

Roy Lichtenstein

Une peinture contre-nature

Alain Cueff

New Brunswick, été 1961. Dans l'atelier de son pavillon de Highland Park, séparé par la Raritan River du campus de l'université Rutgers, où il enseigne depuis le printemps de l'année précédente, Roy Lichtenstein peint un tableau qui va bouleverser en profondeur le cours de sa carrière. De dimensions imposantes (121,9 × 175,3 cm), exécuté à l'huile avec une évidente application, l'éclat des très exclusives couleurs primaires y est renforcé par le blanc de la toile préparée. En deux aplats concomitants, un jaune strident attire et simultanément repousse le regard qui se reprend sur six zones rouges éparses, se repose sur les innombrables lignes et surfaces traitées en bleu outremer. Loin de compromettre l'intégrité de la composition, l'intensité des contrastes lui confère une singulière instantanéité, plus proche encore de celle de l'emballage d'un produit de première nécessité que de celle d'une affiche. Mené avec une grande économie de moyens, le travail de la peinture, par lequel est invalidée la relation de la figure et du fond, vise ainsi à garantir au tableau une efficacité optique maximale. En dépit des apparences – on verra plus loin comment elles fonctionnent dans l'esprit du peintre –, ce *Look Mickey* [Regarde, Mickey],¹ aussi rigoureux qu'impertinent, doit pourtant beaucoup plus à Piet Mondrian qu'à Fernand Léger.

Les figures familières de Mickey Mouse et Donald Duck qui y sont reproduites constituent, dans le contexte artistique de l'époque, une forme de provocation qui, d'ailleurs, restera pendant quelques mois à usage privé – le tableau ne sera montré en public qu'en 1982.² Recomposée à partir d'une planche de l'album Walt Disney's *Donald Duck Lost and Found* publié en 1960, l'image montre le canard en marin et l'intelligente souris sur un ponton. Momentanément privé de sa superbe anthropomorphe, le premier est penché en avant et, sans se rendre compte que l'hameçon est accroché au revers de son vêtement, son bec largement ouvert, s'exclame – à la faveur d'une bulle conventionnelle de dialogue qui flotte au-dessus de lui comme un nuage: «Look Mickey, I've hooked a big one!!» [Regarde, Mickey, j'en ai ferré un gros]. Le trait des mots «look» et «big», ainsi que celui des deux points d'exclamation, est nettement appuyé. À droite de l'image, une canne à pêche à la main, la souris couvre d'une main gantée son sourire moqueur.

Lichtenstein a opéré un grand nombre de modifications par rapport au dessin original qui lui a fourni ce motif. Si les deux personnages gardent la même attitude ici et là (bien qu'ils soient désormais placés sur une même ligne), au lieu de

descendre vers l'angle inférieur, le ponton remonte vers le bord gauche de la toile. Les personnages et les arbres qui se distinguent à l'arrière-plan de la planche ont été supprimés, la variété et les nuances des couleurs de l'offset proscrites. D'un format carré, Lichtenstein est passé à un format paysage d'où il a éliminé toute perspective: «La véritable différence tient à ce qu'il n'y a vraiment aucune perspective dans mes images, ce qui, je pense, fait partie du travail»,³ précisera-t-il. Un autre changement significatif porte sur la transformation d'une partie du texte, typographié sous l'image originale, qui apparaît désormais en bulle de dialogue. Conformément au souci de simplification qui préside à la composition du tableau, la réponse malicieuse attribuée à la souris – «Remonte-le», gloussa Mickey, «et tu pourras le frire pour déjeuner»⁴ – n'y figure pas. Seuls les yeux de Donald (en bleu) et le visage de Mickey (en rouge très pâle) sont partiellement couverts par une accumulation de points fins et irréguliers qui n'évoquent pas encore directement la trame d'impression:⁵ ils endossent, a minima, une valeur expressive conventionnelle. Aucune des altérations auxquelles il s'est livré n'est perceptible, et c'est bien la seule illusion qu'il entend maintenir: faire croire au spectateur qu'il s'agit de la transcription directe d'une image trouvée. La façon dont cette illusion devient conventionnelle est l'une des questions centrales de l'œuvre de Lichtenstein.

«J'accrochai ce tableau dans mon atelier pour y penser, confessa-t-il plus tard, mais j'étais incapable de me remettre à l'abstraction, ce qui était initialement mon intention, parce que cette peinture de bande dessinée me semblait tout simplement trop exigeante.»⁶ En compagnie de Bugs Bunny, les personnages disneyens avaient déjà fait leur apparition dans des dessins en 1958, puis s'étaient immiscés dans des œuvres abstraites au cours d'une brève période en 1960, essais depuis détruits, et qui ne sont pas documentés. L'artiste lui-même admit en 1966, dans un entretien avec David Sylvester, qu'ils n'étaient pas très réussis. Après cette tentative avortée de faire se rencontrer la grande tradition picturale abstraite et la culture populaire, Lichtenstein était revenu à une voie plus sage, par laquelle, comme bien d'autres, il tentait de dépasser le caractère expressionniste de l'abstraction américaine. Ce n'est pas ici le lieu de discuter du destin souvent académique de la production abstraite de la période, d'où émergent cependant la *color field painting*, la *hard-edge painting* et quelques figures singulières comme Cy Twombly. Infructueusement soumises à l'appréciation de Leo Castelli et d'Ileana Sonnabend en 1960, ces peintures furent exposées dans la galerie du campus en janvier de l'année suivante. Six d'entre elles (*Untitled*, 1960)⁷ sont, à quelques centimètres près, d'un format identique à celui de *Look Mickey*, ce qui donne une indication précieuse sur le caractère soudain de la décision de l'entreprendre et laisse penser qu'il a bel et bien été peint à la place d'un tableau abstrait, l'annulant et le remplaçant.

