



Le dernier repas d'Andy Warhol

THIBAUT BOULVAIN

Sciences Po / France

✉ thibault.boulvain@sciencespo.fr

RÉSUMÉ. Cet essai envisage le rapport d'Andy Warhol à la crise du sida, et plus particulièrement les conséquences de celle-ci sur son œuvre. Ce faisant, il s'agit de considérer, au travers de l'attitude d'un seul individu, la singularité du face à face avec la catastrophe, qui empêchait bien des choses, et provoquait à d'autres.

RESUMEN. *La última cena de Andy Warhol.* Este ensayo examina la relación de Andy Warhol con la crisis del sida, y más concretamente sus consecuencias en su obra. Al hacerlo, considera, a través de la actitud de un solo individuo, la singularidad del enfrentamiento cara a cara con la catástrofe, que impidió muchas cosas y provocó otras.

ABSTRACT. *Andy Warhol's last supper.* This essay examines Andy Warhol's relationship to the AIDS crisis, specifically its consequences on his work. In doing so, it considers, through a single individual, the singularity of being face-to-face with catastrophe, which prevented many things, and provoked others.

MOTS-CLÉS:

Andy Warhol ;
Last Supper ;
sida

**PALABRAS
CLAVE:**

Andy Warhol;
Last Supper;
sida

KEYWORDS:

Andy Warhol;
Last Supper;
AIDS

Pour citer cet article

Boulvain, T. (2021). Le dernier repas d'Andy Warhol. *Hybrida*, (3), 129–139. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21946>

Nous avons déjà essayé de penser, ailleurs,¹ une histoire collective de la crise du sida entre 1981 et 1997 à partir de ses représentations visuelles, et nous voulons proposer ici le contraire : un focus sur un seul individu, qui, comme tant d'autres, a fait avec le sida *comme il a pu*.² Dire cela, c'est envisager l'histoire singulière d'un affrontement imparfait, puisqu'il fut banalement sans héroïsme, du face à face avec la catastrophe, qui empêchait bien des choses, et provoquait à d'autres. Voilà ce qu'il faut aussi raconter, avec d'autres récits de 40 ans de sida, ce à quoi il faut prêter attention : ce que tout un chacun put, à proportions de ses puissances, le combat avec soi-même, l'exercice compliqué d'une volonté d'agir ou non, pour toutes les raisons, dans la fréquentation du désastre qui ne fait jamais se lever les mêmes forces chez celles et ceux qu'il attaque.

1. *Sinister Pop*

Avant Bruce Nauman, assure Jean-Pierre Criqui, il faudrait certainement remonter jusqu'à Andy Warhol pour retrouver, « dans l'art américain d'après-guerre, un seul autre artiste [...] [à] avoir accordé une attention comparable aux thèmes de la mort et de la sauvagerie [...]. Désastres, suicides, émeutes, accidents de la route, portraits de criminels en fuite, chaises électriques, sans parler des Marilyn qui se changeront rapidement en effigies funèbres, voilà qui campe le paysage de la mort en Amérique » (Criqui, 1997, p. 12). Le pire, et la mort, en effet, par-dessus tout, ont tenu Warhol très occupé dans les années 1960. Pour Thomas Crow (cité par Criqui, 1997) « ce à quoi se résume [...] [le] corpus de tableaux » constitué au cours de cette période, le cycle *Death and Disaster* (1962-1965), qui rassemble les séries *Electric Chairs*, *Tunafish Disaster*, *Suicide*, *Race Riots*, etc., « n'est autre qu'une sorte de *peinture noire* entendue au sens où l'on parle de *film noir* pour désigner certains films des années quarante et cinquante – une vision désolée, pessimiste et désabusée de la vie américaine, résultant du réarrangement conscient de matériaux à sensation par un artiste qui n'opta pas pour les voies faciles de l'ironie et de la condescendance ». ³ Car le projet, en effet, exigeait autre chose de plus « profond », qui situait la mort au cœur de la vie, peignait une « manière de mourir à l'américaine » ⁴ – comme il existe un mode de vie américain –, ici sur une

¹ Dans Boulvain, T. (2021). *L'art en sida. 1981-1997*. Presses du réel.

