

"Where is your rupture?" : Culture de masse et "Gesamtkunstwerk"

Autor(en): **Michelson, Annette**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870499>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«WHERE IS YOUR RUPTURE ?»
CULTURE DE MASSE ET «GESAMTKUNSTWERK»

L'idéal romantique de l'«œuvre d'art totale» que Wagner ambitionna de réaliser dans l'opéra demeure une référence au début du siècle, y compris dans l'avant-garde (Kandinsky, Gropius). Moholy-Nagy est parmi les premiers à théoriser la sortie de ce modèle tout en prônant l'abolition des frontières entre les arts. Dans les années 60, la Factory d'Andy Warhol reprend cette proposition dans une perspective de dérision. Le modèle du corps (organisme, tout) a entretemps été disloqué, le fragment promu et le «corps morcelé» (M. Klein) joué dans l'art contemporain (Duchamp). Le cinéma de M. Deren, A. Warhol et S. Brakhage en témoignent.

And if the body were not the soul, what is the soul ?
Walt Whitman

Un spectre hante la théorie et la pratique artistique de notre siècle, le spectre de la *Gesamtkunstwerk*, cette notion issue du romantisme tardif, nourrie au sein du modernisme, et non entièrement exorcisée à l'ère du postmodernisme et de la reproduction électronique. Comme Adorno l'écrivait en 1944, la télévision qui paraît réaliser une synthèse de la radio et du film, appauvrira à tel point la production artistique que «l'identité à peine masquée de tous les produits de l'industrie culturelle» apparaîtra au grand jour, aboutissant à

l'accomplissement dérisoire du rêve wagnérien de l'œuvre d'art totale [«Gesamtkunstwerk»]. L'accord entre parole, image et musique est encore plus réussi dans *Tristan*, parce que les éléments sensoriels qui se contentent tous d'enregistrer ce qui affleure de la réalité sociale, sont en général le résultat du même processus technique d'élaboration, dont l'unité devient le véritable contenu. Ce

processus d'élaboration intègre tous les éléments de la production, depuis ceux du roman (qui a toujours un œil tourné vers le film) jusqu'au dernier effet sonore. C'est le triomphe du capital investi, dont le titre de maître tout-puissant est gravé en lettres de feu dans les cœurs de tous ceux que cette évolution a ruinés et qui sont candidats à un job; tel est le contenu réel de tous les films, quelle que soit l'intrigue choisie par la direction de la production¹.

En 1925, Moholy-Nagy avait porté un coup décisif, quoique non fatal, au spectre déjà affaibli et en déclin de la «Gesamtkunstwerk». Dans *Malerei, Photographie, Film*², il dit à propos des projets du cubisme et du constructivisme que ceux-ci tentaient de purifier l'«art» de sa composante expressive (notez les guillemets); qu'ils menaient une attaque contre le subjectivisme d'une génération précédente, qui, tout en idéalisant la notion de production artistique, reléguait l'art à des préoccupations de loisirs, menant à une pratique artistique triviale et dérivative, coupée de son enracinement dans une collectivité sociale. Moholy évoque ensuite une seconde ligne de revendication, décrite comme «tentative de réunir en une entité des travaux singuliers ou des champs créatifs séparés qui demeuraient isolés les uns des autres. Cette entité devait être la «Gesamtkunstwerk» sous la forme de l'architecture comme somme de tous les arts.» Tel était le projet du Stijl et du Bauhaus dans sa première période³. Mais Moholy considère ce projet comme le produit d'un moment historique spécifique, celui du triomphe de la spécialisation — que nous comprenons rétrospectivement comme la conséquence de la division du travail en tant que dynamique de la révolution industrielle. C'est avec son acuité caractéristique que Moholy perçoit cet idéal comme une réaction compensatoire à la fragmentation générale de l'existence, et comme étant de ce fait impropre à constituer le fondement de l'art d'une collectivité sociale, de l'art en tant que nécessité. Car l'appliquer, c'est plutôt apporter une augmentation, un accroissement à l'état présent des choses :

1. Max HORKHEIMER et Theodor W. ADORNO, *Dialectique de la raison*, tr. E. Kaufholz, Paris: Gallimard (Tel), 1983, p. 133.

2. Laszlo MOHOLY-NAGY, *Malerei, Photographie, Film*, Munich: Albert Langen (Bauhausbücher n° 8), 1925.

3. Traduction anglaise: Laszlo MOHOLY-NAGY, *Painting, Photography, Film*, tr. J. Seligman, Cambridge: MIT Press, 1969, p. 17.