Les préoccupations des collègues avec lesquels il noue d'étroites relations sur le campus de Rutgers sont très éloignées de la question picturale. Autour d'Allan Kaprow – l'inventeur du happening,⁸ le champion d'un art «impermanent»⁹

visant au rapprochement de l'art et de la vie – Claes Oldenburg, Robert Whitman, parmi d'autres qui seront plus tard associés à Fluxus, conçoivent l'art sous des formes alternatives. Lichtenstein est, dans cette nébuleuse, le seul peintre, mais trouve en Kaprow, ancien étudiant de Hans Hofmann, un perspicace interlocuteur auquel il montre régulièrement son travail. Kaprow comprend les hésitations de Lichtenstein, juge sa production abstraite sans grand avenir,¹⁰ mais, en revanche, s'enthousiasme pour *Look Mickey*, premier produit de cette nouvelle manière où la peinture ne se signale plus en tant que telle, et qui est selon ses propres termes «plus fidèle à la vie» (truer to life).¹¹ Dans ce moment crucial, Kaprow semble avoir joué un rôle semblable à celui tenu par Emile de Antonio auprès d'Andy Warhol,¹² celui d'un catalyseur d'autant mieux disposé à légitimer l'audace de cette œuvre qu'il a, pour sa part, renoncé au médium de la peinture. Influencé par John Cage, il n'avait pourtant aucun attrait pour le néo-dadaïsme, et déployait une rigueur théorique qui a donné à Lichtenstein l'impulsion qui lui faisait défaut, lui permettant à la fois de surmonter la perplexité inspirée par la puissance du cliché ainsi recréé et de comprendre les «exigences» de *Look Mickey*. S'il lui était impossible de retourner en arrière (c'est-à-dire de reprendre une abstraction qui lui apparaissait brusquement dépourvue d'enjeux), il lui fallait vérifier par d'autres tableaux la validité de cette première expérimentation. Aux ressources de la bande dessinée, il adjoint rapidement celles de publicités commerciales, qui à l'époque font encore fréquemment appel aux illustrations. Sa technique connaîtra au fil du temps quelques évolutions, mais les principes sont d'ores et déjà acquis: il ne s'agit pas de «dépeindre», comme le font les illustrateurs dont il s'approprie le travail, mais de court-circuiter la représentation pour produire le tableau comme un objet: «Ça n'a pas l'air d'une peinture de quelque chose, ça a l'air d'être la chose elle-même».¹³

Si *Look Mickey* a le statut d'une œuvre inaugurale, Lichtenstein décide avec Ivan Karp,¹⁴ l'assistant de Leo Castelli, de ne montrer à ce dernier que *The Engagement Ring*, *The Refrigerator*, *Step-on Can with Leg* et, surtout, *Girl with Ball*, qui convainc le marchand de lui proposer une exposition, aussitôt programmée en février 1962. Quatre ans après les premières expositions de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg dans cette même galerie, dont la «ligne» n'est pas encore définitivement fixée, deux ans après *The Street* de Claes Oldenburg (à la Reuben Gallery) et *The House* de Jim Dine (à la Judson Gallery), quelques semaines après Tom Wesselmann (à la Tanager Gallery) et James Rosenquist (à la Green Gallery), cette exposition contribue à cristalliser ce qui, selon les mots attribués à Warhol, était déjà dans l'air depuis quelques années.¹⁵ Simultanément visibles dans différents quartiers de Manhattan (du Lower East Side, quartier d'origine des avant-gardes, jusqu'aux environs de la 50th Street), les témoignages de cette nouvelle tendance vont bientôt bénéficier d'un label emprunté au critique britannique Lawrence Alloway, label explosif, si facile à retenir en un temps de frénésie: pop art. Pour beaucoup, il ne s'agissait là que d'un engouement passager, d'une lubie – *a fad*, pour reprendre l'expression consacrée. Mais articles, expositions et

colloques se multiplient dès cette année-là:¹⁶ tout le monde de l'art new-yorkais est aimanté par cette soudaine mutation culturelle, qui n'a certes pas les accents d'une révolution. La chronique du pop, où Lichtenstein tient un rôle de premier plan, a été bien tenue et maintes fois reprise avec un luxe grandissant de détails.

Plutôt que de poursuivre l'examen des caractères généraux d'un «style» qui, à l'exception d'Oldenburg, concerne essentiellement la peinture, et d'assumer comme une évidence la totale nouveauté qu'il aurait présentée, il convient de s'arrêter sur une déclaration tardive de Lichtenstein, qui engage au moins à relativiser certains aspects d'une rupture si vivement dramatisée pour les besoins d'un récit institutionnel. À la question de savoir si, en tant qu'artiste, il avait changé depuis ses premiers succès à la galerie de Castelli, il répondait: «En fait, je pense que je faisais la même chose avant les années 1960».¹⁷ L'invitation à reconsidérer sa carrière dans son ensemble est explicite: la publication, un an plus tôt (en 1988), de l'ouvrage d'Ernst A. Busche,¹⁸ qui s'était précisément livré à cet exercice, l'avait peut-être enfin convaincu lui-même de la continuité de son œuvre, aussi inconséquente soit-elle en apparence. Malgré sa réticence initiale et celle de son marchand à faire resurgir un passé qu'ils estimaient sans doute propre à brouiller les cartes, l'historien put mener à bien un examen sans précédent de cette période.¹⁹ Le pop n'est évidemment pas le produit d'une génération spontanée.