² Je reprends l'expression de Mathieu Lindon (2021, p. 91 et 105) au sujet d'Hervé Guibert.

³ C'est Crow qui souligne.

⁴ Kroll, J. (7 décembre 1964). Saint Andrew. *Newsweek* (cité in Vanel, 2015, p. 65).

chaise de torture, là dans le circuit dégoûtant de l'industrie alimentaire, et, pour les Africains-Américains, dans les émeutes de la colère, sous les coups des policiers et les crocs de leurs chiens. De ce point de vue, Warhol a su donner une forme inoubliable à l'esprit malheureux des « années pop », regarder en face leur visage sinistre,⁵ l'exposer crûment, et l'on pourrait alors d'autant plus s'étonner de ne pas trouver chez l'artiste, dans les années 1980, d'équivalents des œuvres noires des années 1960 sur la mort et la catastrophe contemporaine, des représentations du même tonneau, mais qui auraient cette fois jailli de la crise du sida.

De prime abord, rien, en effet, ou presque, d'aussi explicite et percutant que *Death and Disaster*, ne ressort de l'œuvre de cette époque, qui aurait à voir avec la crise épidémique. *AIDS/Jeep/Bicycle*, en 1985 ou 1986, l'année de la mort du sida de Jon Gould, le compagnon de l'artiste,⁶ désigne nommément la maladie. Y passe l'ombre d'une menace sur la société, New York en particulier, dont le nom, en lettres capitales, est associé au sida, qu'évoque également un gros titre de journal. Mais, au fond, estimait John Giorno, engagé depuis 1984 dans la lutte contre le sida et le soutien aux malades par le biais du AIDS Treatment Project, cette peinture, « ce n'est vraiment pas grand-chose, c'était sûrement histoire de dire qu'il avait abordé la question, mais d'une façon presque ironique, moqueuse, en peignant une sorte de mauvais Rauschenberg, sans véritable intérêt »⁷.

2. Chronique de l'épouvante

Warhol était un grand hypocondriaque depuis l'enfance. Son inquiétude permanente, obsessionnelle, de la maladie, ainsi que son rapport compliqué à son homosexualité, l'ont certainement empêché de traiter la question du sida de la même manière, très frontale, qu'il avait travaillé sur celle des malheurs de l'Amérique, vingt ans auparavant, comme ils le font passer pour dur, cruel parfois, dans ses mémoires hantés par son épouvante. À de nombreuses reprises, l'artiste y a en effet parlé de sa peur d'être contaminé « en buvant dans le même verre ou simplement en étant avec ces gosses qui vont aux Baths [sauna gay] » (Warhol, 1990, entrée du 11 mai 1982, p. 445), de ce

⁵ Sur ce point, voir l'exposition « Sinister Pop », Whitney Museum of American Art, New York, 15 novembre 2012 – 31 mars 2013.

⁶ Les deux hommes s'étaient rencontrés en 1980. Voir le témoignage de Chris Makos (Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 186).

⁷ Entretien de l'auteur avec John Giorno, New York, 23 février 2015.

