Motifs
ISSN : 2726-0399

1 | 2016

Pour une approche métakinésique de la peinture gestuelle de Jackson Pollock

Marie-Christine Agosto

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/blank/index.php?id=322

DOI : 10.56078/motifs.322

Marie-Christine Agosto, « Pour une approche métakinésique de la peinture gestuelle de Jackson Pollock », *Motifs* [], 1 | 2016, 01 décembre 2016, 03 juillet 2025. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/blank/index.php?id=322

Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Pour une approche métakinésique de la peinture gestuelle de Jackson Pollock

Marie-Christine Agosto

Geste et mouvement
Corps et corpus
Sens et sensation
Conclusion

1 La peinture d'action ou *action painting*[1] se prête naturellement à l'étude du geste dans le processus de création artistique car elle attire l'attention sur l'acte physique de peindre aux dépens de la représentation figurative. Pratiquée par certains expressionnistes abstraits de l'École de New York dans les années 1940-1950[2], cette pratique picturale est dominée par les *drips* de Jackson Pollock, des œuvres monumentales en « coulures » ou en « giclures » qu'il produisit entre 1947 et 1951 dans sa période dite classique, à l'apogée de sa carrière artistique. En effet, après avoir d'abord œuvré dans le sillage des maîtres – Thomas Hart Benton, dont il reprit les compositions centrifuges, mais aussi Miro et surtout Picasso – et après avoir produit des sujets d'inspiration mythologique passés au traitement cubiste, Pollock traversa une crise de création pendant l'hiver 1946-1947 qui le mena, dans un mouvement de radicalisation extrême, à abandonner la tradition figurative. Il y revint plus ou moins entre 1952 et 1956 dans la dernière période de sa carrière et de sa vie. C'est de la période intermédiaire de production intense et originale que datent les œuvres majeures de la maturité, à la fois acclamées et critiquées en leur temps, et dont certaines serviront d'exemples dans cette étude : *Full Fathom Five* (1947), *Summertime* (1948), *Autumn Rhythm* (1950), *Lavender Mist* (1950).

2 Résultat d'une gestuelle savamment orchestrée par Pollock, ces œuvres invitent à une lecture métakinésique. Dérivée de la sémiologie du geste, la métakinésis envisage celui-ci dans sa globalité, incluant le mouvement qu'il impulse dans sa dimension projective,

communicationnelle et affective. Le concept définit ainsi une théorie de la réception et sous-tend une esthétique fondée sur la participation du spectateur et le partage des émotions liées au mouvement. Il suppose un transfert du sens du mouvement, de l'émotion et de la sensation. Appliquée par John Martin à la danse contemporaine, la métakinésis se révèle être un concept opératoire pour analyser les effets de la gestuelle du *dripping* pratiquée par Pollock et souvent comparée à une chorégraphie[3]. En adoptant l'approche métakinésique, l'analyse proposée ici cherchera à comprendre comment le geste du peintre détermine non seulement une technique, mais permet aussi de toucher au sens de l'œuvre. En effet une telle lecture des *drips* de Pollock, fait apparaître que non seulement le geste n'est pas séparable du mouvement qu'il trace dans le temps et l'espace, mais surtout qu'il permet de penser le corps vivant en action et en mouvement à l'instant de création. Il s'agira alors de voir comment le geste est mis à l'œuvre et s'inscrit *dans l'œuvre*, la signe et la signifie, comment il fait signe, et fait appel sinon au sens, du moins aux sensations du spectateur.

Geste et mouvement

3 Les photographies et les courts-métrages réalisés par Hans Namuth en 1950 et 1951 donnent à voir avec précision les gestes effectués par Pollock au travail dans son atelier. Les séances de prises de vue avaient lieu dans la grange ou en extérieur, dans la propriété de Pollock, *The Springs*, à East Hampton, Long Island, où il s'était installé avec Lee Krasner après avoir quitté New York en 1945.

[Figure 1] L'atelier de Pollock – photographie de Hans Namuth

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/42/Namuth_-_Pollock.jpg

4 Les photos en noir et blanc permettent de suivre avec précision la posture et les gestes du peintre, et sa technique du *dripping* [Figure 1]. On peut voir l'artiste surplomber la toile étendue au sol, la longer ou en faire le tour, pénétrer parfois dans l'espace de la toile, et, à l'aide d'un simple bâton au lieu d'un pinceau, projeter ou faire couler, tantôt en filet, tantôt au goutte à goutte, une peinture liquide chargée de sable et de divers déchets qu'il qualifiait lui-même de « substances étrangères » et qui lui servait à former l'empâtement (*impasto* [4]) de la toile. Dans sa technique ultérieure du *pouring*, ce sont des flots de peinture qu'il verse par une grande seringue [5], ou directement du pot sans l'intermédiaire d'aucun outil. Pollock décrivait très précisément sa façon de faire :

> My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides, and literally be in the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West.