Ce dont nous avons besoin, dit-il, ce n'est pas d'une «Gesamtkunstwerk» séparée du flot jaillissant de la vie, mais d'une synthèse de tous les élans vitaux se formant spontanément dans la Gesamtwerk (la vie) qui abolit tout isolement, dans laquelle tous les accomplissements individuels découlent d'une nécessité biologique et aboutissent à une nécessité universelle.⁴

Il semble qu'il y ait eu deux programmes majeurs et antithétiques d'accomplissement de cette esthétique radicalement utopique au sein de notre siècle. On pourrait grossièrement les rapprocher de ceux du «Yogi et du Commissaire», attribuant le rôle du Commissaire à Eisenstein et (avec le respect et les excuses dus au Maître Zen) celui du Yogi à John Cage. Je voudrais cependant considérer une troisième tentative plus récente, dont la logique déviante est bien de notre temps, produisant une version médiate ou dégradée de ce projet. Je pense à un lieu de production artistique épargné, en tout cas pour une brève période, par les critères industriels de production, les modes de distribution et les formes de commercialisation. Il s'agit d'un studio de cinéma. Cependant, contrairement aux contemporains de Moholy, je ne proposerai pas le cinéma comme ultime «Gesamtkunstwerk». Je considérerai plutôt la structure et la dynamique de ce lieu de production comme une dernière variante du modèle de Moholy, sujet toutefois aux puissantes contraintes et perversions d'un moment particulier du capitalisme avancé.

Le lieu et la période sont ceux de l'ancienne *Factory* d'Andy Warhol, qu'il décrivait lui-même comme une entreprise au sein de laquelle «nous faisons des films juste pour les faire» plutôt que pour produire des «longs-métrages que des salles conventionnelles voudraient montrer.» C'est le coup de pistolet de Valeria Solanas en 1968 qui marque la frontière entre deux lieux et deux modes de production, le moment de remplacement d'un premier mode de production artisanal par une répartition systématique du travail. Quand, dans ses derniers films, Warhol commença à déléguer de plus en plus son autorité, sa participation finit par se limiter au financement et à la publicité. *The Chelsea Girls* est l'œuvre majeure qui conclut la première période. Après 1968, Warhol assume le rôle et la fonction de «grand couturier⁵»,

4. *Ibid.*

5. En français dans le texte (NdT).

dont la signature autorise la vente et la parution des parfums, bas, et lingeries manufacturés ailleurs⁶. Le «business art» de Warhol trouve son apogée dans la création d'un label délivré aux longs-métrages réalisés sous la direction de Paul Morrissey. Et le rôle que joue Morrissey dans la dissimulation des premiers films, réalisés avant son accès au pouvoir, est lié à la campagne de marketing de ce nouveau produit, codifié en partie par les normes industrielles.

Considérez ensuite le tableau auquel ce texte doit son titre. Daté de 1960, il est la transposition d'une publicité pour des bandages chirurgicaux, un exemple précoce du déploiement warholien de l'image trouvée (principe qu'il développera ensuite). C'est aussi une image d'une émouvante résonance proleptique, et qui peut être de ce fait rapprochée du portrait de Richard Avedon de 1969, *Andy Warhol, Artist, New York*. Dans ce tableau, l'artiste montre les cicatrices d'une opération chirurgicale due à l'agression contre sa vie menée l'année précédente par l'Exécuteur-en-chef de la Société des «Cut Up Men».

Cependant, je n'énumérerai pas l'iconographie orphique ou hagiographique que cette juxtaposition peut sembler engendrer. De façon plus significative, ces deux tableaux marquent les limites de l'intervention de Warhol comme force majeure et pivot dans le cinéma indépendant américain. Et c'est à travers cette intervention que l'on peut suivre le passage, à l'intérieur de ce cinéma, d'une représentation analytique du corps à celle de son incorporation synthétique.

Plus simplement, la rupture se cristallisera autour du changement apporté dans la représentation du corps, au sein du cinéma indépendant américain (voir le traitement de Warhol), et sur les conséquences de ce changement : le passage de la prééminence de l'objet partiel au corps dans son entier, parallèle au glissement d'un cinéma de montage court vers le plan long. Par la suite, un cinéma tendant vers le non-corporel se développera, comme dans le travail de Snow et Frampton — tendant vers le

6. On sait que Warhol a publié dans *The Village Voice* de 1966 cette publicité : «Je soutiendrai de mon nom tout ce qui suit : vêtements, AC-DC, cigarettes, équipement sonore, disque de Rock 'N Roll, tout, film, matériel de cinéma, nourriture, helium, WHIPS, argent, amour et baisers. Andy Warhol. EL 5-59941». Ce texte est reproduit dans Patrick S. SMITH, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1986, p. 167.

«rapide aperçu d'une vision incorporelle», vers le cinéma d'une textualité littéraire⁷.

S'il est possible d'affirmer que, pour le mode de représentation cinématographique, le désir est fondé sur la projection fantasmatique du corps féminin⁸, nous pouvons en trouver confirmation dans un mythe fondateur de la pratique cinématographique, celui du montage kouléchovien. L'un de ses éléments constitutifs pose en principe le regard désirant du sujet mâle dirigé sur l'objet féminin : celui-ci est inféré, synthétisé par le spectateur, à partir d'une séquence de plans de l'acteur Mosjoukine et d'une femme quelconque. Nous avons cependant un exemple encore plus démonstratif de ces propriétés synthétiques du cinéma : sa construction du corps féminin, objet idéal du désir que le spectateur synthétise à partir de plusieurs objets partiels juxtaposés.