« cancer homo » qui l'inquiétait « terriblement », en septembre 1982, alors il ne faisait plus « rien », de peur de « l'attraper » (Warhol, 1990, p. 461). Déjà en février de cette même année, il avait évoqué pour la première fois le « cancer gay », et Joe MacDonald, un célèbre mannequin qu'il avait photographié dans les années 1970. Les deux hommes s'étaient revus à l'occasion d'une soirée d'anniversaire, chez Jan Cowles : « Joe MacDonald était là, mais je n'ai pas voulu m'en approcher ni lui parler parce qu'il vient d'avoir le cancer gay » (Warhol, 1989, entrée du 6 février 1982, p. 429). MacDonald est mort l'année suivante. Le 11 février 1983, Warhol a écrit avoir refusé que Robert Hayes, un rédacteur d'*Interview*, montât « dans la limo parce qu'il était avec sa sœur et son petit ami Cisco. Cisco a le sida, alors je ne voulais pas être près de lui » (Warhol, 1990, p. 485).⁸ Cette année-là, l'artiste a décidé de ne désormais plus utiliser que son propre maquillage lors des séances photos (Warhol, 1990, entrée du mardi 14 juin 1983, p. 504), et chez Food Emporium, comme « c'est un pédé qui [lui avait] préparé [s]on sandwich », il n'a « pas pu le manger » (Warhol, 1990, entrée du jeudi 29 septembre 1983, p. 528). En mai 1984, il a vu Mapplethorpe à l'Odeon, un restaurant branché, et il a alors remarqué qu'il avait « soit perdu de son allure, soit [qu']il [était] malade » (Warhol, 1990, p. 563)⁹. C'était peu de temps avant le « défilé du Gay Day », en juin 1984, où Warhol avait repéré quantité de « monstres », des « gars en fauteuil roulant poussés par leurs amants. Je suis sérieux ! On aurait dit Halloween mais sans les costumes » (Warhol, 1990, p. 57). La réalité, alors, n'avait déjà plus besoin d'aucun artifice pour ressembler à la pire des fictions, et elle la dépassait de beaucoup, jusqu'à devenir irregardable.

Il faut essayer de lire avec autant de distance que Warhol en prit pour oser les jeter dans son journal toutes ces remarques, d'abord comme des aveux retournés contre lui-même. Elles le révèlent au fond banalement humain, dans sa terreur panique du sida et de la mort, qui dépeuplaient son monde. Sans doute Warhol ne pouvait-il alors rien faire d'autre que ce qu'il avait toujours fait, mais en exagérant fatalement ses mauvais penchants, comme son recours à l'humour noir, préconisé en la circonstance par Edmund White,¹⁰ ce qui le fait passer pour archi-cruel. À cet égard, sa description du

⁸ Robert Hayes est mort du sida en 1984.

⁹ En janvier 1987, Warhol refusera de s'asseoir à côté du photographe (Warhol, 1990, entrée du vendredi 16 janvier 1987, p. 777).

¹⁰ White (1997, p. 214) préconisait en effet cette « politesse du désespoir » dont parlait Chavée : si l'art voulait vraiment affronter le sida, il devait « éviter l'humour [...] parce qu'il est grotesquement inadapté à la situation. Baudelaire nous rappelle que le sage ne rit qu'avec crainte et frisson. N'est tolérable que l'humour macabre le plus noir ».

cortège de Halloween rappelle ce passage également terrible et drolatique du *Temps retrouvé* (1927), la description par le narrateur, de retour à Paris, chez la princesse de Guermantes, de ses relations qu'il n'a pas revues depuis l'avant-guerre, et qu'il retrouve dans ce « bal des têtes » catastrophique. Car elles sont toutes alors si brutalement vieillies qu'il hésite à les reconnaître. Un fou rire le saisit même, tant qu'il se croit encore au bal costumé, devant cet art consommé du déguisement, qui « devient quelque chose de plus, une transformation complète » du corps, et à ce point réussie qu'il lui semble, en effet, « que l'être humain [peut] subir des métamorphoses aussi complètes que celles de certains insectes. J'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle, ce que peut être devenu le plus rapide, le plus sûr en ses traits [M. d'Argencourt] d'un insecte » (Proust, 1999, pp. 2304-2306)¹¹. Plus tard, le narrateur songera encore que « l'anéantissement de la jeunesse, la destruction d'une personne pleine de forces et de légèreté est déjà un premier néant » (Proust, 1999, p. 2319). Ce brusque changement du monde, Warhol l'a dit autrement, dans ses mémoires, qui décrivait en 1984 cet étrange cortège aperçu à la marche des fiertés, des malades brisés, morts-vivants ou vivants-morts, des sortes de « monstres » aux yeux de l'artiste, mais parce que détruits par le sida, ils ne se ressemblaient plus. L'on chercherait en vain, chez Warhol, un quelconque jugement moral sur eux, une autre raison donnée à leur « monstruosité » physique que les seuls ravages de la maladie. La réaction de l'artiste, on l'a dit, puisait sa source ailleurs que dans la bigoterie, l'intolérance et cette interprétation punitive et moralisatrice de la maladie qui engendrent des monstres, comme « le sommeil de la raison » chez Goya, enferment le corps malade dans un « régime particulier de visibilité » (Courtine, 2006, p. 211), où tout ce qui contrevient à l'apparence de la parfaite santé, l'anormalité, la difformité, la laideur, est vu au prisme de la faute et de son châtement.

