

Le roman Pop : Andy Warhol et la fin de la modernité esthétique

Jean-François Côté

Volume 28, Number 2, Fall 1995

Savoirs de la littérature américaine contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501119ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501119ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Andy Warhol's novel «a» presents a difficult case for analysis. Adopting one of the techniques developed by Pop Art, it substitutes a taped narrative for the narrative of the author. The aesthetic and ethical position implied in this practice evokes the end of aesthetic modernism, which is based on the problem of communication. This article argues that Pop Art, as used in Warhol's novel, marks the transition between the end of aesthetic modernism and the beginning of postmodernism.

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, J.-F. (1995). Le roman Pop : Andy Warhol et la fin de la modernité esthétique. *Études littéraires*, 28(2), 35–44. <https://doi.org/10.7202/501119ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



LE ROMAN POP

ANDY WARHOL ET LA FIN DE LA MODERNITÉ ESTHÉTIQUE

Jean-François Côté

« Rattle, gurgle, clink, tinkle. Click, pause, click, ring. Dial, dial ».

■ Si l'on cherche dans ce qui précède la voix d'un narrateur, il se pourrait bien que l'on soit en présence d'une des seules instances de sa manifestation directe ou réelle, dans ce qui apparaît comme l'un des plus curieux « romans » — sans doute — à avoir été publié aux États-Unis. Cet *incipit* témoigne en effet, entre autres, de quelques « onomatopées » que peuvent émettre un magnétophone et un téléphone — ou plutôt un téléphone « narré » par un magnétophone (mais on distingue mal, par endroits, quel « bruit » appartient à l'un ou à l'autre). Car le roman en question, « *a* », de Andy Warhol, est en fait un enregistre-

ment de vingt-quatre heures retranscrit en un volume de quatre cent cinquante et une page, publié à New York en 1968. Censé au départ représenter vingt-quatre heures en continu dans la vie de *Ondine*, un des « personnages » mis en scène, le roman rassemble ainsi vingt-quatre double côtés de cassettes de trente minutes chacun, qui constituent les « chapitres » du volume¹. Mais on se rend vite compte qu'ici, on se trouve dans un univers étrange, un univers qui, en réalité, désarçonne la critique (et davantage cette dernière que la lecture proprement dite)² ; « roman », « narrateur », « personnage » sont-ils des concepts

1 Warhol expliquait, en 1975, que l'enregistrement, qui avait requis une vingtaine de cassettes de courte durée, s'était plutôt fait sur quelques jours à cause notamment de sa propre fatigue (Warhol, 1977, p. 95. Voir aussi Bourbon, p. 227).

2 Encore qu'il faille avouer que la lecture est elle-même déroutante (et peut-être même par moments ennuyeuse...). La retranscription de l'enregistrement ne suit pas de conventions fixes quant à l'agencement du texte, qui se présente parfois sur deux colonnes, parfois sur une pleine page ; les « voix » ne sont pas toujours distinguées et identifiées, l'orthographe elle-même, à cause des personnes plus ou moins expérimentées qui ont travaillé à la transcription dactylographiée, est par endroits déficiente. La réception de l'ouvrage au moment de sa publication a ainsi été marquée par une certaine dose de commentaires d'exaspération (Bourdon, p. 297).

vraiment pertinents dans un cas comme celui-ci ? Sommes-nous en présence d'un texte participant du postmodernisme, lequel a d'un côté mis en suspens l'usage de ces catégories usuelles de l'écriture, et de l'autre mis à profit une grande liberté de mouvement créatif vis-à-vis d'elles ? Que signifie alors, dans ce cadre, l'usage d'un magnétophone pour la reproduction (on voudrait dire : représentation) de la réalité mise en mots d'une telle manière ? Et de quoi témoigne donc cette intrusion du Pop Art dans le domaine du romanesque ?