Ce second moment fondateur d'une alternative est inscrit dans une tradition littéraire russe qui va de Gogol à Biély. Ainsi dans *Pétersbourg* de Biély (1912), nous trouvons cela :

Doudkine pensait que les traits du visage de Zoé Fleisch avaient été empruntés à différents genres de beauté : le nez appartenait à un genre, la bouche à un autre, les oreilles à un troisième. Mais réunis, ils agaçaient.⁹

Dans ce passage, Biély anticipe la réaction de gêne du spectateur primitif face au montage court et aux très gros-plans.

Aux Etats-Unis, après la seconde guerre mondiale, une nouvelle ère s'ouvre dans la représentation du corps avec les premiers films de Maya Deren, mais peut-être de façon plus pertinente encore pour notre propos, avec la collaboration du réalisateur Willard Maas et du poète anglais George Barker, résidant alors à New-York. *Geography of the Body*, produit en 1943 comme *Meshes in the Afternoon*, développent la grande métaphore du corps comme paysage à travers la succession de très

7. L'érotisme de plus en plus sublimé de la pratique cinématographique d'avant-garde dans les années 70 et 80 aboutit à *Poetics Justice* de Hollis Frampton et *This Is* de Michael Snow, tous deux composés entièrement d'un texte donné à lire sur l'écran.

8. Voir Annette MICHELSON, «On the Eve of the Future: The reasonable Facsimile and the Philosophical Toy», *October*, 29 (Spring 1984), p. 3-20.

9. Andréi BIÉLY, *Pétersbourg*, tr. J. Catteau et G. Nivat, Lausanne: L'Age d'Homme, 1967, p. 210.

gros-plans où la peau, le pli des vêtements, le tissu, les cheveux, les bras, les membres sont transformés en plateaux, prairies, mares, cavernes, blocs de rochers et canyons d'un territoire inexploré. «Etrangéifié», le corps apparaît comme une «Amérique», une «Terre-Neuve», ses contours parcourus par le frisson menaçant de l'exploration. A travers le gros-plan, le grossissement et les techniques du montage, ce «texte filmique» travaille à désarticuler, à reformer et métamorphoser le corps en paysage. Il converge ainsi, de façon curieuse et intéressante, vers cette microscopie filmique, qui nous permet maintenant de passer à travers les canaux des appareils reproductifs et cardiovasculaires.

C'est le projet de Stan Brakhage que de dresser la carte de ce paysage, et, à travers l'exagération du montage, la suppression radicale des prises convenues et l'usage systématique du gros-plan, de dilater, en vue d'extrapolations cosmiques, la virtualité analogique du corps désarticulé, comme dans *Prelude, Dog Star Man* (1964). Et nous pouvons maintenant voir la trajectoire inaugurée par *Window Water Baby Moving* (1958), chef-d'œuvre précurseur documentant la naissance de son premier fils, culminer dans *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1974), filmé dans la morgue de Pittsburgh. Brakhage présente maintenant le démembrement littéral et manuel du cadavre humain par le médecin légiste : le découpage¹⁰ d'hommes et de femmes.

Une tendance dominante — orientée vers la représentation d'un corps morcelé (l'objet partiel dans la théorie kleinienne) — parcourt comme un fil insistant, comme un contexte soutenu, la plus grande part de la production artistique américaine des années 1950 et 1960 (à travers ses peintures et ses sculptures en particulier). Les objets d'art comme objets partiels. En cherchant à déterminer l'origine de cette tendance, nous rencontrons dans un grand nombre de travaux une présence obsédante et féconde à laquelle les artistes de cette période paient un tribut important dans des formes et degrés variés d'intention, celle de Marcel Duchamp. Cet effort de localisation nécessite la prise en considération de quelques œuvres d'une portée emblématique.

La première d'entre elles est *11, rue Larrey* (1927), cette porte qui, défiant la formule consacrée, se tient à la fois «ouverte et

10. En anglais, «cut up» désigne à la fois le découpage des plans et le démembrement des corps (NdT).

fermée» en même temps. En réfléchissant, un quart de siècle plus tard, à l'ancienne *Factory*, on se rappelle ce lieu dont le seuil était effectivement marqué d'une porte à la fois ouverte et fermée : l'espace dans lequel on pouvait, comme dit le dicton, «swing both ways», où les impératifs rigoureux de choix, la stricte polarité du «ou bien/ou bien», concrétisés dans l'austère pathos de l'expressionnisme abstrait, étaient annulés, déplacés par ce que l'on appelle couramment «préférence sexuelle». Dans cette arène, qui concilie œcuméniquement homosexualité, hétérosexualité, bisexualité, et asexualité, MARIÉE et CELIBATAIRE sont chaque jour conjoints, et fréquemment au sein d'une seule personne, d'un seul corps prototypique.