3. Perdre le monde

À l'hiver 1984, Gould fut admis pour une pneumonie au New York Hospital, et il n'en ressortit qu'un mois plus tard. « Ce même jour », précise Pat Hackett, « Andy avait donné comme consigne à ses domestiques, Nena et Aurora : “À partir de maintenant, lavez les assiettes de Jon et ses vêtements séparément des miens.” » (Warhol, 1990, p. 545). « Les collaborateurs de Warhol à la Factory ont tout fait pour lui cacher

¹¹ Merci à Emmanuel Pernoud de m'avoir offert cette comparaison.

la maladie de Gould », écrit David Bourdon (1989, p. 404), « mais les informations qui n'ont pas manqué de filtrer [l'ont plongé] dans l'inquiétude ».

Et tout, dans ces années, devait la faire grandir, aggravait les phobies microbiennes de l'artiste, sa peur d'être touché, une paranoïa qui lui faisait même refuser que Basquiat, très drogué, mît un seul pied chez lui (Warhol, 1990, entrée du mercredi 14 décembre 1983, p. 537). En scrutateur attentif de son temps, Warhol a vu les unes sur la mort de Rock Hudson en 1985, la chute de Perry Ellis à son dernier défilé, la brusque dégradation physique de Liberace, qui, pourtant, « avait tellement bonne mine quand il était venu au bureau l'année dernière [1986] » (Warhol, 1990, entrée du lundi 2 février 1987, p. 784). L'artiste a chroniqué l'avancée irrépessible de la maladie sur son univers, sa soudaine dissolution dans l'agonie et la mort des amis, des connaissances, des membres de la dernière Factory. *Le Journal* a soudain été rempli par toutes les rumeurs de l'époque, les noms des disparus, qui s'y sont accumulés comme les notes de taxis : la nécrologie d'un monde. Tout se perdait, et jusqu'à la raison – cela aussi, Warhol l'a compris, très tôt.

Dès novembre 1985, il affirmait ainsi qu'il ne serait « pas surpris » que les responsables politiques commençassent « à mettre les pédés dans des camps de concentration. Toutes les tapettes vont devoir se marier pour ne pas être envoyées en camps. Ce sera comme pour avoir une carte verte » (Warhol, 1990, entrée du lundi 4 novembre 1985, p. 678). Ted Carey, « ancien compagnon » de l'artiste « dans ses tournées des galeries et des magasins, a succombé au sida en août 1985, une semaine avant le vernissage de sa première exposition de peintures naïves dans une galerie d'East Hampton » (Bourdon, 1989, p. 403). À l'automne, Gould, qui avait rompu avec Warhol en raison de son comportement, et était retourné vivre à Los Angeles, partit en pèlerinage au Népal. Alors, dans ces conditions, après avoir encore évoqué une nouvelle victime de l'épidémie, en octobre 1985, Warhol, très abattu, affirmait désormais ne plus « jamais [vouloir] connaître personne. C'est tellement mieux de juste aller dîner. [...] Je n'ai pas besoin d'aventures amoureuses » (Warhol, 1990, entrée du samedi 26 octobre 1985, p. 674). Gould est mort d'une méningite le 18 septembre 1986. Il avait trente-trois ans. Pat Hackett s'est souvenue que le jeune homme, jadis si athlétique, ne pesait alors plus que trente et un kilos, et était devenu aveugle. Il avait gardé le secret de sa maladie. Déjà en juin, le sida avait emporté Mario Anthony Amaya – la seconde victime de Valerie Solanas, en juin 1968. L'historien de l'art, critique et rédacteur avait cinquante-deux ans.

