

Du pop au popisme, produits du temps

Alain Cueff

L'obsession de Warhol à l'égard du temps est ambivalente: il cherche à le faire passer au plus vite, par le travail, par les futilités du monde et, avec une compulsion dont il s'amuse, à le retenir à tout prix, comme s'il était possible de le produire et d'en faire une chose. Une et mille et une choses, ici et maintenant, déclinées dans l'espace. Les tableaux peints à la chaîne, les films réalisés quotidiennement, souvent projetés à la vitesse ralentie du cinéma muet, les photos et les Polaroid qui deviennent une archive inépuisable, les enregistrements au magnétophone, parfois transcrits, parfois aussitôt stockés et oubliés, et ces dizaines et dizaines de boîtes, les *Time Capsules*, qu'il remplit de matériaux divers (courrier, invitations, coupures de presse et autres éphémères).¹ Il lui faut contenir les événements, se rendre maître de ce qui passe comme un songe dans Manhattan et entre les murs argentés de la Factory. Il lui faut encapsuler le temps, comme si son art en dépendait. Et la vie, d'ailleurs, vaut la peine d'être revue... Ou peut-être n'est-elle finalement destinée qu'à être revue dans la netteté de ses ombres. «Je savais, écrit-il, que nous ne projetterions plus jamais intégralement [*Four stars*, son film de vingt-cinq heures], ce qui fait que c'était comme la vie, nos vies qui défilaient devant nous: elles passaient une fois encore et nous ne les verrions plus jamais.» C'est là l'un de ses très rares aveux nostalgiques dont ses écrits sont généralement indemnes.²

Sans doute parce que son personnage, indifférent et intouchable, le réclame, la sentimentalité est-elle proscrite. Et les poses efféminées qu'il affecte ne doivent pas tromper: Warhol exerce avec une détermination et une constance viriles ses droits sur le temps. Dans cette perspective, l'écriture est un outil approprié que, sous des formes expérimentales ou conventionnelles, dilatées ou contractées, il va employer à plusieurs reprises. Après un roman en 1968 – transcription *verbatim* d'un flot continu de paroles –, l'exposé de sa philosophie en 1975 – synthèse faussement désinvolte de ses principes –, un photoreportage mondain en 1979 – où il se tient à la marge pour mieux occuper le centre –, et en même temps qu'il commence à tenir son journal en 1976,³ Warhol entreprend la rédaction de ses Mémoires dont le titre et le sous-titre sont à la fois un programme et sa réalisation: *Popisme, les années soixante de Warhol*.⁴ En quelques mots, Warhol est la décennie en personne, il est l'époque du monde américain à lui seul, il devient son temps.

Écrit en collaboration avec l'indispensable Pat Hackett, ce livre est un exercice particulier puisque la période qu'il couvre (1960-1969) n'a pas été documentée

au jour le jour avec les scrupules qui prévalent à partir des années 1970. Pour se rafraîchir la mémoire, il revisite ses amis et relations de l'époque magnétophone en main,⁵ et organise dans un récit compact les événements qui alimentent la chronique du double avènement d'Andy Warhol lui-même et de la culture pop. Depuis 1950, quand il part à la conquête de New York, le monde de la publicité est pour lui un observatoire privilégié d'où il peut pressentir les mutations à venir d'une société qui jouit de l'abondance et qui est promise, *via* la consommation répétitive des images bien plus que des produits, à l'ennui égalitaire. D'un côté, de nouvelles conventions triomphent par l'entremise des médias et de la publicité, de l'autre, des tabous s'écroulent les uns après les autres et cèdent la place au vide. Mais si les tenants de la culture hippie et de ses avatars, que Paul Morrissey se charge de vilipender pour lui, croient voir dans leur marche forcée à la liberté la promesse d'un jour radieux, Warhol soupçonne que cette situation prélude en fait à un nihilisme appelé à se banaliser et à se durcir. Sa peinture est le reflet très exact et prophétique d'un monde satisfait de lui-même dont il observe la paresse distraite – dont il exalte et ruine les illusions, d'un seul coup.