Duchamp nous a cependant offert, outre cet emblème d'indifférence, une autre série d'images, de représentations de cet objet partiel suprême, le premier objet d'identification et de projection infantiles, les seins. *Prière de toucher* (1947) est suivi par les interprétations sculpturales des parties sexuelles mâles et femelles, *Objet-Dard* (1951) et *Feuille de Vigne Femelle* (1950). Et nous sommes fondés à considérer *Rotary Demi-Sphere (Precision Optics)* (1925) comme un prototype d'*Anemic Cinema* (1927), qui met en conflit, dans le mouvement alternatif d'avant en arrière de ses spirales, le pénis et les seins — souvent identifiés par l'enfant comme un seul objet et dédoublé en impulsions de rage et d'amour. Je fais ici référence à la théorie de l'objet partiel de Mélanie Klein, fondée sur celle de Karl Abraham qui attribue de l'importance à la relation de l'enfant aux objets partiels tels que les seins (ou les fèces) dans son travail sur la Mélancolie.

Klein pose plus tard en principe que l'introjection initiale, par l'enfant, des seins de la mère et une constante séparation de ses bons (donnant) et mauvais (rejetant) aspects, aboutit à l'introjection des bons seins et la projection et annihilation des mauvais. Bien plus — et cela a une influence sur certaines interprétations que l'on donne de Duchamp et d'autres artistes dont le travail nous concerne — la relation de cannibalisme aux seins est, pendant le second stade oral, également transférée sur le pénis ; tous deux se révèlent dans d'importants dossiers médicaux comme objets des désirs oraux les plus profonds. Klein doit ensuite observer que les fantasmes et angoisses sadiques et cannibales, aggravés par le sevrage conduisent l'enfant à déplacer ses intérêts sur la totalité du corps de la mère, si bien qu'au sadisme oral s'ajoutent l'envie et la jalousie œdipiennes. Et un sadisme urétral

et anal, ajouté à l'oral, conduit au stade de sadisme maximal décrit par Mélanie Klein¹¹.

Notre point d'entrée le plus probant pour considérer le rôle de l'objet partiel dans l'art du milieu des années 1950-1960 doit être recherché dans le travail d'Eva Hesse. Ce choix est dicté par la conviction que c'est à travers la constitution obsessionnelle d'un répertoire d'objets partiels (et ceci pendant la période minimaliste) qu'une artiste a produit les éléments d'un renouveau radical de l'entreprise sculpturale, de sa grammaire et de ses matériaux. C'est cette image primordiale, l'objet partiel archétypique, qui s'inscrit le plus facilement dans la production artistique américaine de la fin des années 1950 et 60, mais à travers des formes si diverses qu'elle défie presque tout inventaire. Malgré le fait qu'elle aille du travail de Kenneth Noland à celui de Jasper Johns, sa présence est véritablement masquée par le discours critique et théorique dominant de l'époque. En observant la célèbre et énigmatique *Target with Plaster Casts* (1955) de Johns, nous constatons — en plus des objets partiels disposés et placés dans les compartiments les plus élevés — que l'image du panneau principal n'est pas qu'une simple représentation de «surface».

Il est donc intéressant de considérer la lecture de cette œuvre proposée en 1963 par Leo Steinberg, engagé alors en pionnier dans une critique des prétentions de la critique «formaliste». En observant comment les sujets de Johns tendent à devenir d'«entières entités» ou des systèmes complets vus sous aucun angle particulier, Steinberg en déduit que Johns refuse de manifester une quelconque subjectivité. Se tournant vers *Target* et relevant la critique de Nicholas Calas — «l'unité est tuée soit par la répétition soit par la fragmentation» —, Steinberg rapporte l'explication que donne Johns des fragments anatomiques insérés dans le tableau comme l'utilisation de *ready-made* (ils se trou-

11. «Tout autre véhicule d'attaque sadique que l'enfant emploie, tels que le sadisme anal et le sadisme musculaire, est en première instance dirigé contre les seins frustrants de la mère, mais ensuite contre l'intérieur de son corps, qui devient ainsi la cible de tout instrument hautement intensifié et efficace de sadisme. En première analyse, ces désirs sadiques-anaux et destructeurs du jeune enfant alternent constamment avec des désirs de détruire le corps de sa mère en le dévorant et le suçant, mais le dessein originel de manger et détruire ses seins est toujours discernable en eux.» Hanna SEGAL, *Melanie Klein*, New-York: Viking Press, 1980, p. 46.

vaient par hasard dans le studio); il remarque «que ces parties anatomiques ne sont pas entières, qu'elles sont insérées de façon à remplir exactement chaque espace, qu'elles sont coupées afin de correspondre parfaitement aux surfaces». Et il en conclut que «le corps humain n'est pas le sujet présenté. Le sujet demeure l'œil-de-bœuf dans son entier, que les fragments anatomiques soulignent par contraste¹²».

Suit une joute verbale entre Steinberg et Johns, où Johns insiste de façon caractéristique sur l'absence de tout contenu émotionnel explicite ou implicite, sur l'absence même du désir (au sens où l'entend Steinberg) de supprimer toute signification de ces fragments.

Mais Steinberg est gêné par cette position, car «quand les éléments affectifs humains sont visiblement utilisés, et pas encore comme sujets, leur domination échappe à tout contrôle. En tout cas, aucune fracturation semblable d'une unité n'a eu lieu depuis dans le travail de Johns¹³». Et «l'appropriation d'un réalisme d'une impersonnalité absolue échoue toujours — si elle est prise littéralement. Cette appropriation est elle-même une façon de sentir; c'est la passion ascétique qui soutient l'effort du jeune Velasquez, ou d'un Courbet, tandis qu'ils ébranlent leur propre sensibilité émotionnelle et celle de leurs modèles¹⁴».