À cette époque, souligne David Bourdon (1989, pp. 404-406), Warhol s'est de plus en plus préoccupé de sa santé et de son physique. C'était encore une autre manière pour lui de tenir à distance la maladie, conjurer le spectre. Ainsi l'artiste s'étonnait-il que l'un de ses amis voulût « tout savoir » du sida, volontairement se confronter à la

réalité de son état de santé, en faisant une prise de sang ; vraiment, s'étonnait Warhol, « je ne vois pas pourquoi » (Warhol, 1990, entrée du lundi 23 juin 1986, p. 724). L'artiste préférait prendre soin de lui, mais précautionneusement demeurer dans un état d'ignorance qui redoublait son éloignement de ce qui le terrifiait le plus. De même refusait-il catégoriquement d'assister aux enterrements, de se rendre dans les hôpitaux. En pleine hécatombe, il esquivait l'affrontement direct de la réalité autant que faire se pouvait. Il n'y est évidemment pas toujours parvenu, et la mort de Gould, dont il était très épris, l'a profondément ébranlé. Vincent Fremont, un collaborateur de Warhol, le producteur de ses émissions, rappelle que celui-ci a ainsi « fait une peinture vers 1984 ou 1985 avec une image d'un gros titre du *New York Post*. Il s'est servi de la manchette et il a peint à la main sur le mot sida "G" ». ¹² À la fin de sa vie, « parfois il me regardait », se souvient Ronnie Cutrone, « et il disait "Ronnie, que se passe-t-il ? Nous perdons tout le monde" ». ¹³ La mort dévorait tout, les années 1960 et 1970 que Warhol tenait dans ses mains, et sa peur grandissait encore à la mesure de son terrible appétit. « C'était [la peur de la mort] si bien incorporée dans son travail [des années 1960], ses œuvres comme *Suicide, Electric Chairs, Car Crashes, The Most Wanted Men*. Il avait cet incroyable côté sombre, mais il ne le verbalisait pas et pendant la période du sida, c'était trop douloureux pour qu'il puisse en parler. Trop douloureux ». ¹⁴

4. Last Supper

Mais alors, peut-être l'artiste s'est-il exprimé autrement, et d'une manière presque cryptique, qui avait si peu à voir avec ce que l'on connaissait de lui, ce que l'on pouvait en attendre sur un tel sujet, des images « chocs » dans la veine de *Death and Disaster*, que la critique serait largement passée à côté de l'essentiel.

C'est l'opinion notamment de Jessica Beck (2018), qui insiste sur le fait que l'on a insuffisamment regardé les dernières œuvres de Warhol au prisme de la catastrophe du sida, trop peu envisagé ses conséquences sur l'artiste et son travail. L'historienne de l'art en veut pour preuve l'inflexion religieuse de ce dernier, manifeste dans *The Last Supper* : ainsi les plus de cent peintures, affirme-t-elle, qui composent l'ultime grand cycle de Warhol, ne sauraient être étudiées uniquement comme une sorte de

¹² Vincent Fremont cité in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 188.

¹³ Ronnie Cutrone cité par Chris Makos, in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 190.