Pop Art et roman

On pourrait, pour répondre à ces questions, commencer par la dernière, qui est peut-être la plus simple, en même temps, probablement, que la plus lourde de conséquences. L'intrusion du Pop Art dans le domaine romanesque ne demeure, justement, qu'une intrusion, si l'on considère par exemple que Warhol (ni aucun autre artiste identifié au pop) n'a jamais répété l'expérience et que, comme l'écrivait le critique anglais George Melly en 1969 à propos de la situation britannique, à bien des égards annonciatrice de la situation américaine : « As to pop literature the question is more whether there is any » (Melly,

p. 227)³. Alors que la peinture pop emprunte régulièrement des bribes de langage ou de conversation qu'elle inclut à ses tableaux (dans les reproductions de bandes dessinées chez Warhol ou Roy Lichtenstein par exemple), le médium littéraire, ou plutôt romanesque, ne se prêterait pas à l'inclusion d'autres médias en son sein, ce qui limiterait grandement ses possibilités du point de vue des propositions esthétiques du Pop Art⁴. Le Pop Art ne pourrait ainsi investir réellement l'univers du roman ; ou plutôt, le roman n'y trouverait pas de possibilité réelle de développement. C'est ce qui rend la question du romanesque assez problématique, si l'on considère que le Pop Art aurait réellement réalisé « la réconciliation de l'art avec la vie », comme le soutient Andreas Huyssen (p. 141-159), en promettant rien de moins qu'une transformation radicale de notre perception de la vie quotidienne. Dans la consommation de cette réconciliation, le roman disparaîtrait (*aurait disparu*) comme possibilité formelle d'expression.

Le Pop Art et la modernité esthétique

L'enjeu de cette disparition du roman comme forme d'expression — bien que celle-ci soit amplement discutée depuis au

3 Melly soulignait à cet égard que le Pop Art, du fait de son insistance sur la dimension « instantanée » du contenu de ses productions, de son accent mis sur l'aspect « happening », communal, populaire de ses manifestations, et enfin de son désir de « dépouillement » au niveau du code (dans ce cas-ci, langagier ou verbal) utilisé, se prêtait plutôt mal au médium littéraire. Nous verrons pourtant plus loin comment chacune de ces questions donne justement lieu à des caractérisations littéraires qu'on retrouve dans le développement de la modernité esthétique.

4 Mise à part une petite vignette que l'on trouve à la page 39 du roman, à la fin du chapitre 2 / 1 (le premier chiffre renvoie ici au numéro de cassette, et le second, au côté de cette dernière). À propos de la difficulté d'inclusion d'autres techniques de reproduction que présente le médium romanesque, on trouve ainsi au début du chapitre 11 / 2 une discussion entre Warhol et Ondine sur la difficulté de reproduire un piano (c'est-à-dire la musique d'un piano) dans la transcription de l'enregistrement (Warhol, 1968, p. 257). La « narration » de la musique ne pouvant se faire que de façon indicative, elle perd évidemment presque tout son pouvoir évocateur.

moins trois décennies déjà — semble en tout cas assez sérieux pour que l'on s'y arrête quelque peu de nouveau, mais plus particulièrement à propos du Pop Art. Le mouvement de la modernité esthétique, que je définis ici, entre autres avec Matei Calinescu (1987) et Hans Robert Jauss (1978), comme ce mouvement prenant son essor dans la première moitié du XIX^e siècle avec la figure emblématique de Charles Baudelaire (ou celle de Edgar Allen Poe en Amérique), et se relayant à travers les diverses torsions que lui infligent les avant-gardes (disons, pour faire court, du modernisme à l'expressionnisme abstrait, à travers leurs reprises respectives de son projet), aurait ainsi trouvé son point d'arrêt avec le Pop Art. Davantage d'ailleurs avec le Pop Art qu'avec le postmodernisme, puisque ce dernier se situerait sur bien des plans dans une perspective pour ainsi dire inverse au modernisme, et peut-être ainsi dans une situation inédite sur le plan esthétique (nous y reviendrons plus bas). Le Pop Art constituerait donc le moment où la modernité esthétique touche à sa fin, notamment parce qu'il accomplit justement sur le plan des formes esthétiques la négation de cette distance que recherchait constamment la modernité esthétique avec son propre temps. La « réconciliation » du Pop Art, en acceptant de se soumettre aux formes de son temps et de son monde sans rechercher ouvertement à les contredire ou à les nier — mais en les « déplaçant » tout de même un

peu — accomplit précisément un déplacement décisif dans l'ordre de la problématisation de l'art et de l'esthétique. Il s'agit d'un déplacement ultime dans un sens, peut-on même suggérer, puisque dans le Pop Art, la position de l'artiste, définie à la fois par son rapport à l'art (*techné*) et à la société (*éthos*), ainsi que dans son rapport à l'histoire de l'art depuis environ cent cinquante ans, arrive à établir une situation où disparaît toute trace de son « aliénation » — cette aliénation volontaire à laquelle consentait plus ou moins radicalement tout le mouvement de la modernité esthétique.