À la fin des années 1950, Warhol ne cesse de répéter à qui veut l'entendre: «Il va y avoir une nouvelle tendance et un nouveau genre de type et tu pourrais être ce type.»⁶ C'est évidemment à lui-même qu'il pense avant tout. À défaut d'être l'inventeur d'un mouvement que Jasper Johns et Robert Rauschenberg ont anticipé sans toutefois consommer de véritable rupture, que Roy Lichtenstein a publiquement initié avant lui, il entendait en devenir le principe et l'incarnation. Un pape qui annule les précédents. Très vite, Warhol n'est pas seulement un professionnel couronné d'un succès dont il pourrait se contenter, l'essentiel de son activité consiste à chercher dans les marges de la société new-yorkaise les indices d'un basculement qui peut provenir de n'importe où: du théâtre, du cinéma, de la musique aussi bien que des arts visuels. Pour être la bonne personne au bon endroit et au bon moment, il faut couvrir autant de terrain que possible, s'étendre, comme il le dit, plutôt que chercher à s'élever par les ressources du grand art,⁷ s'immiscer dans les cercles où la nouveauté semble avoir le plus de chances de poindre du jour au lendemain. Et collectionner... Collectionner sans relâche les informations et les interlocuteurs, les morales et les passions, les certitudes et les contradictions.

Warhol n'a pas donné lui-même le récit de la première partie de cette éducation fébrile qui se poursuit dans *Popisme* jusqu'en 1963, quand son nouvel atelier est baptisé Factory par Billy Name et devient le lieu incontournable du New York underground, quand, sans qu'il ait besoin de le solliciter, le monde vient à lui. L'Amérique lui appartient. Il n'est plus un simple protagoniste du pop parmi d'autres, il en devient la figure centrale parce qu'il a compris, grâce à de magnifiques perdants comme Emile De Antonio ou Jack Smith, que le pop n'est certainement pas une simple esthétique confinée dans les cercles étroits du monde de l'art, mais un mode de vie qui intègre beaucoup plus d'aspects que les galeries et les musées ne peuvent admettre. La composante underground, si bien domestiquée

dans les spectacles de Broadway et, même s'il se garde de le dire, dans la peinture d'un Lichtenstein ou d'un Rosenquist, est le véritable ferment du pop. Ce serait à ses yeux une erreur fatale de l'oublier ou de la refouler: *Popisme* a pour but, entre autres, d'en accuser la complexité et l'importance. En témoigne sa conversation avec Ivan Karp, qui avoue ne pas comprendre l'intérêt que porte Warhol à la population décadente dont il s'entoure: «Ton art est celui d'un voyeur, pour une bonne part, ce qui est tout à fait légitime, évidemment: tu as toujours aimé les trucs bizarres et anormaux, et les gens crus et très originaux, mais ça ne me fascine pas du tout. Je n'ai pas besoin d'en voir autant... Cette foule autour de toi est surtout destructrice.»⁸

Le point de vue de Karp est celui d'un spécialiste et, à ce titre, il est erroné: cet entourage d'individus hors normes, si peu organisé ou prémédité qu'il semble être le fruit d'une génération spontanée, est la substance dont Warhol se nourrit et dont, après l'attentat qui faillit lui coûter la vie, il redoute d'être privé. «Sans les fous et les drogués bavassant sans fin et faisant leurs trucs dingues, je craignais de perdre ma créativité. Après tout, ils m'avaient vraiment inspiré depuis 1964, et je ne pouvais pas savoir si j'y arriverais sans eux.» Cette masse à géométrie variable de drogués, que Billy Name parvient à si bien tenir sous contrôle sans pour autant que le «happening» s'interrompe un seul instant, n'est pas seulement un gisement vital et une distraction, elle constitue aussi une couverture, une diversion qui permet à Warhol de creuser son sillon avec une discrétion jalouse. Elle lui donne la précieuse possibilité de produire, dans la pièce la plus reculée de la Factory, dans la nuit américaine qu'il aménage lui-même avec un soin maniaque, de considérables quantités de peintures qui sembleront alors, comme par magie, surgir du néant. Le travail est la valeur essentielle et constante de sa philosophie, et c'est bien la seule chose dont il se refuse à faire un spectacle. La peinture n'est pas un geste mais l'invisible et indescriptible travail de la pensée.