¹⁴ Ronnie Cutrone cité par Chris Makos, in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 190.

récapitulation de tout l'art et de la philosophie de l'artiste, un tour de force et un manifeste, un hommage à de Vinci et aux grands maîtres de la peinture à la suite desquels Warhol s'inscrivait dans l'histoire, et encore comme un commentaire sur sa foi catholique. Non, pour exactes qu'elles soient, ces interprétations, au regard du contexte de l'époque, sont très insuffisantes, et, par ailleurs, ce quasi silence des exégètes de l'œuvre au sujet de ce que le sida lui a fait est révélateur du malaise que la maladie provoque encore, en histoire de l'art comme ailleurs, et même du lourd tabou qui pèse toujours sur elle. Pourtant, il n'est qu'à considérer la chronologie pour commencer à envisager *The Last Supper* comme la réponse fulgurante de Warhol à la crise du sida.

Comme le souligne Bob Colacello dans la biographie qu'il lui a consacrée, *Holy Terror* (2017, pp. 924-925), l'année où Alexandre Iolas a passé commande à l'artiste d'une série de peintures et de gravures fondée sur *La Cène* (1495-1498) de de Vinci, Gould est tombé malade, et Warhol a travaillé jusqu'en 1986, l'année donc de la mort du jeune homme. Cette même année, dans *The Last Supper (The Big C)*, où domine la figure dupliquée du Christ de de Vinci, Warhol a encore fait référence au sida. Un collage préparatoire de matériaux divers issus du *New York Post* (gros titres, publicités, coupures) associe « THE BIG C » au mot « AIDS », mais l'artiste, dans *The Last Supper (The Big C)*, a seulement conservé le fragment « THE BIG C », que Jane D. Dillenberger analyse avec trop de pudeur comme l'expression de la peur de Warhol du cancer (Beck, 2018, p. 90), alors même que l'artiste a évoqué à plusieurs reprises dans ses mémoires le « cancer gay ». À cet égard, la référence au sida est presque aussi explicite que dans *AIDS/Jeep/Bicycle*, qu'il faut relier à *The Last Supper, Double \$5/Weightlifter* et *The Last Supper (The Big C)* surtout, dont l'œuvre rappelle le style, et d'une toile l'autre, Warhol a d'ailleurs utilisé le même gros titre extrait du *New York Post* (Beck, 2018, p. 92). Presque au centre de *The Last Supper (The Big C)*, la très légère inclination de la tête du Christ lui fait regarder « THE BIG C », le sida, donc, et cette connexion qui s'établit entre la maladie et la figure du Fils de Dieu, près de souffrir son martyre et de mourir, est évidemment riche de sens. Warhol, écrit Jessica Beck, « a donné au sida un visage – le visage triste du Christ », que de Vinci avait peint au moment de la révélation de la trahison de Judas et de l'institution de l'Eucharistie. Au terme de la transsubstantiation du pain et du vin, le sacrement contenant le corps, le sang et la divinité du Christ renouvelle en action de grâce son sacrifice expiatoire. Chez Warhol, dans *The Last Supper (The Big C)*, le sida est donc associé à l'idée de souffrance et de mortalité, à celle également, donc, du péché. Sans doute faut-il voir, dans ce dernier rapprochement, l'évocation, sinon la dénonciation, de l'interprétation punitive de l'homosexualité et de la maladie, qui, en 1986, les annexait au domaine de

la faute, la suggestion aussi et surtout du malaise de Warhol, d'autant plus pris à cette époque dans le conflit épuisant entre sa foi et sa sexualité, une forme de honte, que l'épidémie nourrissait des fantasmes eschatologiques de punition.