Et Lichtenstein lui-même n'est pas un nouveau venu en 1962, loin s'en faut: sa première présentation de jeune diplômé (au Butler Art Institute de Youngstown, dans l'Ohio) date de 1949; il a déjà exposé plusieurs fois à New York (sa première exposition personnelle a lieu en 1951 à la Carlebach Gallery, suivie d'une autre à la John Heller Gallery la même année), avant de présenter une première série de tableaux abstraits à la Condon Riley Gallery en juin 1959, puis une seconde sur le campus de New Brunswick en 1961. En treize ans, il a ainsi pu montrer son travail à près de soixante-dix reprises à travers le pays. Sauf en 1957 et 1958, sa production est soutenue et, en dépit de quelques variations avant son incursion dans l'abstraction, relativement homogène. La principale référence qu'il utilise et avec laquelle il joue, sans jamais chercher à s'en cacher, est Pablo Picasso, dont l'œuvre le fascine depuis longtemps: il en a acquis une connaissance très détaillée et en suit de près les derniers développements. Il puise dans les différentes périodes de l'Espagnol, transpose dès 1943 Gertrude Stein (1905-1906) dans *Untitled (Portrait of a Man)*. Il cite entre autres les *Trois Musiciens* de 1921 dans son *St. Macarius Before His Monastery* (1951), ainsi que *Guernica*, à plusieurs reprises. Il s'inspire aussi de la série de lithographies *David et Bethsabée* (1947-1949, d'après Cranach l'Ancien) et, comme on le sait, reviendra à Picasso dès 1962, avec assiduité à partir de 1977.

Mais ce travail «pré-pop» est aussi imprégné de nombreuses références à Vassili Kandinsky, Joan Miró ou Paul Klee, auxquels il emprunte aussi bien des figures et des dispositifs que des effets stylistiques. Il ne s'agit pas pour lui de se livrer à un travail d'assimilation de la tradition moderne à la façon dont les expressionnistes abstraits avaient absorbé les modèles européens pour mieux en

trionpher, les mettant au service d'une inspiration cosmologique et mythologique. Lichtenstein applique ces références à des sujets déjà constitués comme tels et relevant, pour la plupart, d'une culture scolaire: l'Orient, le Moyen Âge, la Bible, la guerre. Les titres de ces compositions, qui visent à renouveler des lieux communs, donnent l'impression d'une sorte de jeu de tarot: *The Knight* [Le chevalier], *The Charioteer* [L'aurige], *The Castle* [Le château], *The Hero's Return* [Le retour du héros], *The Owl* [Le hibou] – tous de 1950. Mais, à partir de l'année suivante, les figures canoniques de la conquête de l'Ouest (le shérif, le cow-boy, le bandit et l'Indien) se multiplient sous des formes tantôt délibérément maladroitement, tantôt presque abstraites, comme dans *Indian with Tomahawk* [Indien au tomahawk]. Puis, Lichtenstein reprend de célèbres peintures, icônes de l'histoire nationale: *Washington Crossing the Delaware* (1851) d'Emanuel Gottlieb Leutze, *The Death of General Wolfe* (1771) de Benjamin West, *Exhuming the American Mastodon* (1806) de Charles Willson Peale.²⁰ Il puise aussi dans les œuvres de Frederic Remington et dans les trois volumes, illustrés au trait, de l'*Album of American History*, publié par Scribner's Sons en 1945. Comme il devait le remarquer lui-même en 1963: «Ces tableaux relevaient de l'*American scene*, mais ils étaient en fait vus à travers le regard de Picasso, je crois, plus qu'à travers le mien. Ils étaient très cubistes [...]. De ce point de vue, ils se rattachent à mon travail actuel puisqu'ils sont dérivés du travail graphique d'autres artistes».²¹ La peinture académique passée au tamis du cubisme lui permet d'accéder à une forme d'impersonnalité qui restera, j'y reviendrai, l'un des traits marquants de son œuvre.

Par ailleurs, cet intérêt presque exclusif pour une thématique yankee, entre 1952 et 1956, est en soi très révélateur. Dès la fin du XIX^e siècle, l'Amérique n'a cessé de redécouvrir son passé, de l'aménager et de l'utiliser à des fins commémoratives, mais surtout politiques et idéologiques.²² Après la Seconde Guerre mondiale, qui lui assure un leadership commercial et stratégique incontestable, la démocratie prend insensiblement des inflexions impériales et, comme le disent les organisateurs d'un colloque intitulé «Our Country and Our Culture», tenu en 1952 sous l'égide de la *Partisan Review*, «l'Europe n'est plus envisagée comme un sanctuaire. [...] La roue a parcouru un cercle complet, et désormais l'Amérique est devenue la protectrice de la civilisation occidentale».²³ Si Edward Hopper ou Jackson Pollock ne voulaient pas entendre parler d'une «scène américaine», notion qui, craignaient-ils, pouvait frapper leur œuvre du soupçon de provincialisme, le monde de l'art new-yorkais d'après-guerre prend à cet égard un virage à 180 degrés. Dans un étonnant mélange de patriotisme, de nostalgie et d'humour, des artistes comme Larry Rivers (en 1953), Jacob Lawrence (en 1954) ou Alex Katz (en 1961) s'emparent eux aussi du très emblématique *Washington Crossing the Delaware*; les symboles de la nation deviennent des sujets en eux-mêmes. Dès 1954, bien avant Claes Oldenburg ou George Herms, Jasper Johns jette son dévolu sur la bannière étoilée: son caractère si familier autorise une reconnaissance spontanée et incite à la considération de la peinture en elle-même. Le drapeau se répandra

avec insistance, sous une variété de configurations explicites ou allusives, dans la peinture de l'époque.