Bien que les critiques, dans la polarisation des vues qui vont de Harold Rosenberg à Clement Greenberg sur la scène américaine, ont tour à tour montré comment l'on pouvait interpréter cette position soit comme une position a-critique de l'art ou soit comme une nouvelle ironie critique (Dubreuil-Blondin, 1980), il reste que le Pop Art, chez Warhol en particulier, manifeste indéniablement des signes qui marquent l'achèvement de la modernité esthétique. La modernité esthétique se caractérise en effet avant tout par l'impossibilité d'une présence *immédiate* à soi, dont elle fait montre à travers son expression et qui travaille même essentiellement la *forme* de cette dernière ; c'est dans ce sens qu'elle se doit d'inventer, à partir d'elle-même, un espace qui à la fois contient cette négation, puis la possibilité de son dépassement⁵. C'est de cette tension

5 H. G. Gadamer écrit à ce propos : « Notre tâche n'est pas seulement de nous rendre conscients de la manière dont une continuité profonde lie les langages des formes passées à la rupture des formes qui caractérise le présent. Nous devons comprendre que la prétention de l'artiste moderne recèle un nouvel agent social. (...) La prétention de l'artiste est de mettre en œuvre sa nouvelle conception de l'art, celle à partir de laquelle il crée, pour en faire également une nouvelle façon de nous rendre solidaires les uns des autres, pour en faire une nouvelle forme de communication de tous avec tous » (1992, p. 28).

que l'art poétique se nourrit depuis Baudelaire (et Poe), se déplaçant toujours aux limites d'un certain hermétisme dont il ne peut manquer de faire montre, et déployant toujours plus de moyens dans la recherche des effets qui « troublent » le rapport direct ou *immédiat* avec l'œuvre (Friedrich, 1976). Vis-à-vis de cette position fondamentale du mouvement de la modernité esthétique, on peut dire que le Pop Art joue au contraire pleinement sur cette « présence immédiate à soi » dans l'ensemble de son expression. De même que pour Warhol il n'y a pas d'intériorité individuelle qui s'opposerait à l'extériorité — à la *surface* — de l'expression, de même son rapport à la société américaine se veut totalement univoque, unilatéral (Warhol, 1977, p. 72, 100-101, 148, 229) ; les *formes* de l'expression traduisent alors directement la situation d'une conscience individuelle complètement intégrée dans son environnement social, et par le fait même privée de toute individualité⁶. De façon non pas paradoxale, mais plutôt tout à fait conséquente du point de vue de l'« artiste » totalement absorbé dans son rôle social, Warhol s'interroge ainsi avec une certaine angoisse : « I'm sure I'm going to look in the mirror and see nothing. People are always calling me a mirror and if a mirror

looks into a mirror, what is there to see ? » (Warhol, 1977, p. 7).

C'est cette situation qui se refléchit dans le roman pop « écrit » par Warhol — ou dont il est en tout cas l'auteur. Le magnétophone, dont la fonction consiste à assurer à Warhol une « mémoire » qu'il prétend ne pas avoir, ainsi qu'à lui tenir lieu de confident, de compagnon de vie et de témoin des « émotions » qui s'évanouissent du moment qu'elles sont exprimées⁷, devient l'instrument par excellence par lequel le mouvement de la modernité esthétique sera définitivement figé en son point mort.

