupe légitimement une place dans ce « champ clos de forces », mais aussi, crucialement bien qu'indirectement, celui de Solanas, tel que sa « performance » en a inscrit la trace sur le corps de Warhol, tel aussi qu'Avedon a choisi, par le truchement du cadrage et du contraste, de le placer au centre de son portrait de Warhol. On peut se demander, dans cette perspective, qui hérite de qui en l'occurrence ou, en d'autres termes, qui doit sa postérité à qui. Ainsi James Harding écrit-il: « Solanas's “work” thus became the source of a second wave of other works, beginning with Robert Avedon's two famous photographic portraits of Warhol in late 1968. » (Harding, 155) À en croire Harding, qui resitue l'acte de Solanas dans le cadre d'une approche historiographique de l'avant-garde, cette tentative d'assassinat constitue une authentique performance, cet acte, dans sa dimension politique, retournant contre Warhol l'arme dont lui-même se servait en affirmant que tout est art, tandis qu'appuyé comme il l'était sur le manifeste de la SCUM, il constituait une critique de la direction prise, sous l'influence d'Andy Warhol, par la nouvelle avant-garde américaine qu'était le Pop Art (Harding, 149).

- 20 On notera enfin, dans cette perspective toujours, que Warhol lui-même se constitue en héritier de ce portrait, au détour d'une réappropriation ultérieure du motif contenu dans le portrait d'Avedon. En effet, au-delà des « séquelles psychologiques laissées par l'agression sauvage de Solanas » (Danto, 127) et du bouleversement que la tentative d'assassinat introduit dans son art, notamment du fait du renoncement aux amphétamines¹⁰, c'est le corpus warholien lui-même qui se transforme dans les années 70 et 80, avec l'apparition de nombreux motifs ayant partie liée avec la mort : *Skulls*, *Knives*, *Guns*, *Last Suppers*, notamment. Si ces séries trouvent leur genèse dans cette première mort (Warhol fut cliniquement mort, avant d'être ranimé par un massage cardiaque), sans que le portrait d'Avedon ait joué un quelconque rôle, on peut voir, en revanche, dans la série des *Torsos* de la fin des années 70 une reprise par Warhol du motif créé par Avedon en 1969, et ce d'autant plus que cette série détourne de manière frappante le motif du torse, auquel elle imprime une dimension sexuelle, qui était loin d'être absente de la photographie d'Avedon, cependant qu'elle en évacue les stigmates du martyre¹¹.
- 21 Cette photographie peut ainsi se lire, au premier chef, dans une perspective historique, voire plus spécifiquement encore sous l'angle de l'histoire de l'art. Dans le prolongement de la réflexion de Harding, on peut dire qu'elle met en évidence le paradoxe d'une avant-garde (Warhol et le Pop Art) vidée de son pouvoir subversif par son assimilation à un corpus (celui d'Avedon) éminemment conventionnel dans le choix de ses sujets et contribuant au maintien symbolique d'un ordre fondé sur l'argent, la beauté, la célébrité. Mais l'entrée de cette avant-garde dans le corpus idéologiquement marqué d'Avedon se fait paradoxalement à la faveur de l'exhibition par Warhol des stigmates corporels d'une attaque de l'avant-garde par une autre forme d'avant-garde, la « performance » de Solanas.