L'Amérique n'est plus seulement un sujet parmi d'autres, elle est devenue un milieu cohérent, origine et destination de la représentation – il s'agit bel et bien d'une «américanisation» de l'art,²⁴ qui instruit (ou cannibalise, selon le point de vue adopté) le pop. L'épopée de la conquête de la *wilderness*, enfance de la nation, est achevée depuis longtemps; la «frontière» n'est plus géographique mais économique. Les États-Unis prennent leurs quartiers symboliques dans la métropole: les artistes quittent leur Ouest ou leur Middle West natal pour affluer à New York. Dans cette trajectoire vers un monde autre, la nature n'est ni perdue ni oubliée, encore moins niée: Jackson Pollock, abandonnant ses poses de cow-boy, avait déclaré «Je suis la nature». Mais, sous la puissance de la révolution industrielle, la génération suivante, qui n'a plus de comptes à régler avec le romantisme, s'émancipe du concept de nature; d'une formule lapidaire, Warhol ouvre un autre front: «Je voudrais être une machine». La guerre contre la nature, pour reprendre l'expression de William James, touche à sa fin. Lichtenstein, pour sa part, qui conçoit exclusivement sa peinture à partir d'images faites de main d'homme, dit éprouver une indifférence ennuyée devant ce qu'il conçoit comme un simple spectacle: «J'aime les apparences de la nature, mais, à mes yeux, l'idée de dessiner d'après nature n'a simplement rien à faire avec l'art. Ça ne veut rien dire. Je le fais parfois, mais alors je le reconvertis dans cette sorte de dessin expressionniste que j'apprenais à faire à l'école».²⁵ Et en effet, à l'exception d'un autoportrait stylisé peint en 1951,²⁶ qui semble d'ailleurs inspiré du *Portrait of Master Bill* (1929-1936) d'Arshile Gorky, il a ignoré la nature et, quand il produira les portraits rigoureusement identiques d'Allan Kaprow et d'Ivan Karp en 1961, il le fera d'après le dessin d'une publicité. En énonçant que «l'art commercial n'est pas notre art, c'est notre sujet et, dans ce sens, c'est la nature»,²⁷ il prend acte du retournement conceptuel et idéologique qui localise la «nature» dans l'environnement urbain. Ce qui lui permet alors de légitimer le caractère inéluctable de la secondarité de la peinture, son caractère dérivatif, à partir des images de la culture vernaculaire comme à partir de la culture universelle transmise par les œuvres d'art.

En 1956, Lichtenstein avait pris une telle avance sur ce constat qu'il ne lui avait pas été permis d'en voir la portée: sa lithographie du billet de dix dollars, où l'effigie d'Alexander Hamilton est disloquée, reste sans descendance. Pourtant, l'intuition est juste, comme le montrera Warhol en 1962 avec ses billets de un et deux dollars: la monnaie est l'image la plus courante, la plus palpable, la plus insidieuse, mais aussi la plus secrètement comique quand elle est projetée dans la peinture. Il lui faudra attendre d'être le témoin des happenings de Kaprow à l'université Rutgers, de visiter l'exposition qui, en juin, puis en septembre 1960, proposait un panorama des avant-gardes à la Martha Jackson Gallery sous le titre «New Forms. New Media», pour qu'un déclic s'opère. «Dans le happening, il y avait cette culture de station-service et <l'objectalité> [objectness], l'objet n'étant plus connecté

à son fond par la composition cubiste.»²⁸ Il prend alors pleinement conscience du changement majeur de paradigme que Kaprow a déjà intégré: la mythologie américaine n'appartient plus aux livres et albums historiques – elle s'objective désormais dans des images et des motifs qui ne sont pas seulement nouveaux mais qui, surtout, ont un caractère d'immédiateté exacerbé par le phénomène de répétition. Et c'est avec cette dernière qu'il faut compter, puisqu'elle impulse un nouveau régime à une société médiatique dont Marshall McLuhan avait dégagé, dès 1951, quelques aspects saillants dans *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel*, où il tentait «véritablement de mettre le lecteur au centre de l'image en rotation générée par ces affaires et de lui donner la possibilité d'observer l'action en cours».²⁹ Accumulant des pièces à conviction extraites de la culture commerciale qui, précisait-il, n'étaient pas «choisies pour établir des preuves, mais pour mettre en lumière une situation complexe», il mettait en pratique un point de vue circulaire inspiré par la nouvelle d'Edgar Poe, *Une descente dans le Maelstrom*.