Loin de s'interrompre, le défilé se fait incessant et la foule de personnages improbables en quête d'auteur, de superstars sans discipline qui ne seront jamais stars, de voyous poursuivis par leur ombre, de drogués et de paumés en sursis, de narcisses tétanisés par leur propre image, ne cesse de grossir d'elle-même sans pourtant devenir exclusive. Les fêtes qui sont données à la Factory, les tournages et les projections de films, la réputation de plus en plus sulfureuse de l'endroit attirent et fixent la foule, avant que les médias, curieux et aussi enthousiastes que méfiants, n'accroissent et ne diversifient les qualités des habitués. C'est un nouveau secret de la réussite de Warhol: puisque «dans les années 1960, tout le monde s'intéressait à tout le monde»,⁹ il a l'intelligence de favoriser ce mélange qu'il observe avec délectation chez Max's, son lieu de rendez-vous favori. «Max's Kansas City était l'endroit précis où le pop art et la vie pop se retrouvèrent à New York dans les années 1960: des danseurs adolescents et des sculpteurs, des rock stars et des poètes de St. Mark's Place, des acteurs hollywoodiens voulant voir à quoi ressemblaient les acteurs underground, des propriétaires de boutiques et des mannequins,

des danseurs de ballet moderne et des danseurs de cabaret, tous venaient chez Max's et se retrouvaient dans une atmosphère finalement homogène.» Le haut et le bas, le centre et la marge peuvent se rejoindre et se dissoudre à la faveur de tous les artifices disponibles, de toutes les illusions que procurent, avec une immédiateté toxique, la drogue et la mode.

Si l'une et l'autre sont fondées sur un même emballage mimétique, le mélange ne se fit sans doute pas aussi facilement qu'il le prétend. De l'underground aux grandes parades publiques et aux pages des magazines, des bas-fonds de la culture homosexuelle au culte dispendieux de la superficialité, la transition n'allait pas de soi, et le voyeur s'est délecté des conflits où s'opposaient des individus qui avaient réussi à identifier leurs intérêts et leur rôle, et d'autres qui avaient tout à perdre – argent ou réputation. Entre Ondine, merveilleuse machine à parler sous l'empire exigeant des amphétamines, et Edie Sedgwick, «pauvre petite fille riche», progressivement brouillée avec les représentations qu'elle se fait d'elle-même et le miroir trop exact que lui renvoie la caméra, il y a un abîme, qui n'est pas seulement social, et que même la drogue ne suffit pas à combler. Entre Susan Bottomly, véritable femme du monde, et la timide Candy Darling, travesti emblématique d'un monde qui se cherche, il n'y a au mieux qu'un rapport de surface, un jeu d'apparences et de reflets fuyants. Les extrêmes se déplacent au gré des situations les plus inattendues mais résistent toujours et créent des rapports de force désespérée. La Factory est tout à la fois un paradis, un purgatoire et un enfer où les anges sont plus souvent déçus que triomphants et finissent par souffrir mille interminables morts. La guérison est une chimère: quand Ondine parvient finalement à se désintoxiquer, il n'est que l'ombre de lui-même, un fantôme ennuyeux qui parle de la pluie et du beau temps.

D'une façon moins systématique que le *Journal*, et avec des éclats plus contrastés, *Popisme* est, pour reprendre l'expression du roman éponyme de Bret Easton Ellis,¹⁰ un *glamorama* permanent. Comme le romancier souverain et omniscient distribue les caractères et les actions, Warhol organise son champ de vision et dirige écarts et excès avec un admirable doigté. À la différence du romancier, il est présent en personne au milieu de la foule, et comme lui, pourtant, il est seul. «Bien des gens pensaient que tout le monde tournait autour de moi à la Factory, que j'étais une sorte de grande attraction que chacun voulait voir de ses yeux, mais c'était tout le contraire: c'était moi qui tournais autour d'eux. Je payais simplement le loyer, et cette foule venait là juste parce que la porte était ouverte. Personne n'était réellement curieux de me voir, ils voulaient se voir les uns les autres. Ils venaient voir qui venait.» La solitude de Warhol, d'autant plus essentielle et plus forte qu'il la dissimule sous des masques enjoués, le rend mécaniquement central. Et comme il maîtrise à la perfection les séductions auxquelles ils sont si nombreux à succomber – celles de la drogue, du succès, de l'argent, de l'image... –, il reste insaisissable même pour ceux qui se flattent d'être très proches de lui. Les anciens habitants de la Factory répètent à l'envi qu'il excellait dans la manipulation, dont le cinéma est

l'un des instruments majeurs, et, dépités, affirment parfois que sa nature perverse les encourageait à l'autodestruction. Mais ils étaient d'autant plus facilement ses dupes qu'ils pensaient eux aussi se servir de lui en continuant d'ignorer la véritable nature de son projet et de ses ambitions de peintre de la vie moderne. Quand les images restent fixes, pensait-il sans doute à part lui, le monde peut tourner ou échouer comme il veut.