Le double martyre de Warhol

- 22 Au terme de ce parcours, il convient, me semble-t-il, d'articuler le legs que constitue l'iconographie attachée à Saint Sébastien à cet autre legs que constitue la « performance » de Solanas, tels qu'ils s'inscrivent conjointement dans le corps de Warhol photographié par Avedon. C'est de la fin du Moyen Âge que date le culte de Sébastien qui, selon la légende, avait guéri de ses blessures alors qu'il avait été laissé pour mort par les archers de Dioclétien, celui-ci l'ayant condamné à périr sagitté parce qu'il profitait de sa position d'officier de l'empereur pour aider les chrétiens. Les historiens de l'art relèvent que les flèches dont il est la cible, dans les représentations omniprésentes de Sébastien devenu saint protecteur contre la peste à la fin du Moyen Âge et pendant la Renaissance, symbolisent la peste, cependant que la sagittation, métaphore usuelle du regard (et du regard amoureux notamment), fait « coïncider la visée des archers sur le corps et celle du spectateur sur le tableau » (Arasse, cité par Ressouni-Demignieux, 38), tout en invitant « celui qui se trouve face au tableau [...] à réitérer au présent l'acte de la sagittation » (Ressouni-Demignieux, 40).
- 23 Parallèlement, les historiens de l'art nous apprennent également qu'à partir de la fin du XIV^e siècle, la figure de Sébastien connaît un rajeunissement progressif tandis que son corps se fait le « support visuel des relations dévotes relatives à la peste » (Ressouni-Demignieux, 31), dès lors qu'il devient, non seulement symbole de résistance à la persécution, mais aussi de résistance à la maladie, et donc de santé. Cette jeunesse, également utilisée pour activer la compassion du spectateur, paraît absente du portrait de

Warhol en Sébastien, dès lors que son visage est oblitéré par Avedon. Cette oblitération peut se lire, du reste, comme l'évacuation non pas tant des marqueurs de la vieillesse que de l'absence de jeunesse. Ce qui n'est pas oblitéré, toutefois, et qui caractérise Sébastien, notamment si on le compare aux *imago pietatis* non moins répandues à l'époque et qui représentent cette autre figure dotée de vie et de mort tout ensemble qu'est le Christ à moitié sorti du tombeau, c'est la virilité de l'homme, autre manière de signaler la vitalité. Il n'est pas rare, à cet égard, que ces *imago pietatis* et Saint Sébastien soient « placés côte à côte sur la toile, dans un rapport mimétique » (Ressouni-Demignieux, 31), comme dans la fresque d'Alatrii qui date de la mi-XV^e. On peut, dans cette perspective, s'intéresser au *Polyptique de la Miséricorde* de Piero della Francesca, peint vers 1446 et qui se trouve à Sansepolcro, exemplaire dans le traitement différencié qu'il accorde au Christ et à Sébastien, la virilité de ce dernier se trouvant clairement affirmée par la peinture minutieuse du slip. Chez Avedon, le jeu des mains et du slip devient le substitut de la beauté sexuée et érotisée de Sébastien, les flèches comme « vecteurs du regard » (Ressouni-Demignieux, 40) se trouvant remplacées par les cicatrices, ainsi que par le jeu de contrastes blanc/noir, l'éclairage et le cadrage choisis par Avedon.

- 24 Parallèlement, la main gauche découvrant l'étendue des dégâts causés par Solanas peut se lire comme un vecteur de l'empathie, en même temps qu'elle érotise la figure de Warhol, le jeu des mains apparaissant comme complémentaire de la posture consistant à relever le fameux pull-over noir pour découvrir un torse scarifié. La photographie d'Avedon devient alors un portrait de Warhol en exhibitionniste, dans lequel l'exhibition des marqueurs de la souffrance coïncide, comme chez Sébastien, avec celle de la virilité, dans le temps même où, du fait du cadrage et de l'éclairage, nous sommes comme invités à occuper la position de Solanas, avec laquelle une connivence se crée assez naturellement. Ainsi Warhol s'offre-t-il à nous, à l'instar de Sébastien, comme tout ensemble icône et cible, cible offerte des regards que nous lui décochons comme autant de flèches – ou comme autant de balles visant ce Sébastien revisité qu'est Warhol.
- 25 Ce qu'Avedon nous donne à voir, c'est le double martyre de Warhol, cible complaisante des attaques que portent contre lui les expressionnistes abstraits, cible aussi complaisante peut-être de féministes radicales, incarnées par la personne de Solanas. Son côté « efféminé », lisible notamment dans le jeu de la main écartant délicatement l'élastique du slip, l'entrouvrant sur une virilité qui est loin cependant d'être franchement exhibée, lui vaut, en effet, aussi bien les attaques des héros machistes et virils de l'avant-garde précédente que celles d'une féministe, dont la « performance » signale l'émergence d'une nouvelle avant-garde, affirmant que l'homme est une « femme manquée » et qu'il masque son véritable désir qui est d'être une femme. Ce faisant, Warhol redevient bel et bien une figure christique, acquiesçant complaisamment au martyre, s'offrant aux rafales (verbales et autres) tant d'hommes à la virilité affirmée, misogynes, homophobes (homosexuels dans le placard inclus) que de femmes androphobes – essayant les tirs croisés des avant-gardes qui le précèdent et le suivent. La figure de Warhol se trouve ainsi, par là même, politisée, quand Warhol et son art ont souvent été perçus comme a-politiques.
- 26 Il se dessine parallèlement une filiation de la performance citationnelle entre ces trois artistes. Warhol théâtralise sa personne publique en citant les codes d'une homosexualité efféminée. Solanas cite dans un sens aussi littéral que figuré son manifeste pour se construire une identité publique justifiant son acte. Quant à Avedon, tandis que, comme tout photographe, il est du côté de « l'événement performatif plus que de l'archivage