La protestation qu'oppose Johns à la lecture de ses peintures comme œuvres d'absence, laisse Steinberg en proie à un mécontentement assez évident. Il a certainement fait de très près le tour de ces travaux déconcertants, mais il ne les a pas vraiment saisis. Mais n'est-il pas passé trop rapidement sur le panneau central, celui de la cible, de l'œil-de-bœuf? Car la cible est sûrement une autre variante conventionnalisede cet objet primaire dont l'intérêt est, dans ce cas, rehaussé pour nous puisque représenté comme l'objet implicite d'une agression.

Gardant à l'esprit cette réflexion sur l'objet partiel, incarné par certaines pratiques — parmi lesquelles celles de Duchamp, Johns, Noland, Hesse et par les schémas de montage de Brakhage, héritier d'une tradition «classique» ou post-révolutionnaire du montage — retournons à la *Factory*, en repassant par cette «swinging door». En faisant toutefois un détour.

12. Leo STEINBERG, «Jasper Johns: The First Seven Years of His Art», in *Other Criteria*, New-York: Oxford University Press, 1972, p. 37.

13. *Ibid.*

14. *Id.*, p. 52.

Il y a une histoire — peut-être apocryphe — à propos des dernières années misérables de Verlaine, de sa mansarde parisienne et de son maigre ameublement entièrement recouverts de peinture dorée. Au visiteur, déconcerté par cette fantaisie, Verlaine répondait : «Mais c'est ainsi que les poètes devraient vivre !» La grandeur, comme hommage et justification de la vocation d'artiste, n'était pas, on l'imagine, le but de la décoration des murs du studio de Warhol due à Billy Linich. Cela aurait été, en fait, véritablement contraire à l'esthétique de pur toc qui prévalait dans cette version moderne de la Bohème. Au contraire, la feuille d'étain confère aux surfaces (ce que l'or ne peut pas) un potentiel minimal de réflexion, qui peut transformer la *Factory* en un Palais des Glaces incertain, et qui redouble dans sa confusion entre acteur et public la dynamique narcissique de l'économie théâtrale du lieu.

Il s'agit d'une fabrique (*factory*) qui est hors des codes et des normes gouvernant et soutenant le travail industriel. Pour comprendre l'ancienne *Factory*, il faut intégrer ce paradoxe et reconstruire un monde dans lequel les interdits et restrictions qui déterminent et soutiennent les structures de production sont mises entre parenthèses.

Nous reconstruisons alors un milieu dans lequel ces interdits et restrictions qui gouvernent la vie de tous les jours sont suspendus, et avec eux tout le décorum qui souligne traditionnellement les apparences de la hiérarchie sociale. Dans ce monde, la pitié, la piété, et l'étiquette liée à ces formes sont abolies. Les distances entre les personnes sont annulées et l'excentricité exaltée. L'expression parodique se love au cœur d'une continuelle représentation gouvernée par un principe d'inversion. Ici le monde semble être vu à l'envers, ou de guinguois, ou encore sens dessus dessous. Le travestissement et l'humiliation sont les principaux tropes de la représentation. Et parfois le son d'un rire résonne, perçant et ambivalent, mordant et revitalisant, agressif et suicidaire.

Tel est le milieu de l'ancienne *Factory* dans son ère prélapsienne (1960-68), le lieu de la période la plus productive de Warhol. Dans ce monde, le choix, le risque, la transgression ont perdu leur fondement : l'atmosphère inspire et encourage l'abolition des interdictions qui sont leur condition dernière. L'ancienne *Factory* de la East Forty-Seven Street est par excellence, dans le climat expansionniste du début des années 1960, le lieu sur lequel s'ouvre la porte du 11, rue Larrey de Duchamp pour révé-

ler le tapage et le désordre, la fête et le spectacle du carnavalesque bakhtinien, décrit dans ses travaux sur Rabelais et Dostoïevski. L'ancienne *Factory*, le lieu où Warhol rejoue la *Gesamtkunstwerk*, sollicite une analyse employant cette notion bakhtinienne de *carnaval* — définie comme «un ensemble de diverses festivités, de rites et de formes du type carnavalesque¹⁵».

On se rappelle de quelle manière le carnaval, dans sa forme la plus générale, est défini comme une forme de spectacle syncrétique, à caractère rituel, qui produit des variantes et des nuances se modifiant selon les époques, les différences d'origine culturelle et les festivités particulières. Comme Bakhtine l'énonce, le carnaval «a institué un langage complet de symboles concrets et sensibles — depuis les actions de masse vastes et compliquées, jusqu'aux gestes carnavalesques isolés». Et de façon plus significative, comme «un spectacle sans la rampe et sans la séparation entre acteurs et spectateurs, puisque tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, [...] on ne le joue même pas, on le *vit*».