«J'ai toujours eu cet intérêt pour les sujets mythologiques purement américains»,³⁰ disait Lichtenstein en 1963, bien certain à ce moment-là d'avoir accompli l'indispensable *aggiornamento* de la tradition américaine auquel le peintre devait lui-même se livrer s'il ne voulait pas rester orphelin de la nation. Ses peintures abstraites, encore trop liées à la tradition européenne, admettra-t-il plus tard,³¹ le détournèrent de l'évocation de lointains monuments définitivement relégués dans le passé. En 1960, quatre-vingt-sept pour cent des foyers américains sont équipés d'une télévision; elle est à ce moment-là un dispositif électro-ménager de réverbération d'un univers visuel déjà fortement structuré par la publicité. Mais elle annule plus sûrement que n'importe quel autre média la profondeur de l'histoire et réduit les monuments persistant encore dans l'imaginaire collectif à des images bidimensionnelles. Massive avant même d'être populaire, la culture médiatique rend ses objets interchangeables et indifférents en eux-mêmes puisqu'ils ne valent que par leur intégration à un système clos. L'empire de la marchandise et de la machine, exalté par les médias, se confond avec le mythe d'une Amérique toujours nouvelle, toujours triomphante, jouissant d'une avance essentielle sur le reste du monde qui la fait désormais apparaître comme un modèle irrésistible. «Je pense que nous vivons dans une société qui, dans une large mesure, est <pop>»,³² remarquait Lichtenstein, façon de souligner à quel point son art procédait de ce monde et lui était destiné en priorité.

Il lui faut faire fonds sur l'immédiateté et la proximité du cliché, sur ce qui, littéralement, lui passe sous la main et sous les yeux – il est significatif à cet égard que, trahi par sa mémoire, il ait répété avoir trouvé l'image de *Look Mickey* sur l'emballage d'un chewing-gum. Le cliché est toujours disponible et, mieux encore, il ne représente pas mais, toute distance abolie, endosse et colporte de proche en proche les valeurs du temps. Emblèmes d'une démocratie mutante, les *comics* offrent un répertoire très concentré de clichés. Par leur pauvreté même, ils sont en conformité avec le régime amnésique promu par la société du spectacle: la

répétitivité des intrigues, de leur rythme, de leurs formes, en accuse encore le caractère éphémère et volatil. Comme le remarquait un spécialiste de la question, la bande dessinée est «anhistorique, non parce qu'elle refuse de traiter de l'époque (elle le fait souvent), mais parce que le temps réel est sans rapport avec son objectif. Il y a une absence quasi totale de téléologie dans la bande dessinée. [...] Ainsi est-elle parfaitement apte à nous introduire dans un univers paradoxal où le temps n'est ni consumé ni aboli: l'univers de l'éternel présent de l'indicatif».³³ Toute expérience trouve son origine, sa fin et sa représentation dans et par les médias – et, du même coup, la question de son authenticité devient impertinente. La suggestion ironique de McLuhan anticipe ce qui deviendra plus tard un lieu commun du pop: «Pourquoi ne pas étudier les bandes dessinées comme des paysages moraux exprimant l'impulsion et les motivations locales? Une vie sans examen ne vaut-elle pas la peine d'être vécue? OK, mais de toute façon qui vit vraiment sa vie?»³⁴ Toute illusion sur la capacité de métamorphose de l'art et sa portée utopique évanouie, les *comics* s'imposent ainsi à Lichtenstein et à quelques autres comme le matériau incontournable d'un réajustement du projet pictural. Dans cette mesure, le problème est moins de jouer la dialectique du haut et du bas, que de se livrer à un aventureux renversement du faux – sans préjuger de sa capacité à atteindre la vérité, si jamais il était souhaitable d'y parvenir.

Cependant, l'ubiquité de la marchandise et de ses images associées n'aurait pas cette redoutable efficacité si elle n'était doublée de l'obsolescence planifiée – théorisée, dès le début des années 1930, par le publicitaire Earnest Elmo Calkins –, concept central dont l'intransigeante application garantit la prospérité du capitalisme. Kaprow y voyait l'ADN de la société américaine et lui trouvait même des vertus;³⁵ pour un artiste aussi soucieux de la permanence des choses que l'est Lichtenstein, la peinture peut et doit conjurer cette obsolescence, c'est peut-être sa mission première, son unique justification à l'ère de la reproduction. Non plus à la manière de Stuart Davis ou à celle du très velléitaire Gerald Murphy dans les années 1920 et 1930, ni à la sienne dans les années 1950 – manières qui détournaient la substance du cliché en croyant la transcender –, mais en assimilant et en reconduisant tels quels les caractères visuels et techniques des images de la marchandise. «Ce qui est remarquable chez Lichtenstein, écrivait Robert Rosenblum, c'est le fait qu'il a absorbé non seulement les aspects sociologiques de l'illustration commerciale, mais aussi ses implications picturales.»³⁶ Il faut insister sur le fait que, comme le prouvent de si nombreux contre-exemples aux États-Unis et en Europe au cours de la même période, cette assimilation des codes picturaux du commerce était la condition *sine qua non* du succès de cette appropriation. L'esthétique du collage de Rosenquist, pour s'en tenir à un seul exemple, ne peut avoir le même impact que la simplicité brutale avec laquelle Warhol et Lichtenstein envisagent le substrat à partir duquel ils opèrent.