passif¹² » (Derrida, 6), il puise de manière subversive dans les codes du portrait et dans l'iconographie chrétienne (laquelle allait, du reste, devenir chère à Warhol) la matière d'une œuvre qui se lit d'autant plus aisément comme mise en abyme et photographie réflexive qu'elle donne à voir un cadre dans le cadre, à la faveur de la disposition quadrangulaire du pull relevé (haut du cadre), des manches de blouson (côtés latéraux) et des mains formant une manière de quatrième côté (bas du cadre). D'où l'inévitable plongée en profondeur à laquelle invite cette photographie toute en perspectives, qui nous entraîne bien loin des surfaces chères aux deux portraitistes.

Conclusion

27 Barthes écrivait en 1977 : « Mais l'art d'Avedon, c'est de faire des photos *immobiles*, et dès lors *inépuisables* comme un objet de fascination : ce qui fascine est à la fois mort et vivant, et c'est pour cela que c'est fascinant. » (Barthes 1977, 299) Si l'on voit bien comment ce portrait de Warhol s'inscrit dans le cadre bi-polaire tracé par Barthes pour expliquer la fascination exercée par les portraits d'Avedon, la raison pour laquelle cette photographie me/nous relance est peut-être aussi, au premier chef, la tension qu'elle affiche entre les deux pôles du reflet (le titre et les cicatrices, traces et témoignages d'un événement historique) et de la construction (les mains, le cadrage, le slip entrouvert, le pull relevé, le blouson de cuir, qui sont autant d'indices d'une mise en scène), ce qui en fait une représentation paradoxalement à la fois sur- et sous-déterminée, et partant offrant une résistance qui invite à l'interprétation. Le spectateur est comme tiraillé, ballotté entre ces deux pôles, au point que, délibérée ou non de la part d'Avedon, une forme d'indécidabilité la caractérise. Mais, surtout, il y a de la perversité dans cette photographie qui nous engage à éprouver de la compassion, de l'adoration, voire de l'excitation, tout en nous invitant à occuper la place de l'agresseur. Tandis que mon entreprise s'originait dans la question « Qu'est-ce que ça veut dire ? » et, de ce point de vue là, relevait d'un désir de cerner l'objet, voire de lui assigner une identité stable, elle paraît désormais vouée à l'échec, du fait de cette tension et de cette perversité qui lui sont propres. Le sens se fissure, vacille. Cette œuvre cristallise en elle l'art d'Avedon, en ce sens qu'elle se veut aussi profondément documentaire que résolument calculée, aguicheuse, perverse. Dans cette perspective, elle contient aussi en elle toute l'oscillation propre à la photographie, ce qui lui donne sa force critique et réflexive. À mes yeux, elle est comme une « métaphotographie ». L'intérêt de ce portrait devient dès lors la faculté qu'il a de « subtiliser le sens », qui, comme le souligne Barthes à propos d'Antonioni, est une « activité politique seconde, comme l'est tout effort qui vise à effriter, à troubler, à défaire le fanatisme du sens. » (Barthes 2002, 903) Le lire comme la représentation d'un double martyr permet de dépasser, en partie, ses paradoxes apparents. Or, cette lecture n'est possible que si l'on convoque les héritages inscrits en lui et dans lesquels il s'inscrit. Cette photographie met ainsi en évidence l'inanité d'une démarche critique fondée sur une approche des arts visuels comme des arts essentiellement spatiaux. Commentant l'essai de Lessing, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, dans son ouvrage séminal de 1986, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Mitchell rappelle que Lessing avait d'emblée anticipé les « violations les plus flagrantes » à la « règle de la différenciation espace-temps entre les arts », en écrivant notamment que