Le roman du pop : « a »

Le particularisme de ce roman est avant tout le fait d'une narration technique ou technologique, au sens où elle est reproduite immédiatement d'après les dialogues ou les monologues qui ont cours de façon plus ou moins contingente ; de pleins morceaux de discours social, peut-on croire, sont portés par des personnages non pas fictifs mais réels de l'univers *underground* du New York gai et travesti des années 60. Dans une perspective très similaire aux premiers films de Warhol (*Flesh, Sleep, Eat, Nude Restaurant, Poor Little Rich Girl*), où la caméra est simplement en place pour

6 M. Zavardadeh écrit à ce propos : « Warhol's parties, his avoiding of privacy, and his constant socialization is in sharp contrast with the romantic idea of the avant-garde artist who believed in contemplation and isolation. Warhol tries to find his interior space amid the crowd. The technologized mass society has canceled such romantic views as meditation in privacy... » (1976, p. 199).

7 Warhol écrit notamment : « When I got my first TV set, I stopped caring so much about having close relationships with other people. I'd been hurt a lot to the degree you can only be hurt if you care a lot. So I guess I did care a lot, in the days before anyone ever heard of "Pop Art" or "underground movies" or "superstars". So in the late 50's I started an affair with my television set which has continued to the present, when I play around in my bedroom with as many as four at a time. But I didn't get married until 1964 when I got my first tape recorder. My wife. My tape recorder and I have been married for ten years now. When I say "we", I mean my tape recorder and me. A lot of people don't understand that. The acquisition of my tape recorder really finished whatever emotional life I might have had, but I was glad to see it go » (1977, p. 26).

« enregistrer » directement le mouvement ainsi que l'absence d'*action dramatique* préétablie, le magnétophone accueille passivement le mouvement du discours, les bruits ambiants et les conversations. Mais il ne faut pas non plus se laisser complètement duper : les « personnages » du roman, *Drella* (Andy Warhol), *Ondine* (Robert Olivo), *Rotten Rita* ou *Duchess* (et tous les autres indéterminés, identifiés par une seule lettre) savent très bien qu'un enregistrement a lieu⁸. Warhol avait saisi de toute façon que les techniques d'enregistrement, qu'il utilisait systématiquement dans les années 60 pour ses conversations téléphoniques usuelles, avaient un effet de « déréalisation »⁹. À cet effet, il faut ajouter que les personnages ne jouent toutefois aucun autre rôle que le leur ; participants de cet univers underground qui carbure aux amphétamines et aux drogues diverses, ils restent eux-mêmes en tout et partout. Le roman présente donc de façon « immédiate » un monde qui se situe déjà amplement à l'écart de la « réalité normative ». La fiction romanesque qu'il *présente* sans vouloir la représenter se justifie ainsi

par le redoublement des contraintes d'une marginalité toujours obsédée par son rapport au monde « straight », obsession intériorisée dans un narcissisme plus ou moins névrotique¹⁰ d'une part, et d'autre part par le fait même que la vie, dans ces conditions, devient un théâtre qui se prête à merveille aux « performances » de tout ordre. Cependant, il ne faut pas s'attendre non plus à ce que l'action dramatique, dans ce contexte, soit davantage qu'une reproduction immédiate du mouvement de la vie saisi sur le plan discursif, presque sans indices narratifs. L'essentiel du roman se compose de conversations à la *Factory*, entre autres dans des taxis, dans des « parties », et ne mène jamais beaucoup plus loin qu'à l'évocation pure et simple de cette « vie quotidienne »¹¹. La « réconciliation » de l'art et de la vie a bel et bien lieu ici, mais dans des conditions tout à fait particulières.

Si l'on ne peut chercher au-delà ou en deçà de la surface textuelle un sens latent qui nous indiquerait la position de l'auteur ou du narrateur (et pour cause) par rapport à ce qui est simplement rapporté¹², on

8 Les références à l'enregistrement, au magnétophone ou au micro sont en effet nombreuses dans le roman, soit pour s'assurer de leur présence effective (« (O) Are we recording?... This is on? BN- Yes », Warhol, 1968, p. 329), soit pour demander une pause (« (O) Please, basta, with the tape *Drella*, for a little while. *Shut it off, let's relax 'cause we'll go crazy* », *ibid.*, p. 358).