L'œuvre du dernier Warhol y ferait d'ailleurs écho, pas uniquement *The Last Supper*, pour le coup, mais également la série des *Ad's and Illustrations* (1985-1986), d'où s'échappent comme des mises en garde sinistres (*Heaven and Hell Are Just One Breath Away, Repent and Sin No More!*), et cette main tatouée du nombre infernal, *The Mark of the Beast*, certainement bien autre chose que l'allusion à la guerre froide que l'on y a vue. En mars 1986, l'éditeur, écrivain et polémiste américain William F. Buckley, Jr. avait proposé de tatouer les homosexuels « infectés » par le VIH sur les fesses pour « éviter à d'autres d'en être les victimes » (Buckley, 1986), et, dans ce contexte, le fragment de corps peint par Warhol évoque certainement la culture de la peur engendrée par l'épidémie. Les comportements sexuels, de l'ordre du privé, devenaient l'objet d'un examen public. *The Mark of the Beast, Repent and Sin No More!*, et d'autres travaux de cette série [*Ad's and Illustrations*] mettent en évidence l'attaque moralisante portée contre les homosexuels [...], souvent présentés comme déviants, et méritants amplement la peine capitale qui leur était infligée par le fléau. L'image d'une main marquée du nombre 666 insiste non seulement sur le sarcome [de Kaposi], mais également sur la violence du discours public à l'époque [...]. Cette violence a envahi le monde personnel et professionnel de Warhol. » Dès lors, il ne restait plus que la promesse réconfortante d'un salut, au sens d'une libération de la catastrophe, de l'état de peur, de souffrance et de deuil, et, pour Warhol, qui se jugeait autant qu'il jugeait les autres, de péché sans doute. Mais cette culpabilité, si l'artiste l'éprouvait certainement, il n'en chargeait pas les autres, et il les aurait même libérés de cette malédiction : dans *The Last Supper (The Big C)*, comme déjà dans *La Cène* de de Vinci, Thomas, en effet, tend son index vers le ciel, pour protester de son innocence alors que le Christ révèle qu'il sera bientôt trahi, et « le paradis », lui, « sait qu'il est n'est pas coupable ». ¹⁵

5. Le monde en morceaux

The Last Supper, The Last Supper (The Big C) surtout, invalident l'idée trop admise selon laquelle *AIDS/Jeep/Bicycle* est la seule œuvre de Warhol à évoquer le sida, et l'argument de Jonathan Flatley et d'autres selon lequel l'artiste aurait échoué,

¹⁵ Toutes les citations : Beck, 2018, pp. 92, 93 et 90.

renoncé à aborder la question.¹⁶ À cet égard, il faudrait encore prêter attention à ces figures d'hommes à la santé et à la beauté exagérées, qui, au milieu des années 1980, coexistent dans l'œuvre de Warhol avec le Christ, ces bodybuilders en quête de perfection, comme autant de nostalgies de corps passés – celui de Gould, solaire et athlétique –, conjuratrices de la maladie. Et puis, il y en a encore, insiste Mériam Korichi (2009, p. 274), ces séries « hantées par la sensation de vulnérabilité et de fragilité du corps en chair et en os, et de son inévitable décomposition », ces polaroids « d'objets éparpillés, disjoints, désarticulés », ces sérigraphies de fragments de corps « détachés de la logique unitaire du vivant », comme les images atroces d'un monde en morceaux tel que le cauchemardaient également Robert Gober, Cindy Sherman ou Derek Jarman. Tous, en effet, installaient alors dans l'œil de leurs contemporains des fragments de corps, pour envahir et occuper l'imagination, rendre aux malades et aux morts leurs poids – cette condition indispensable, pour le docteur Rieux de Camus, de leur visibilité, c'est-à-dire de leur présence.

Au même moment, les travaux de Warhol avaient donc, eux aussi, tout à voir avec l'histoire de la violence, d'une guerre qui recrachait ses morts jusqu'en art, attaquait les vivants. Car oui, le sida, « c'était comme une guerre », témoigne Vincent Fremont (cité in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 188), « on voyait les listes des morts tous les jours, les cercueils des mourants », et Warhol, affolé sous le feu, les comptait les uns après les autres. La maladie a même emporté Iolas en juin 1987, qui, ironie du sort, avait offert à l'artiste sa première exposition, à New York (Hugo Gallery), en 1952, puis sa dernière, consacrée à *The Last Supper*, à Milan (Palazzo delle Stelline, « Warhol – Il Cenacolo »), en 1987, l'année de sa mort consécutive à une opération de la vésicule biliaire. Un mois auparavant, « en janvier [...], lorsque s'ouvrit "Warhol – Il Cenacolo", Iolas était à un stade avancé de la maladie, et avait été placé dans un sanitarium. Warhol a certainement eu le sentiment que le sida l'encerclait » (Beck, 2018, p. 92).