les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant, changer d'aspect et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet de précédents et peut en causer de

nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Donc la peinture peut aussi imiter des actions, mais seulement de manière indirecte et à partir des corps. (Mitchell, 167-8)

28 Et Mitchell de conclure que

« la peinture exprime l'action temporelle de manière indirecte, par la signification des corps » (168), que « l'entière distinction de Lessing repose dès lors sur une mince différence entre représentation première et seconde, entre expression directe et indirecte » (168) et que « cette distinction ne peut être la base d'aucune différenciation rigoureuse de *type*. » (169)

29 Il affirme, en outre, « (contre Kermode, Weimann et Rahv) que la tendance des artistes à ouvrir des brèches dans les frontières supposées entre les arts spatiaux et temporels n'est pas une pratique marginale ou exceptionnelle, mais une impulsion fondamentale qui, en théorie comme en pratique, ne se confine à aucun genre ou moment particulier. » (164) Ce portrait de Warhol par Avedon illustre cette « impulsion fondamentale », ouvrant comme il le fait une brèche dans le réalisme clinique supposé d'Avedon à la faveur d'une exhibition de la temporalité propre non seulement au sujet de l'œuvre, mais aussi à l'œuvre elle-même dont la lecture semble exiger l'inscription de la démarche critique dans une perspective historique et historienne.

BIBLIOGRAPHY

ANONYME, « Photographic Portraiture and Richard Avedon », *ProQuest*, <http://www.csa.com/discoveryguides/port/overview.php#n8> (page consultée le 8 juillet 2014).

AVEDON, Richard, *Comments*, <http://www.richardavedon.com/#mi=1&pt=0&pi=7&p=-1&a=-1&at=-1> (page consultée le 22 mai 2012).

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

---, « Tels », 1977, *Œuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002.

BENNINGTON, Geoffrey et Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991.

CRESAP, Kelly, « New York School's "Out": Andy Warhol Presents Dumb and Dumber », dans Patricia Juliana Smith, dir., *The Queer Sixties*, New York and London, Routledge, 1999.

DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984.

DANTO, Arthur C., *Andy Warhol*, 2009, traduit de l'anglais par L. Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, traduit du français par Jeff Fort, Stanford, Stanford UP, 2010.

FAUQUET, Dominique, « Valerie Solanas vivante », dans Valerie Solanas, *SCUM manifesto*, http://infokiosques.net/lire.php?id_article=4 (page consultée le 8 juillet 2014).