Dans l'univers de Warhol comme dans son œuvre, la mort est omniprésente et elle apparaît dans *Popisme* comme l'inévitable fond négatif sur lequel les images se détachent. Menace sournoise, elle finit par avoir raison des destins fragiles de Freddy Herko, d'Eric Emerson, d'Edie Sedgwick, d'Andrea Feldman parmi d'autres. Celle de Herko, que Warhol raconte à trois reprises, est la plus spectaculaire et la plus significative. Danseur talentueux, vibrant d'une énergie artificielle qui le dépouille de son art et de sa propre personne, Herko se pétrifie peu à peu dans le projet de son suicide qu'il accomplit d'un dernier saut de l'ange par la fenêtre d'un cinquième étage aux accents du *Sanctus* de la *Messe du couronnement* de Mozart. Si cette mise en scène macabre impressionne tant Warhol au point qu'il dit regretter de n'avoir pu la filmer, c'est que Herko réalise avec toute l'élégance dont la folie est parfois capable la traversée du miroir auquel se heurtent tant d'autres à ses côtés. Il n'y a rien derrière le miroir, rien derrière la surface des choses, n'a cessé de répéter Warhol: Herko n'est plus qu'une simple image abstraite quelques mètres plus bas sur le trottoir.

À trois reprises, la mort s'approche de Warhol lui-même. La première fois sur le mode subliminal, quand une dénommée Dorothy Podber pénètre dans la Factory armée d'un revolver avec lequel elle troue quatre *Marilyn* avant de disparaître sans livrer d'autre commentaire. La deuxième approche est presque comique: le drogué qui veut extorquer quelques dollars joue à la roulette russe (un coup à vide, une balle au plafond) et réussit presque à liquider l'image de Warhol en lui posant sur la tête un ridicule chapeau de pluie en plastique. La troisième approche aurait pu être la bonne et se raconte comme une tragédie. Valerie Solanas est une jeune femme sérieuse qui ne peut se contenter d'un attentat purement symbolique. Elle tire plusieurs fois, sans flancher, et ne manque pas sa cible. Warhol est mort et devient aussitôt une figure culte. Mais non, c'est comme un film, un film qu'il ne réalisera pas, dont il analyse pendant sa convalescence les ressorts avec incrédulité. «[Les docteurs] me ressuscitèrent, littéralement, parce que à un moment on me dit que j'étais quasiment parti. Pendant des jours et des jours après ça, je n'étais pas encore certain d'être de retour. Je me sentais mort. Je continuais à me dire: «Je suis vraiment mort. Ça ressemble à ça d'être mort: on pense qu'on est vivant, mais on est mort. Je pense seulement que je suis là couché dans un lit d'hôpital».» L'expérience est cruciale, à la fois par ses incidences sur la vie quotidienne de Warhol, désormais accompagné d'un garde du corps, sur l'organisation de la Factory dont l'entrée est filtrée, et surtout par l'onde de choc qui ne cessera plus de vibrer dans ses œuvres. La monumentale série des *Ombres* en particulier, peinte dix ans après l'attentat,

peut être comprise comme la commémoration de ce passage presque accompli de l'autre côté du vide.

Et puis, la mort et la résurrection de Lazare-Warhol marquent encore le passage du pop au popisme, d'un univers insouciant et imprévoyant où tout restait en principe possible à un monde organisé, balisé, un monde conçu pour durer selon des règles de plus en plus strictes et dans une économie où le spectacle, industrie de l'identification obligatoire, devient une ressource financière de premier plan. L'Histoire est dite et, pour la plupart des membres de son entourage comme pour bien des artistes qui vont tenter d'en recopier laborieusement certains chapitres, il ne reste plus qu'à la revivre tant bien que mal. Warhol a sur eux un avantage décisif: à sa sortie d'hôpital, fragilisé mais irradiant, il relève d'une sphère mythique. En se faisant mémorialiste, il entend donner au passé auquel il a été mêlé une forme susceptible de faire oublier les vicissitudes et de désarmer les contestations dont il est encore l'objet. Et cette forme, que d'un agrégat de circonstances diverses il fait surgir aussi nette, aussi frappante que possible, lui permet de revoir ce qui a été, de s'approprier ce qui a disparu, d'idéaliser ce qui (jamais) ne sera plus. Ces Mémoires n'ont évidemment pas pour but de dire la vérité, mais sont conçus pour servir la mythologie warholienne. Il fait à bon droit feu de tout bois pour arriver à cette fin: embellissements, ajouts, gauchissements, travestissements... Ses Mémoires brouillent les cartes, ignorent ou renversent les hiérarchies du jugement historique tout en donnant le change. Mais ils assoient le mythe par un moyen très sûr: celui qui consiste à omettre purement et simplement des aspects jugés accessoires ou compromettants et à frapper de nullité ceux qui n'entrent pas dans le cadre.