Au sein de cet élan vital, on distingue plusieurs modalités particulières. Celles qui sont pertinentes ici sont : 1. l'abolition de la distance et l'établissement d'un contact et d'un échange libre et familier ; 2. l'excentricité ; 3. la mésalliance ; 4. la profanation. Au carnaval, le comportement et le discours sont désamarrés, libérés des liens de la formation sociale. Par conséquent, l'âge, le statut social, le rang, et la propriété perdent leur pouvoir, n'ont plus de place ; la familiarité de l'échange est exaltée.

La possibilité de «mésalliances carnavalesques» est liée à cela : «tout ce que la hiérarchisation fermait, séparait, dispersait, entre en contact et formes des alliances carnavalesques. Le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc.».

Le carnaval est donc ce point nodal où se forment les mésalliances. Comme Kathi Acker l'a pointé dans une étude récente de la *Factory*, «le gratin de la société et de la mode» rejoignent ici le monde de la prostitution et la «canaille de la Forty-Second Street, ce groupe que simultanément aucune personne décente, pas même un hippy, n'aurait reconnu comme humain.» C'est au

15. Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris: Editions du Seuil, 1970, p. 169. Les citations suivantes sont toutes situées dans le chap. IV.

sein de cette connexion sociale qu'Edie Sedgewick (entre autres «filles de bonne famille») put jouir de sa brève célébrité. Ici le cabotin pouvait jouer à Tarzan avec Jane, «faire figure de».

Etant donné que dans le carnaval les images parodiques se parodient elles-mêmes depuis des perspectives différentes, la parodie romanesque est décrite comme «un système entier de miroirs déformants, allongeant, diminuant, défigurant dans des directions variées et à des degrés variés». Nous pouvons soutenir que le studio en feuille d'étain littéralise cette pratique. Plus que cela, ce fut la force de Warhol d'avoir révisé la notion de «Gesamtkunstwerk», la déplaçant, la redéfinissant comme un lieu de production, et la jouant sur le mode du carnaval, conférant ainsi à notre temps l'articulation tranchante de la relation entre culture haute et basse. Dans la figure du carnaval comme système de représentation, nous reconnaissons l'ancienne *Factory*, ce Palais des Glaces dont l'espace virtuel génère d'improbables rencontres et alliances, provoquant des actes et des mouvements extravagants, composant la parodie en série de la production hollywoodienne qui touche la filmographie warholienne de 1960-68.

C'est, cependant, la définition de Bakhtine de l'acte essentiel et constitutif du carnaval qui parachève et justifie la caractérisation de l'ancienne *Factory* comme «système carnavalesque». Cet acte est «l'intronisation bouffonne puis la destitution du roi du carnaval». En mettant cette phrase en italiques, Bakhtine insiste sur sa présence dans toutes les festivités de type carnavalesque — dans les saturnales comme dans le carnaval européen et la fête des Fous.

Il y a à la base de l'acte rituel de l'intronisation-détronisation, la quintessence, le noyau profond de la perception du monde carnavalesque: le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance. «Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur. C'est en quelque sorte son idée essentielle. Et [...] il ne s'agit pas d'une idée abstraite mais d'une perception du monde vivante, rendue par les formes concrètes de l'acte rituel.

Le rituel du couronnement, cependant, est investi par un dualisme, une ambivalence; ses modifications glorifient la «relativisation joyeuse de toute structure, de tout ordre, et de toute autorité». Car il ajoute :

L'intronisation contient déjà l'idée de la détronisation future: elle est ambivalente dès le départ. D'ailleurs, on intronise le contraire d'un vrai roi, un esclave ou un bouffon, et ce fait éclaire en quel-

que sorte le monde à l'envers carnavalesque [...] les symboles du pouvoir que reçoit l'intronisé, les vêtements dont il est paré, deviennent ambivalents, se teintent d'une relativité joyeuse, sont presque des accessoires de spectacle. [...] A travers l'intronisation on aperçoit déjà la détronisation.

Et Bakhtine insiste sur le fait que, pour la fête médiévale des Fous, les faux prêtres, évêques, et papes étaient choisis à la place d'un roi. C'est dans la séquence paroxystique de *The Chelsea Girls* (1968) — l'œuvre couronnant la production des films significatifs de Warhol — que la *Factory*, qui génère une permanente procession parodique de divas, reines, et «superstars», produit, de la même façon que le monde du carnaval médiéval, sa propre *parodia sacra* en tant que rituel culminant : l'élection d'un pape. Ondine, l'acteur virtuose au milieu de la séquence la plus brillamment pyrotechnique du film, doit véritablement affirmer qu'il a été élu Pape :

Il arrive avec son sac en papier, dont il sort une seringue (avec un froissement très bruyant sur la bande son). Utilisant sa ceinture comme garrot, il procède au rituel méthodique de l'injection d'une dose de Méthadrine [...] Ondine se tourne ensuite vers la caméra et demande s'il peut commencer. «OK? OK. Alors maintenant, voyons.» Il s'installe plus confortablement. «Comme vous en êtes tous bien conscients, heu, je suis le Pape. Et, heu, le Pape a de nombreux devoirs. C'est un job accablant. Je ne vous explique pas. Et — hum — je suis venu ici aujourd'hui pour vous donner à tous une espèce de vue intérieure de ma vie, et de mon humm» — long silence sur la bande-son — «Papauterie? Oui, de ma Papauterie. Pas seulement le Pape comme Pape, mais le Pape comme homme. D'accord? Tout d'abord, je suppose que vous voulez tous savoir de qui ou de quoi je suis le Pape. Bon, heu» — avec un soudain et parodique petit cri de pédé, passant la main dans ses cheveux — «Jésus! Il n'y a plus personne. Qui reste-t-il?»