- HARDING, James Martin, « The Simplest Surrealist Act: Valerie Solanas and the (Re)Assertion of Avantgarde Priorities », *The Drama Review* 45, n° 4 (T 172), Winter 2001, Boston, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2001, 142-162.
- KORICHI, Mériam, *Andy Warhol*, Paris, Gallimard, 2009.
- KOZLOFF, Max, « Richard Avedon's *In the American West* », <http://www.zonezero.com/magazine/articles/kozloff/pagina1Avedon.html> (page consultée le 8 juillet 2014).
- MC SHINE, Kynaston, dir., *Andy Warhol. A Retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1989.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconologie. Image, texte, idéologie*, 1986, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- OXMAN, Elena, « Sensing the Image: Roland Barthes and the Affect of the Visual », *SubStance* # 122, vol. 39, n° 2 (2010).
- RESSOUNI-DEMIGNIEUX, Karim, *Saint-Sébastien*, Paris, Éditions du Regard, 2000.
- SMITH, Howard, « The Shot That Shattered The Velvet Underground », *Village Voice*, 13, n° 34 (6-13 June 1968).
- SOLANAS, Valerie, *SCUM Manifesto*, traduit de l'anglais par Emmanuelle de Lesseps, Paris, Fayard, 1998, Mille et une nuits, 2005.
- TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, 1996, Paris, Flammarion, 2008.
- WARHOL, Andy et Pat HACKETT, *Popism. The Warhol Sixties*, Orlando, Harcourt, Inc., 1980.
- WINKIEL, Laura, « The "Sweet Assassin" and the Performative Politics of SCUM Manifesto », dans Patricia Juliana Smith, dir., *The Queer Sixties*, New York and London, Routledge, 1999.

NOTES

1. « Richard Avedon has not only distilled photographic portraiture to its irreducible core, but has also produced an extended meditation on life, death, art, and identity. Laureate of the invisible reflected in physiognomy, Avedon has become our poet of portraiture. » Maria Morris Hamburg, commissaire de l'exposition de 2002-2003 au Metropolitan Museum of Art à New York, citée dans « Photographic Portraiture and Richard Avedon », <http://www.csa.com/discoveryguides/port/overview.php#n8>.
2. Le portrait en question est visible en ligne en suivant ce lien : <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=113954>.
3. « For all their harshness, Avedon's portraits belong to the commercial order of seeing, not the artistic. » (Kozloff, <http://www.zonezero.com/magazine/articles/kozloff/pagina1Avedon.html>)
4. Voir Cresap, 57-8 notamment.
5. Voir Warhol, 14-6.
6. Voir Kozloff, notamment.
7. « The moment [a] fact is transformed into a photograph it is no longer a fact but an opinion. There is no such thing as inaccuracy in a photograph. All photographs are accurate. None of them is the truth. » (cité par Kozloff, 3).
8. Voir Kozloff, 2.

9. Voir James Martin Harding, « The Simplest Surrealist Act: Valerie Solanas and the (Re)Assertion of Avantgarde Priorities », *The Drama Review* 45, n° 4 (T 172), Winter 2001, Boston, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2001, 142-62.

10. Voir Danto, 110-1.

11. Certains *Torsos* datent d'avant 1969, comme le *Double Torso* de 1967, mais il représente un corps féminin.

12. Voir Derrida : « Can we not say that there was already in photography, in the classic sense, as much production as recording of images, as much act as gaze, as much performative event as passive archivization? » (Derrida, 6)

ABSTRACTS

This paper links the iconographic tradition related to Saint Sebastian with Valerie Solanas's « performance » as two visible legacies included in Warhol's body as photographed by Avedon in his 1969 portrait entitled « Andy Warhol, Artist, New York City, 8/20/69 », in many ways a paradoxical portrait with an undecidable meaning arising from the tension between surface and depth, reflection and construction, clinical approach and staging.

Articulant notamment le legs que constitue l'iconographie attachée à Saint Sébastien à cet autre legs que constitue la « performance » de Valerie Solanas, tels qu'ils s'inscrivent conjointement dans le corps de Warhol photographié par Avedon, cet article propose une lecture du portrait de Warhol réalisé par Avedon en 1969 et intitulé « Andy Warhol, Artist, New York City, 8/20/69 », portrait paradoxal à de multiples égards et dont le sens indécidable tient notamment à la tension entre surface et profondeur, reflet et construction, approche clinique et mise en scène, qui l'anime.

INDEX

Mots-clés: Richard Avedon, Andy Warhol, Valerie Solanas, photographie, portrait, homo-érotisme, féminisme, Saint Sébastien, avant-garde

Keywords: photography, portraiture, homoeroticism, feminism, Saint Sebastian

AUTHOR

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Université Bordeaux Montaigne