Les pouvoirs de l'omission ne se conçoivent pas sans la multiplication des anecdotes et des détails révélateurs, pittoresques et distrayants qui procurent ici un sentiment d'abondance. Peintre et cinéaste, Warhol connaît mieux que personne les rapports fructueux entre la multiplication des images et les cadrages abrupts de la peinture ou de l'objectif. Si les données chronologiques de *Popisme* excluent d'emblée ses années de formation, il fait délibérément l'impasse sur sa vie privée dans l'intimité de laquelle il n'admit jamais qu'un nombre restreint de personnes. Il se voulait légendairement vierge, et préfère ainsi taire l'histoire de ses amours; il assimile ses amants (Danny Williams, Rod La Rod, Jed Johnson) à de simples figurants, quand il ne les oublie pas purement et simplement, comme Philip Fagan qu'il a pourtant filmé chaque jour pendant plus de trois mois.¹¹ Il procède avec la même discrétion à l'égard de sa mère, recluse dans le sous-sol de son hôtel particulier, mais qui tenait évidemment un rôle capital dans l'économie de vie très stricte qu'il s'était imposée.

On ne trouvera pas plus trace de l'importance que gardaient les commandes publicitaires jusqu'en 1964 dans l'équilibre financier de la Andy Warhol Enterprises Inc., alors qu'elles lui ont donné les moyens de maintenir la Factory à flot et de résister à la pression d'une nouvelle carrière qu'il commençait à l'âge de trente-deux ans. Ses rapports avec le monde de l'art, avec Leo Castelli en particulier, s'expliquent

pourtant en grande partie par cette indépendance qu'il eut la prudence (et le courage, comme en témoigne l'hostilité de ses pairs) de s'assurer. Quel qu'en ait été le coût, c'était aussi ce qui lui permettait d'être et d'apparaître détaché, de considérer d'un œil amusé des rivalités qui finissent souvent par devenir aliénantes. Des autres artistes, d'ailleurs, il est rarement question et toujours sur le mode anecdotique, comme si leurs peintures n'étaient qu'un faire-valoir pour la sienne – et il semble bien, en effet, que l'histoire lui ait donné raison sur ce point.

Mais, surtout, Warhol ne parle que très peu de l'essentiel, c'est-à-dire de sa propre peinture dont «l'invention» est exposée en quelques pages au début du livre. Un choix entre deux styles s'imposait, raconte-t-il: un style en continuité avec la culture macho de l'expressionnisme abstrait et un autre de rupture franche. Comme s'il n'y avait pas pensé lui-même, comme si les idées et les décisions n'étaient que l'écume du véritable travail, la question est tranchée de manière expéditive par Emile De Antonio et Ivan Karp. De ses tâtonnements techniques et stylistiques entre 1960 et 1961, pas un mot. De ses milliers de dessins, pas un mot. De son impressionnante production de tableaux entre 1960 et 1969 – 2 110 numéros dans les trois copieux volumes de son catalogue raisonné –, quelques allusions éparses qui ne rendent certainement pas compte du travail incessant dont ils sont le fruit. Est-ce à dire que la peinture n'a aucune importance? Qu'elle n'est qu'une activité marginale qu'il se déclare soulagé d'abandonner en 1965? Qu'elle n'a été qu'une occupation intermédiaire pour lui qui brûlait de devenir un cinéaste accompli? Un divertissement marginal dont les produits étaient destinés au placard?¹²

Évidemment non. Le cinéma, dont il est ici constamment question, fait écran à la peinture, écran dissimulateur et protecteur. D'une part, l'élégance aristocratique impose à Warhol le fameux adage: y penser toujours, n'en parler jamais. Et c'est à la peinture qu'il pense quand il manipule son entourage, le filme ou le photographie, c'est à la peinture que sont destinées toutes ses activités, de telle sorte, comme il le dira à Glenn O'Brien, qu'il travaille même quand il ne travaille pas.¹³ D'autre part, cette sous-estimation de la peinture soutient l'axiome majeur qui est loin d'être un simple principe esthétique: «je voudrais être une machine». La peinture et l'art en général n'ont rien à voir avec l'expression de soi: la peinture est un pur produit mécanique, le résultat d'une friction incessante entre les individus, leurs projections et leurs morts, le résultat d'une opération de détachement de la vie et de ses circonstances dont il continue pourtant à s'occuper passionnément.¹⁴ À quoi bon parler des machines? Elles ne sont que le point aveugle du mythe.