Dans une perspective plus morale qu'esthétique, la machine sérigraphique permet à Warhol de dépasser la question de l'obsolescence, telle que ce nouveau

monde déjà si vieux l'impose, et d'inscrire son œuvre sous l'horizon religieux d'une dialectique du sacré et du profane.³⁷ Lichtenstein, au contraire, persiste dans l'exercice de son métier de peintre et insiste, dès qu'il en a l'occasion, sur le fait que les altérations qu'il inflige aux images sources, altérations qui doivent demeurer imperceptibles, sont une manière de satisfaire à des exigences proprement picturales, de telle sorte que le tableau soit impeccablement unifié. Il reste ainsi fidèle aux principes défendus par son professeur à l'Ohio State University, Hoyt L. Sherman. Dans un texte de 1975, ce dernier reconnaissait d'ailleurs les mérites de son ancien élève: «Un examen de l'organisation formelle des œuvres de Lichtenstein doit prendre en compte sa capacité à organiser tous les éléments picturaux dans un tout apparent».³⁸ C'est bien cette intégrité du tableau, conçue comme une fin en soi («la bande dessinée se propose de dépeindre, je me propose d'unifier»),³⁹ qui lui assure sa persistance en tant qu'œuvre d'art, là où l'image dont il est issu s'évanouit inmanquablement quelques jours après avoir été imprimée. Il s'agit moins de redonner un sens à la peinture que de lui trouver (et certainement la tâche est aussi difficile) un nouveau rôle qu'elle puisse tenir de façon aussi crédible que possible. L'image patiemment élaborée à la main, celle-ci effaçant sa propre trace dans la succession des gestes, lui permet d'imiter le processus industriel d'impression et de donner à ses tableaux le maximum d'impact. D'où cette «qualité antiseptique», invoquée dans son entretien avec Alan Solomon,⁴⁰ qui lui permettra de faire échec à la persistance des germes pathogènes de l'image source.

Car si Lichtenstein dit sa passion pour des sujets «émotionnellement forts»,⁴¹ comme l'amour ou la guerre, si fréquents dans son œuvre de 1962 à 1964, s'il avoue même avoir trouvé «convaincante» la beauté des créatures de papier («Je veux dire, quand vous étiez enfant, vous pouviez vraiment avoir une histoire d'amour avec ces femmes»),⁴² tout son effort tend à mettre cette charge émotionnelle à distance, et finalement à la neutraliser. D'abord en redessinant l'image originale en fonction de ses propres impératifs graphiques, en la projetant aux dimensions requises sur la toile à l'aide de l'épiscopie, en peignant, quand le format le permet, sur un chevalet rotatif de son invention, et en l'examinant dans un miroir pour en éprouver la rigueur. Une fois le tableau terminé, «l'essentiel de l'impact de la bande dessinée est vraiment perdu».⁴³ Ainsi le cliché est-il quintessencié, abstrait, et le tableau se manifeste alors comme «l'espèce d'archétype la plus dure qui soit»,⁴⁴ un archétype vitrifié qui devient intransitif – une sorte de point mort grâce auquel la peinture se soutient d'elle-même. Professant une indifférence théorique à l'égard de ses ready-mades, Marcel Duchamp récusait le pathos de la production et de l'appréhension de l'art: Lichtenstein est trop nostalgique de ce que la bande dessinée avait pu autrefois susciter en lui pour prétendre la rejoindre autrement que par un méticuleux travail de peinture. En même temps, Kaprow l'avait bien compris, ce surinvestissement dans l'acte de peindre est une façon de s'effacer lui-même,⁴⁵ non pas seulement en termes stylistiques, mais surtout comme sujet psychologique. Au cours de son interview filmée avec Melvyn Bragg (1990), Lichtenstein fait même

l'hypothèse de son propre retrait irréversible, comme si l'artiste avait bel et bien disparu – «as if there was no artist around». En 1978, il avait peint *Self-Portrait*,⁴⁶ dans lequel la place du visage est occupée par un miroir où, comme dans la série des *Mirrors* initiée en 1969, aucune image ne se reflète.

Jasper Johns peignait les drapeaux, les cibles, les chiffres ou les cartes géographiques avec une emphase sentimentale favorisée par l'encaustique, dont la visée ultime était cependant ironique. Ces objets «froids» étaient dépeints, et littéralement repeints, avec une chaleur qui ne pouvait manifestement pas leur appartenir. Pareil contraste assurait à la fois un effet de signature et creusait une distance sensible à l'égard du sujet, à la fois d'un point de vue sociologique (l'image patriotique recyclée) et historique (la peinture du banal réenchantée). Souvent interrogé sur l'humour, sur la dimension parodique, sarcastique ou ironique de son travail, Lichtenstein a donné des réponses qui maintiennent un certain flou sur les différentes nuances du second degré qui caractériseraient au mieux son entreprise. «Je suis sûr qu'il y a un certain degré d'ironie, mais je suis pleinement investi dans la peinture quand je travaille à mes tableaux, et je pense que se contenter de faire des parodies ou être ironique à propos de quelque chose du passé [Matisse, en l'occurrence] ressemble beaucoup trop à une plaisanterie pour vous permettre de poursuivre le travail de l'art.»⁴⁷ Comme il le dira encore à Michael Kimmelman au soir de sa vie, «l'ironie seule ne permet pas de faire un tableau».⁴⁸ Lichtenstein conçoit sa pratique avec le plus grand sérieux: ses tableaux le montrent; en témoignent aussi ses entretiens – dans lesquels il a d'ailleurs recours à un mode d'argumentation à la tonalité souvent moderniste⁴⁹ par laquelle il préserve une approche positive des problèmes auxquels il est confronté.