L'histoire a aussi voulu que l'artiste, dans ce contexte épidémique, mourût des suites d'une opération de la vésicule biliaire, le 22 février 1987. Elle aurait été presque banale, si l'état de santé de Warhol avait été bon. Et puis l'infirmière privée qui avait été embauchée pour le surveiller fut accusée de négligence. Comme pour Jean-Michel Basquiat, une rumeur prétendit que l'artiste était mort du sida, comme s'il était alors impossible de concevoir, pour certains, une autre fin.

Aux États-Unis, plus de 40 000 personnes étaient alors mortes du sida.

¹⁶ C'est l'opinion de Jonathan Flatley, qui impute cet échec à son hypochondrie et à sa « shame-filled relation to illness » (cité par Beck, 2018, p. 92).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Beck, J. (2018). Warhol's Confession: Love, Faith, and AIDS. In B. Horrigan et B. Jenkins (éds.), *Andy Warhol. From A to B and Back Again* (pp. 84–95). Whitney Museum of American Art.
- Boulvain, T. (2021). *L'art en sida. 1981-1997*. Presses du réel.
- Bourdon, D. (1989). *Andy Warhol*. Flammarion.
- Buckley, Jr., W. F. (18 mars 1986). Crucial Steps in Combating the AIDS Epidemic: Identify All the Carriers. *The New York Times*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/07/16/specials/buckley-aids.html>
- Colacello, B. (2017). *Holy Terror. Andy Warhol confidentiel. La biographie culte*. Séguier.
- Courtine, J.-J. (2006). Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité. In J.-J. Courtine (dir.) (2006). *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle* (pp. 201–262). Seuil.
- Criqui, J.-P. (1997). Pour un Nauman. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 62.
- Korichi, M. (2009). *Andy Warhol*. Gallimard.
- Lindon, M. (2021). *Hervelino*, P.O.L.
- Proust, M. (1999). *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*. Gallimard. (Travail original publié in 1927)
- Puljiz, P.-P., & Vecchiet, J.-M. (2010). *Warhol. Vies multiples*. CNRS Éditions.
- Vanel, H. (dir.). (2015). *Warhol Unlimited*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/Paris Musées.
- Warhol, A. (1989). *The Andy Warhol Diaries* (édité par P. Hackett). Warner Books.
- Warhol, A. (1990). *Journal* (édité par P. Hackett). Grasset.
- White, E. (1997). *La bibliothèque qui brûle*. Plon, coll. Feux Croisés.

Thibault Boulvain est Assistant Professor en histoire de l'art à Sciences Po. Il a soutenu en 2017, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, une thèse sur les représentations visuelles de la séropositivité et du sida, en Europe et aux États-Unis, entre 1981 et 1997. L'ouvrage qui en est issu, *L'art en sida. 1981-1997*, a paru en juin 2021 aux Presses du réel (collection « Œuvres en sociétés »).

Tout en poursuivant ses recherches sur cette question, et plus largement sur les représentations visuelles de la maladie dans l'histoire, Thibault Boulvain explore actuellement un nouveau terrain de recherche : « L'ef-fet-Méditerranée » dans les arts visuels des années 1950 à nos jours ». Il s'agit d'étudier, sur ce temps long, la nature, les manifestations, les significations et les fonctions du rapport des artistes à la Méditerranée.

Cette recherche interdisciplinaire fait agir et penser ensemble des modes de créations artistiques différents, pris dans une circulation internationale.

Au Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Thibault Boulvain est également membre du comité de pilotage du projet « Section Sexualités » (Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou/École Universitaire de Recherche ArTeC - Université Paris 8/Université Paris Lumières).