Publié dans
Andy Warhol et Pat Hackett,
Popisme, Paris,
Éditions Flammarion,
2007, pp. 7-17.

1 Warhol prit l'habitude de remplir ces boîtes au moment du déménagement de la Factory en 1974, du 33 Union Square au 860 Broadway. 2 «Mais j'ai vraiment horreur de la nostalgie et, tout au fond, j'espère que tout se perdra et que je n'en reverrai jamais rien. [...] Mais mon autre point de vue, c'est que j'ai réellement envie de garder les choses pour qu'elles puissent resservir un jour.» *The Philosophy of Andy Warhol*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, trad. fr. Marianne Véron, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, Flammarion, 1977, p. 117. 3 Successivement *a: a novel*, New York, Grove Press, 1968; *The Philosophy of Andy Warhol*, *op. cit.*; *Andy Warhol's Exposures*, New York, Andy Warhol Books/Grosset & Dunlap, 1979; *The Andy Warhol Diaries* edited by Pat Hackett, New York, Simon and Schuster, 1989; *Journal*, trad. fr. J. Jacobs et J.-S. Stelhi, Paris, Grasset, 1990. Il publiera encore deux autres livres: *America*, New York, Harper & Row, 1985, et (avec Pat Hackett) *Andy Warhol's Party Book*, New York, Crown, 1988. 4 Selon les *Diaries*, à la date du 30 septembre 1977 (entrée supprimée dans l'édition française), une première version de *Popisme* est entre les mains de Steve Aronson qui juge le manuscrit «fascinant parce que c'est une époque qui n'a pas encore été représentée», et accepte de le corriger. Le 12 août 1979, Warhol note: «J'ai pris avec moi le manuscrit de *Popisme* pour le lire, si bien que j'ai travaillé toute la journée, ensuite j'ai appelé P. H. [Pat Hackett] pour en parler.» Le livre est finalement publié en 1980. 5 Voir l'entretien avec Emile de Antonio, in Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 295. 6 Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, New York, Bantam, 1989; Londres, The Fourth Estate, 1998, p. 135; trad. fr. Pascale de Mezamat, *Andy Warhol*, Paris, Plon, 1990. 7 «Mon style consistait à m'étendre, quoi qu'il arrive, plutôt qu'à m'élever. Pour moi, l'échelle du succès était beaucoup plus sur les côtés que proprement verticale.» 8 Dans *Chelsea Girls*, le «pape» Ondine qui s'apprête à recevoir des confessions, dit: «Mes ouailles sont des homosexuels, des pervers en tout genre, des travelos, des voleurs, des criminels de toutes sortes, le rebut de la société.» Voir David Bourdon, *Andy Warhol*, New York, Harry N. Abrams, 1989, trad. fr. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1995, p. 247. 9 *Ma philosophie*, p. 33. 10 *Glamorama*, qui doit beaucoup à Warhol, pourrait être considéré comme l'ultime épilogue de la culture «popiste» qui a fait les beaux jours de New York. Bret Easton Ellis, *Glamorama*, New York, Alfred Knopf, 1998, trad. fr. P. Guglielmina, Paris, Robert Laffont, 2000. 11 Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests, The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol.1, New York, Abrams, 2006. 12 Voir son entretien avec Edward Lucie-Smith in Andy Warhol, *Entretiens 1962-1987*, éd. établie par Kenneth Goldsmith, trad. fr. Alain Cueff, Paris, Grasset, 2006. 13 «J'aime bien travailler quand je ne travaille pas – faire quelque chose qui n'est pas considéré comme du travail, mais qui en est pour moi.» Andy Warhol, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 257. 14 «Combien de temps à peu près passez-vous à peindre? — Pas de temps...», dit-il à Joseph Freeman en 1965. *Ibid.*, p. 133.