9 Il écrivait à ce propos en 1975 : « Nothing was ever a problem again, because a problem just meant a good tape, and when a problem transforms itself into a good tape it's not a problem anymore. An interesting problem was an interesting tape. Everybody knew that and performed for the tape. You couldn't tell which problems were real and which problems were exaggerated for the tape. Better yet, the people telling you the problem couldn't decide anymore if they were really having the problems or if they were just performing » (Warhol, 1977, p. 26-27).

10 Voir notamment à ce sujet S. Koch (p. 123), ainsi que D. Bourbon (1989).

11 Warhol explique d'ailleurs le contenu du roman de la façon suivante : « I was curious about all these new people I was meeting who could stay up for weeks at a time without ever going to sleep. I thought, "These people are so imaginative. I just want to know what they do, why they're so imaginative and creative, talking all the time, always busy, full of energy... how come they can stay up late and not be tired," [...] I was determined to stay up all day and all night and tape *Ondine*, the most talkative and energetic of them all » (1977, p. 95).

12 Baudelaire ne fait-il pas explicitement de la présence de l'individualité de l'artiste dans son œuvre une condition de la modernité esthétique, lorsqu'il écrit : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception

peut se risquer à une citation qui illustre de façon peut-être singulière l'état dans lequel *l'esprit du temps* parle malgré tout à travers l'œuvre :

« Tell me what you want to know
 Oh well...
 What's troubling you ?
 All right
 (O) The oracle is open
 The oracle is open ?
 The oracle is open. What do you ask to the oracle ?
 Oh, I don't know.
 Hey, I'm going to see the Beatles.
 When ? When ?
 This Wednesday.
 Fabulous.
 Oh fantastic.
 (...)
 What do you want to learn ? The oracle is open. It will be closed shortly ; it's Saturday.
 (S) What are your hours ?
 (O) The oracle, it has twenty minutes on Saturdays and then she goes into deep meditation.
 (S) But it's Friday.
 (O) Well, then we, we'll pretend it's Saturday, okay ? What do you want to ask the oracle ?
 (S) I don't want to ask the oracle anything.
 (O) Then get out of Adelphi. You have no right to come, to come up here ; you people who can come up here and waste the oracle's time, do you realize how busy she is ? The all-seeing...
 (S) I was up here before you were.
 (O) Yes, I know, but there was no one in here. Well, that's true.
 Who's jacket is this ?
 Looks too small on you (Warhol, 1968, p. 17-18).

La dimension poétique du roman, bien qu'elle soit intrinsèquement liée à l'idée du discours et des paroles rendus à eux-mêmes, et qu'elle puisse de surcroît être associée plus ou moins explicitement à la figure esthétique de l'oracle évoquée ci-

dessus, se voit du même coup court-circuitée par la banalité extrême dans laquelle elle se présente. Encore une fois, la réconciliation de l'art et de la vie à travers la banalité de l'existence (même l'idée d'oracle, dans le monde contemporain, est assujettie à un horaire), le thème fort du pop, présente ses contradictions insolubles. Avec Marcel Duchamp, une des sources d'inspiration du pop, le banal faisait irruption dans un cadre qui le sortait expressément de son insignifiance, mais l'on sent bien ici que la formule est déjà usée, et qu'il s'agit en bout de ligne d'un aller-retour. On peut très bien soutenir que Warhol, à travers ce roman, est lui-même plus que jamais, et qu'il apparaît comme « l'initiateur aux secrets et mystères de l'expérience » (Zavarzadeh, 1976, p. 206) : mais entre son roman « a » et son ouvrage *The Philosophy of Andy Warhol. (From A to B and Back Again)*, où se révèle justement la coïncidence du titre du roman (« a ») et de l'« identité anonyme » de Warhol (« A »), la *nécessité* du roman a brusquement cessé de se faire sentir. Ou peut-être a-t-elle été simplement aspirée dans la facilité des moyens de communication contemporains (téléphone, télévision, magnétophone,) qui meublent l'univers du pop. Comme l'avance Warhol :

« I wake up and call B.
 B is anybody who helps me kill time.
 B is anybody and I'm nobody. B and I.
 I need B because I can't be alone. Except when I sleep. Then I can't be with anybody » (Warhol, 1977, p. 5).

moderne ? C'est créer une image suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même » (1992, p. 258).