En réalité, si, par tempérament et par réflexe tactique, il est réticent à se faire lui-même ironiste, il perçoit avec une rare acuité l'ironie du monde dans lequel il vit. Après une guerre en Europe et dans le Pacifique victorieusement menée à son terme, l'Amérique n'a pas eu grande difficulté à prouver la nécessité de son destin impérialiste et, au rêve qu'elle promettait depuis l'époque coloniale, elle a substitué une garantie de bien-être souscrite sur un inépuisable fonds de consommation et de communication. La masse devenait alors l'opérateur et le patient de ce système, avec des conséquences dont Lichtenstein mesurait bien la portée: «Je ne veux pas dire que l'industrialisation vise à l'hostilité. Ce n'est pas le problème. Mais son agressivité est telle qu'elle en devient hostile, je pense».⁵⁰ Le terme d'industrialisation est, en 1966, quelque peu désuet – le supermarché est globalement et visiblement bien plus hostile que ne l'était alors le haut-fourneau – le plus important n'est pas là, puisqu'il s'agit en définitive du système nerveux de l'individu. Le point que soulève Lichtenstein avec une si évidente sincérité est critique. Tout se passe comme si le capitalisme s'était approprié l'ironie et en dépossédait l'individu, le contraignant à une adhésion aveugle à ses valeurs, ou le condamnant au cynisme – comme si le langage était ou bien réduit à sa pure fonction communicationnelle, ou bien condamné au ressassement de l'échec de toute vision poétique. Afin de

se soustraire à ces redoutables alternatives, excluant un exercice dialectique qui n'est pas du ressort d'un artiste, et, enfin, pour se protéger de l'hostilité factuelle et morale du monde qui est le sien, Lichtenstein a entièrement redéfini l'artificialité du processus pictural. Et retourné l'impulsion mimétique à ses émetteurs. La peinture est le message.

Je remercie Clare Bell,
de la Roy Lichtenstein Foundation,
pour ses éclaircissements
et les documents qu'elle a
bien voulu mettre à ma disposition.

Publié dans *Roy Lichtenstein*,
Paris, Musée National d'Art Moderne,
2013, pp. 31-39.

1 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71479.html>. 2 Le tableau est d'abord présenté à l'occasion de l'exposition «Roy Lichtenstein. Paintings», au Parrish Art Museum, à Southampton (New York), en 1982. Il est ensuite montré au Museum of Modern Art de New York dans l'exposition «High and Low. Modern Art and Popular Culture», en 1990. Lichtenstein en fait don à la National Gallery of Art de Washington l'année suivante. 3 Roy Lichtenstein à David Sylvester, «New York City, January 1966» (1966), *Some Kind of Reality. Roy Lichtenstein Interviewed by David Sylvester*, Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1997, p. 10. Cet entretien a été enregistré en janvier 1966 pour la BBC Third Programme (trad. de l'auteur). 4 ««Land it», laughed Mickey, «and you can have it fried for lunch.»» Une phrase introductive au dialogue précise qu'ils pêchent à un endroit nommé Catfish Cove (la «Crique du poisson-chat»). 5 Lichtenstein a exécuté ces grilles de points en appliquant la peinture à l'aide d'une brosse pour chien dont il avait retiré les soies, comme c'est encore le cas dans *Popeye* (1961). L'usage de pochoirs de plus en plus sophistiqués lui permettra ensuite d'accentuer l'effet de trame d'impression et de faire valoir les célèbres Ben Day dots [points ben-day] comme une caractéristique de son travail. 6 R. Lichtenstein, «A Review of My Work Since 1961. A Slide Presentation» (1995), dans *Kyoto Prizes and Inamori Grants*, Kyoto, Inamori Foundation, 1996; repris dans Graham Bader (éd.), *Roy Lichtenstein, October Files*, n° 7, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2009, p. 58 (trad. de l'auteur). Dans son entretien avec Sylvester (1966), il avait jugé ce tableau «redoutable» et «ne pouvait en détacher les yeux». 7 <https://www.lichtensteincatalogue.org/catalogue/entry.php?id=2226>. 8 Allan Kaprow organise son premier happening en 1958 et utilise le terme pour la première fois l'année suivante, pour une performance présentée sur le campus de Rutgers: *Something to Take Place: a Happening*. 9 «Conversation with Kaprow», dans Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Presentations*, Londres, Pitman, 1970, p. 125. Voir aussi Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996. 10 «Allan Kaprow's Interview with Avis Berman», The Roy Lichtenstein Foundation Oral History Project. 11 Allan Kaprow, «Die Zukunft der Pop Art», dans Jürgen Becker et Wolf Vostell (éds), *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1965, p. 93. 12 Andy Warhol et Pat Hackett, *Popisme* (1980), traduit de l'américain et préfacé par Alain Cueff, Paris, Flammarion, 2007, p. 28. Considérant la version épurée de la bouteille de Coca-Cola, De Antonio avait affirmé: «C'est ce que nous sommes.». 13 Gene R. Swenson, «What Is Pop Art?», *Artnews*, vol. 62, n° 7, novembre 1963, p. 62. 14 C'est aussi Allan Kaprow qui présente Lichtenstein à Ivan Karp, dont le flair fait merveille en ces années. 15 Voir Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, Londres, The Fourth Estate, 1998, p. 135 (1^{re} éd.: New York, Bantam Books, 1989; éd. Française: *Andy Warhol*, Paris, Plon, 1990). 16 On citera, entre autres, l'article de Max Kozloff, ««Pop» Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarists», *Art International*, vol. 6, n° 2, mars 1962, p. 35-36; l'exposition de synthèse euroaméricaine «International Exhibition of the New Realists», à la Sidney Janis Gallery en novembre; le colloque «Symposium on Pop Art», au Museum of Modern Art le 13 décembre. 17 R. Lichtenstein à Paul Taylor, «Roy Lichtenstein», *Flash Art*, n° 148, octobre 1989, p. 91 (trad. de l'auteur). 18 Ernst A. Busche, *Roy Lichtenstein. Das Frühwerk, 1942-1960*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1988. 19 L'ouverture des archives, sous l'égide de la Lichtenstein Foundation, autorise bien des précisions et des compléments, mais l'enquête de Busche (qui n'a pas été publiée en une autre langue que l'allemand) reste une référence. 20 <https://www.lichtensteincatalogue.org/catalogue/entry.php?id=4743>. 21 R. Lichtenstein, «Interview with Richard Brown Baker», Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (trad. de l'auteur). 22 Voir Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory. The Transformation of Tradition in American Culture* (1991), New York, Vintage Books, 1993. 23 Les actes