Le temps passe [...] Mais maintenant, en bas à gauche, une femme apparaît; une nouvelle venue s'approche pour se confesser à Ondine, comme Ingrid Superstar le faisait au début du film. Quand elle s'assied et commence à parler, il y a quelque chose de légèrement faux, de légèrement outré [...] avec une certaine affectation, elle commence à remettre en question l'autorité spirituelle du Pape. Elle déclare qu'elle hésite à se confesser. Cela convient tout à fait à Ondine. «Ma chère, il n'y a rien que tu ne puisses me dire. Rien. Maintenant dis-moi, pourquoi ne veux-tu pas te confesser?» L'oreille inattentive entend la réponse: «Je ne peux pas me confesser à vous parce que vous êtes sacrement bidon. Moi, je n'essaye pas d'être quelqu'un.»

Ondine répond :

«Eh bien, je vais te dire quelque chose ma chère petite Miss Bidon. C'est toi qui es bidon. Bidon et dégueulasse. Que Dieu te pardonne», et Ondine la gifle à nouveau, plus violemment, puis entre dans une rage paroxystique. Avec la paume de ses mains largement ouvertes il frappe sur la tête et les épaules la fille terrifiée et tremblante. «Pauvre conne bidon, fous-moi le camp d'ici. Va-t'en.»

Ensuite Ondine s'interrompt et parcourt la chambre, hystérique

— «Je suis désolé, je ne peux pas continuer, c'en est trop, je ne peux pas continuer» — c'est le mouvement de caméra le plus long du film. Son mari n'est qu'un pauvre type, elle c'est une pauvre débile et cela continue comme ça. Phase lente, phase d'auto-justification, Ondine, qui a été en-dessous de lui-même, revient lentement à lui — c'est-à-dire à la caméra. Et comme il se calme, la caméra réaffirme sa présence.¹⁶

L'interlocuteur d'Ondine, qui a mis en question son authenticité papale, a transgressé les limites, violé le canon, ouvert une brèche dans le régime du carnaval, le fondement de l'incarnation papale d'Ondine. Si Ondine ne peut plus continuer, c'est parce que cette brèche est en fait capitale, n'entraînant pas tellement une erreur, un *faux pas*¹⁷, une perte de sang-froid, mais plutôt un assaut radical contre le régime de représentation de la *Factory* et, par suite, contre ses axes spatio-temporels.

Le temps de la représentation carnavalesque est celui d'une distension indifférenciée. Cette *Factory* carnavalesque, construite, enfermée à l'intérieur d'un monde où le temps se révèle effectivement être de l'argent, suspend, annule, en retour, la spatio-temporalité du ratio de productivité. Car le temps carnavalesque est étendu, et non pas chronométré ou mesuré. Le jour et la nuit se succèdent dans un ordre à peine visible à l'intérieur de l'enceinte en feuilles d'étain de l'ancienne *Factory*. Et c'est fondamental puisque leur production a aussi introduit une rupture au sein de la pratique filmique.

16. Ce compte rendu de la séquence «climax» de *The Chelsea Girls* est extrait de l'étude remarquablement fine de Stephen KOCH, *Stargazer: Andy Warhol's World and his Films*, New-York: Praeger, 1973, p. 94-95, (réédition: New-York, Marion Boyers) (tr. française: Stephen KOCH, *Hyperstar: Andy Warhol, son monde et ses films*, Paris: Editions du Chêne, 1974, p. 136-38).

17. En français dans le texte (NdT).

Le cinéma des objets partiels, condensé dans le montage hyperbolique de Brakhage, a été celui d'une aspiration à un présent continu, une image succédant à l'autre à une allure qui ne laisse ni l'espace ni le temps à la remémoration ou à l'anticipation. Le spectateur est positionné dans un maintenant halluciné. Les films de Warhol génèrent un autre type de temporalité, car ils prennent, pour ainsi dire, leur temps, le temps distendu de la contemplation et de l'expectative : Robert Indiana mangeant lentement, lentement ce qui se révèle être un champignon ; un homme qui se fait tirer un «pompiers» ; John Giorno dormant ; la lumière changeant sur l'Empire State Building. Ce temps, ponctué uniquement par l'éclat irrégulier des fins de bobines, est aussi le temps dans lequel se demander : «Qu'est-ce qui va se passer ? Est-ce que j'ai le temps de sortir et d'acheter des popcorns ou d'aller aux toilettes sans manquer quoi que ce soit ?» Dans un film industriel — disons *Written on the Wind* de Douglas Sirk — la lacune n'est pas irréparable ; dans *Window Water Baby Moving* elle l'est ; car le rejet catégorique des codes narratifs a comme première fin, en fait, d'instaurer cette irréparabilité.