Pop et postmodernisme : la nouvelle situation de la littérature américaine

John Barth (1984) avait en tout cas relevé cette situation aporétique de l'écriture romanesque en 1967 en écrivant que la littérature avait atteint le stade de son épuisement. L'apparition des arts multimédias avait à son sens provoqué la rupture du lien non seulement moderne, mais plus profondément encore occidental (dans sa définition aristotélicienne), entre l'art et l'artiste, entre l'artiste et son public. Le cas de la littérature était, dans ce contexte, plus critique encore — du fait sans doute d'une certaine « froideur » que Herbert Marshall McLuhan, pour un, lui avait reconnu en tant que média. Affrontant lui-même vaillamment cette situation, Barth proposait donc en 1968 (l'année même de la parution de « a ») un recueil de nouvelles, *Lost in the Funhouse*, éloquentement sous-titré : *Fiction for Print, Tape, Live Voice*. Rejoignant directement le pop sur son propre terrain — bien que d'une manière plus ou moins volontaire — il témoignait dès lors d'une volonté de contrer l'épuisement de la capacité d'expression de la littérature en cherchant pour elle des voies de « connexion » renouvelées avec le monde des médias de communication. Peu attiré par le Pop Art, avec lequel il entretenait tout au plus un rapport de cordialité restreinte, « like a lively conversation » (Barth, 1984, p. 66), Barth sentait pourtant que le défi posé à la littérature passait tout de même par cette confrontation avec le monde des communications, qu'il était alors prêt à assumer. Au début des années 80, il lui apparaissait toutefois que le défi s'était pour ainsi dire déplacé. Avec le postmodernisme, une nouvelle situation était appa-

ruë au grand jour : si l'on avait désormais bien compris « [...] qu'une des préoccupations essentielles des modernistes était non seulement le langage mais la communication littéraire » (Barth, 1981, p. 400), on avait également saisi que cette question n'était pas simplement ni même essentiellement une question de *médium*. Ou plutôt, on avait compris que le médium littéraire pouvait de nouveau recéler des « secrets » que seule l'imagination autoriale (et « lectoriale ») pouvait libérer. La littérature pouvait ainsi reprendre ses droits dans le postmodernisme, à condition que celui-ci consente à rompre ses liens avec le modernisme, tout en assumant l'héritage de ce dernier et en s'inventant un lieu de création « originale » dans ses rapports avec la tradition littéraire — entre autres sur le plan narratif, ou sur celui de la *conscience* de la narrativité. La « communication », ici, semblait ressortir (de nouveau) d'une définition plus complexe que celle que lui accordaient ses divers épigones médiatiques dans leur modèle « émetteur — message — récepteur ». Le postmodernisme apparaissait dès lors aux yeux de Barth non plus comme le lieu d'épuisement de la littérature, mais au contraire comme la source potentielle d'un puissant renouvellement littéraire.

Il devient important à ce moment d'établir certaines distinctions, notamment pour faire ressortir que la situation du postmodernisme ne serait pas tant celle qui constate la fin de la modernité esthétique, comme le fait le Pop Art, que celle qui au contraire reconduit d'une certaine façon l'héritage de cette modernité esthétique au-delà de ses difficultés apparentes, ou même de ses apories les plus claires. Ainsi, la position théorique d'un auteur comme