du colloque ont été réédités sous le titre *America and the Intellectuals*, New York, Partisan Review Press, 1953 (trad. de l'auteur). **24** Voir Sidra Stich, *Made in USA. An Americanization in Modern Art, the 50's & 60's*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1987. **25** R. Lichtenstein, cité par Jean-Claude Lebensztejn, «Eight Statements», *Art in America*, vol. 63, n° 4, juillet-août 1975, p. 68; repris dans G. Bader (éd.), *Roy Lichtenstein, October Files*, op. cit., p. 53 (trad. de l'auteur). **26** <https://www.lichtensteincatalogue.org/catalogue/entry.php?id=4301>. **27** R. Lichtenstein, cité par Ellen H. Johnson (éd.), *American Artists on Art from 1940 to 1980*, New York, Harper and Row, 1982, p. 103. **28** R. Lichtenstein à Diane Waldman, «Lichtenstein Interviewed by Diane Waldman», *Roy Lichtenstein*, New York, Harry N. Abrams, 1971, p. 25 (trad. de l'auteur). **29** Marshall McLuhan, *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel* (1951), trad. de l'anglais par Émilie Notéris, Alfortville, Éditions Ère, 2012, p. 7 (1^{re} éd.: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, New York, Vanguard Press, 1951). **30** R. Lichtenstein à John Coplans, «An Interview with Roy Lichtenstein», *Artforum*, vol. 2, n° 4, octobre 1963, p. 31; repris dans J. Coplans (éd.), *Roy Lichtenstein*, New York, Praeger, 1972, p. 51 (trad. de l'auteur). **31** John Jones, «Tape-recorded Interview with Roy Lichtenstein, October 5, 1965, 11:00 am», dans G. Bader (éd.), *Roy Lichtenstein, October Files*, op. cit., p. 19. **32** R. Lichtenstein à Alan Solomon, «Conversation with Lichtenstein», *Fantazaria*, vol. 1, n° 2, juillet-août 1966, p. 36; repris dans J. Coplans (éd.), *Roy Lichtenstein*, op. cit., p. 66 (trad. de l'auteur). **33** Voir Maurice Horn, *The World Encyclopedia of Comics*, New York, Chelsea House, 1976, cité par E. A. Busche, *Roy Lichtenstein. Das Frühwerk, 1942-1960*, op. cit. (trad. de l'auteur). **34** M. McLuhan, *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel*, op. cit., p. 78. **35** R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, op. cit., p. 123-124. **36** Robert Rosenblum, «Roy Lichtenstein and the Realist Revolt», *Metro*, n° 8, avril 1963; repris dans Steven Henry Madoff (éd.), *Pop Art. A Critical History*, Berkeley et Londres, University of California Press, 1997, p. 190 (trad. de l'auteur). **37** Je me permets de renvoyer sur cette question à mon ouvrage, *Warhol à son image*, Paris, Flammarion, 2009. **38** Hoyt L. Sherman, *Roy Lichtenstein* (brochure), Columbus (Ohio), Sullivan Gallery, The Ohio State University, 1975. **39** R. Lichtenstein, cité par G. R. Swenson, «What Is Pop Art?», art. cité, p. 62 (trad. de l'auteur). **40** R. Lichtenstein, cité par A. Solomon, «Conversation with Lichtenstein», art. cité, p. 85. **41** J. Coplans, «Roy Lichtenstein. An Interview», *Roy Lichtenstein*, cat. expo., Pasadena (Calif.), Pasadena Art Museum, 1967, p. 15. **42** R. Lichtenstein à D. Sylvester, «New York City, January 1966», art. cité, p. 13 (trad. de l'auteur). **43** *Ibid.*, p. 10. **44** *Ibid.*, p. 12. **45** «He learned to be self-effacing», disait-il. «Allan Kaprow's interview with Avis Berman», The Roy Lichtenstein Foundation Oral History Project. **46** <https://www.lichtensteincatalogue.org/catalogue/entry.php?id=962>. **47** R. Lichtenstein, cité par J.-C. Lebensztejn, «Eight Statements», art. cité, p. 68 (trad. de l'auteur). **48** R. Lichtenstein, cité par Michael Kimmelman, *Portraits. Talking with Artists at the Met, The Modern, The Louvre and Elsewhere*, New York, Random House, 1998 (trad. de l'auteur). **49** Voir Sara Doris, «Missing Modernism», dans James Rondeau et Sheena Wagstaff (éds), *Roy Lichtenstein. A Retrospective*, cat. expo., Chicago, The Art Institute of Chicago, 2012, p. 47. **50** R. Lichtenstein, cité par A. Solomon, «Conversation with Lichtenstein», art. cité, p. 68 (trad. de l'auteur).