Brakhage voit dans le travail de Warhol une élimination de la subjectivité. Brakhage a insisté sur la prééminence de la subjectivité qui requiert un assaut radical contre l'espace de la représentation, contre la séparation radicale du signifiant et du signifié. Non seulement la suppression des objets, des acteurs, et des actions, mais surtout la transformation radicale de la spatio-temporalité qui était leur condition d'émergence : l'élimination de leurs coordonnées déterminantes. Dans son présent filmique perpétuel, inspiré par la poésie de Gertrude Stein, images et séquences se suivent dans la fluidité extrêmement rapide et hyperbolique du montage, éliminant l'anticipation comme vecteur de construction cinématographique. La mémoire et l'anticipation sont toutes deux annulées par des images aussi immédiates et fugitives que celles que l'on nomme hypnagogiques, apparaissant dans l'état de demi-sommeil. Comme celles-ci, les films de Brakhage présentent un renouvellement ininterrompu de l'objet perceptuel, qui résiste à la fois à l'observation et à la connaissance. L'hypnagogique, comme Sartre l'a noté, peut stimuler l'attention et la perception : «on voit quelque chose, mais ce que l'on voit n'est rien».

C'est une vision qui aspire à une pure présence, où les limites séparant perception et image éidétique se dissolvent dans la

lumière de la vision : celle-ci est devenue Révélation, point encore corrompue par la Chute que constitue toute Renaissance, et se perpétue dans la construction de l'objectif de la caméra.

Brakhage a crié au scandale devant l'émergence du travail filmique de Warhol — en grande partie, suppose-t-on, parce que «ça ne semblait pas être du travail». Mais sans doute, principalement parce que l'ancienne *Factory* régénère à travers le célèbre regard voyeuriste fixe de la caméra de Warhol, le temps, l'axe temporel de l'expectative le long duquel la narration peut être réinstaurée. Ce que Brakhage prévoit, sans doute (avec un presentiment anticipateur plutôt que rappelant celui d'Eisenstein à l'approche du son, juste trois décades avant) c'est que le syntagme narratif peut être restauré le long de l'axe temporel, et avec lui l'espace du corps tout entier comme objet érotique du désir narratif.

La parodie warholienne de la «fabrique» filmique conserve néanmoins le statut d'un puissant commentaire de l'analyse de Francfort de l'industrie culturelle. A relire ce texte, on se rappelle à quel point il fait converger la production filmique avec le mode paradigmatique de l'industrie culturelle, et combien sévèrement sa critique se porte contre ce que nous appelons maintenant la construction et le positionnement du spectateur.

Pendant la dernière décade et demie, la discipline des études cinématographiques a cherché à analyser et théoriser ce positionnement. Cependant l'avènement récent des études culturelles commence à travailler en un sens contre cette théorisation, en cherchant à valoriser le spectateur, qui joue maintenant le rôle d'un résistant. (Pensons à la récente caractérisation du corps de Madonna comme «lieu de lutte sémiologique».) Pour Warhol, les stars étaient, selon les mots d'Horkheimer et d'Adorno, «les modèles qu'utilise une entreprise de confection aux dimensions mondiales», les modèles qui doivent être poursuivis par «le ciseau de la justice légale et économique éliminant les derniers bouts de fil visibles». En effet comme ils le déclarent dans la note intitulée «Société de Masse»:

ceux qui croient que le nivellement et la standardisation des hommes s'accompagnent par ailleurs d'un renforcement de l'individualité des soi-disant personnalités dominantes en rapport avec leur pouvoir, ceux-là se trompent et cèdent eux-mêmes à l'idéologie. [Ils sont plutôt] les points de rencontre des réactions identiques d'innombrables individus [...] la projection collective et démesurée du Je impuissant de chaque individu.

Ils ressemblent à des garçons coiffeurs, des acteurs de province, et des journalistes maîtres chanteurs. Une partie de leur influence morale réside justement dans le fait qu'ils n'ont eux-même aucun pouvoir, ressemblant en cela à tous les autres pour lesquels ils représentent la plénitude du pouvoir, sans être eux-mêmes autre chose que les places vacantes que le pouvoir est venu occuper. Non qu'ils aient échappé à la désintégration de l'individualité, c'est bien plus cette forme de désintégration de l'individualité qui triomphe en eux et se trouve pour ainsi dire récompensée pour sa désintégration. Les chefs sont devenus totalement ce qu'ils étaient déjà en partie durant toute l'ère bourgeoise, des acteurs jouant le rôle de chefs¹⁸.

C'est ce spectateur soi-disant résistant des études culturelles, «collé» à la télévision, qui, ayant en quelque sorte converti la pièce de séjour en un lieu de résistance, élit — non seulement une, mais deux fois — un tel acteur à la présidence des Etats-Unis d'Amérique.

Annette MICHELSON
New-York University

(Traduction de l'américain par François Bovier)

18. M. Horkheimer et T. Adorno, *op. cit.*, p. 255-56.