Mas'ud Zavarzadeh (1976), qui voulait gommer cette distinction en parlant simplement de « supramodernisme » pour désigner cette littérature de non-fiction qui s'appuie principalement sur la « déréalisation » de l'expérience quotidienne et qu'on retrouve à son avis autant chez John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Norman Mailer que chez Warhol, apparaît davantage comme le lieu d'une confusion qui empêche précisément de saisir la particularité de la situation du Pop Art — et par le fait même, la particularité du postmodernisme telle qu'elle s'éclaire dans son rapport *renouvelé* à la modernité esthétique, *après* que le Pop Art eût « consommé » son achèvement. Bien sûr, certaines techniques romanesques, — telles celles évoquées au sujet de *Lost in the Funhouse* de Barth où intervient explicitement la préoccupation à l'égard des possibilités multimédias de la littérature, ou bien celle de Truman Capote, dans *In Cold Blood*, qui emprunte directement sa trame dramatique à l'actualité journalistique, ou encore celles de Mailer ou de Pynchon qui font référence à l'utilisation d'éléments puisés dans la culture « populaire » ou « quotidienne » américaine —, rappellent toutes plus ou moins les techniques que l'on retrouvera à profusion dans le Pop Art. Nulle part cependant, me semble-t-il, n'avait-on poussé plus loin que dans le roman « *a* » de Warhol cette tendance centrale du pop qui vise à éliminer — par ironie ou par nécessité — la présence *narrative* de l'auteur dans la production technique (ou « automatisée ») de la fiction, de l'œuvre d'art, et / ou dans la *reproduction immédiate* de la réalité. Cela serait-il suffisant pour faire du pop, et de son roman privilégié, « *a* », le moment charnière

(d'un point de vue davantage épistémique que chronologique bien sûr) entre la fin de la modernité esthétique et les débuts du postmodernisme ?

Modernité esthétique et communication

On peut esquisser une réponse à cette dernière question en rappelant la définition de la problématique de la modernité esthétique qu'évoquait plus haut Hans Georg Gadamer. Cette problématique s'était en effet construite à partir d'une prise de conscience de la situation tout à fait particulière des rapports entre l'artiste et l'art d'un côté, et la société de l'autre, et ces rapports s'étaient synthétisés dans la forme esthétique de façon à proposer une instance de médiation se refusant à son assimilation « immédiate », générant ou mettant en relief le problème pour elle fondamental de la communication. D'une certaine façon, on peut ainsi suggérer que la fin de la modernité esthétique coïnciderait avec la fin de ces possibilités de problématisation de la situation de communication — une fin par ailleurs tout à fait plausible dans la mesure où les divers médias sembleraient simultanément promettre de résoudre tous les problèmes de communication, en mettant tout un chacun en rapport *immédiat* avec les autres.

Évidemment, le Pop Art n'a jamais établi, ni vraiment ni totalement, ce rapport immédiat avec son temps ; tout au plus pouvait-il prétendre en *présenter* la situation-limite (qu'on reconnaît par exemple lorsque Warhol avance qu'il voudrait lui-même « être une machine »). Et au fond, le dernier fil qui relie le Pop Art chez Warhol à la modernité esthétique tient peut-

être justement à cette position « héroïque » qu'il partage, dans la mise en scène de situations-limites, avec toutes les avant-gardes de la modernité esthétique (Baudrillard, 1988). Mais, à ce moment, ce lien n'est certainement pas dénué de toute ambiguïté pour le Pop Art ; dans une des rares allusions à cet égard qui percent la trame de « *a* », on trouve une référence nostalgique à la situation de la bohème américaine des années 30¹³. Que cette nostalgie soit attribuée à Warhol lui-même, ou à quelqu'un d'autre de son milieu, ou même à son époque, importe assez peu. En dépit du paradoxe évident que la trace de cette « émotion » comporte, « *a* », dans son intégralité, magnétophone compris, ou mieux, magnétophone *en tête, est* Warhol. La « machine », et plus exactement la « machine à communiquer », s'incarne dans une figure idéale — par rapport d'ailleurs au *malaise* que ressent Warhol lui-même vis-à-vis du langage en général (Warhol, 1977, p. 62, 147-148), qui ne représente pas son

médium de prédilection, ni en tant qu'artiste, ni en tant qu'individu. Warhol, « *le grand maître de la force passive* » (Koch, p. 14), n'agit pas dans le discours, mais laisse plutôt le discours agir en lui ; il le « recueille », comme tout auteur, dans le jeu mnémonique croisé des voix d'autrui, pour le laisser cependant apparaître tel qu'il est, non pas dans un rapport agonistique avec lui (Bakhtine, 1984), mais bien sans intervention autre sur lui que sa répétition confiée à la responsabilité technologique¹⁴. En tant que figure de la communication, au sein de cette époque qui connaît déjà les « machines à communiquer » de la cybernétique, le Pop Art est similaire à la nymphe Écho de la mythologie grecque, celle-là qui ne peut que *répéter* les dernières syllabes prononcées, avant qu'elles ne s'évanouissent à jamais. Dans « *a* », Warhol se fait tout simplement l'écho de son temps, dans la réverbération duquel on entend résonner les dernières syllabes de la modernité esthétique.

13 On lit ainsi à ce propos, à deux endroits dans le roman, ces évocations à la bohème américaine des années 30 ; la première à propos de l'inspiration ou du style : « I'm not really pop. Yes I, I am pop in many ways but I'm you know I'm not really though. I'm sort of a little bit 1930 bohemian. Really ? Oh no. Oh yeah. There's a little bit of the natural Bodheim in me, and I can't help it. It's, I know it's tacky but... » (Warhol, 1968, p. 11) ; puis la seconde à propos des histoires d'amour et des sentiments : « Y'know, an affair would have to be very 1930's. Really ? Very personal — very 1930's are personal. Oh really ? » (*Ibid.*, p. 38). Ces deux passages sont à mon avis très révélateurs de la situation d'impossibilité dans laquelle se trouve le Pop Art de s'associer trop directement avec ses sources dans la modernité esthétique.

14 Se référant aux productions esthétiques de Warhol en général, M. Baldwin, C. Harrison, M. Randsen écrivent de lui qu'il est « ... an author bewildered before his own text », et ajoutent : « Does he know what he is saying ? No one can tell, neither Andy nor the onlooker » (1986, p. 69).

RÉFÉRENCES

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BALDWIN, Michael, HARRISON, Charles, RANDSEN, Mel, « Andy Warhol at Anthony d'Offay », dans *Artscribe* (nov.-déc. 1986), p. 68-69.
- BARTH, John, *Lost in the Funhouse*, New York, Doubleday, 1968.
- — —, « The Literature of Exhaustion », dans *The Friday Book*, New York, Putnam's Sons, 1984.
- — —, « la Littérature du renouvellement », trad. par C. Liebow, J. B. Puech, dans *Poétique*, XII, 48 (1981), p. 395-405.
- BAUDELAIRE, Charles, « l'Art philosophique », dans *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 258-265.
- BAUDRILLARD, Jean, « De la marchandise absolue », dans *Artstudio Spécial Andy Warhol*, 8 (printemps 1988), p. 6-12.
- BAURAT, Gabriel, « Andy Warhol et la photographie », dans *Artstudio Spécial Andy Warhol*, 8 (printemps 1988), p. 31-37.
- BOURBON, David, *Warhol*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1989.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- DAVETAS, Démosthène, « Andy Warhol : un hymne à la mort », trad. par X. Bordes, dans *Artstudio Spécial Andy Warhol*, 8 (printemps 1988), p. 107-113.
- DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, *la Fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, trad. par M. F. Denet, Paris, Denoël Gonthier, 1976.
- GADAMER, Hans-Georg, *l'Actualité du beau*, trad. par E. Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.
- HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- KOCH, Stephen, « Sweet Andy », trad. par F. Martin, dans *Artstudio Spécial Andy Warhol*, 8 (printemps 1988), p. 14-29.
- LANG, Luc, « Trente Warhol valent mieux qu'un », dans *Artstudio Spécial Andy Warhol*, 8 (printemps 1988), p. 39-50.
- MELLY, George, *Revolt in Style*, Oxford, Oxford University Press, 1989 [1970].
- PARADIS, Bruno, « la Duplicité », dans *Artstudio Spécial Andy Warhol*, 8 (printemps 1988), p. 69-81.
- PECKHAM, Morse, *The Triumph of Romanticism*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1970.
- VALENTIN, Eric, « Warhol et la culture populaire », dans *Artstudio Spécial Andy Warhol*, 8 (printemps 1988), p. 54-66.
- WARHOL, Andy, *a. A Novel*, New York, Grove Press, 1968.
- — —, *The Philosophy of Andy Warhol. (From A to B and Back Again)*, New York, Harcourt Brace Janovich, 1977 [1975].
- ZAVARZADEH, Mas'ud, *The Mythopoetic Reality*, Chicago, University of Illinois Press, 1976.