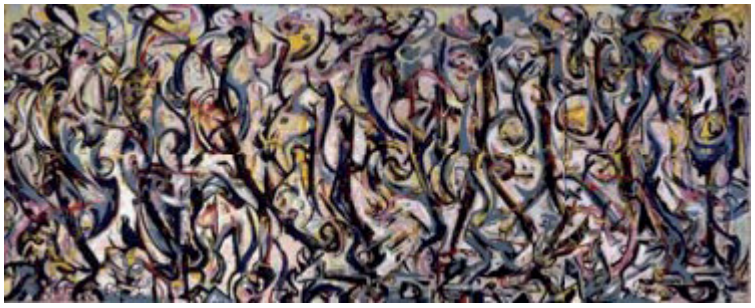
> *I continue to get further away from the usual painter's tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowel, knives and dripping*

> *fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added.* [6]

5 En effet il avait abandonné la peinture de chevalet en 1943 lors de la réalisation, dans le cadre du Programme Fédéral pour l'Art lancé par Roosevelt, de la vaste fresque abstraite linéaire de six mètres de long intitulée *Mural*, conçue pour la demeure de Peggy Guggenheim et inspirée des peintures des muralistes mexicains [Figure 2]. Dans sa candidature pour une bourse de la Fondation Guggenheim en 1947, il confirmait cette révolution du geste :

> *I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural. I believe the time is not yet ripe for a full transition from easel to mural. The pictures I contemplate painting would constitute a halfway state, and an attempt to point out the direction of the future, without arriving there completely.* [7]

[Figure 2] *Mural* (1943)



247 x 605 cm, University of Iowa Museum of Art, gift of Peggy Guggenheim 1959
http://uima.uiowa.edu/assets/Uploads/_resampled/SetWidth500-19596small.jpg

6 Dans le film de Namuth [8], on voit comment l'enchaînement des gestes du bras, de l'épaule, du poignet, de la main, et les mouvements de la paume de la main, tournée tantôt vers le bas, tantôt vers le haut, se coordonnent aux déplacements en pas croisés, chassés ou glissés, avec une régularité, une rapidité et une souplesse qui rappellent la silhouette du danseur, mais qui peut aussi évoquer celle du joueur de tennis devant le filet. Le corps tout entier participe à cette gestuelle. Des critiques ont même identifié l'exécution par le peintre d'un pas

de « grapevigne » (*grapevine*), figure de danse *country* en huit temps avec alternance de pas croisés. [9]

7 Si les premiers reportages photographiques et filmiques de Namuth étaient avant tout de nature documentaire et médiatique, le photographe cherchait cependant à percer le mystère de la création comme en témoignent dans ses commentaires l'allusion à un élan mystique, à une transe créative et pulsionnelle de l'artiste :

> *A dripping wet canvas covered the entire floor. Blinding shafts of sunlight hit the wet canvas, making its surface hard to see. There was complete silence…. Pollock looked at the painting. Then unexpectedly, he picked up can and paintbrush and started to move around the canvas.*

> *It was as if he suddenly realized the painting was not finished. His movements, slow at first, gradually became faster and more dancelike as he flung black, white and rust-colored paint onto the canvas.* [10]

8 Mais Namuth cherchait surtout à saisir l'essence même de l'art de Pollock. À l'automne 1951, il entreprit le tournage d'un film en couleur et obtint du peintre que celui-ci peigne sur une vitre, tandis que la caméra filmait du dessous pour capter le geste par transparence et comme de l'intérieur de l'œuvre [Figure 3]. Pollock s'était d'abord plié de bonne grâce à la curiosité intrusive de Namuth, mais selon la plupart de ses biographes les dernières séances de tournage lui furent insupportables. Conscient de se donner en spectacle et surpris dans l'intimité de son art, il rompit toute relation avec Namuth et se remit à boire. La célébrité qu'acquit le reportage de Namuth fut à double tranchant : expérience dramatique pour l'artiste, il contribua pourtant à faire de Pollock une icône de la peinture gestuelle et à consacrer le triomphe de l'école de New York.

[Figure 3] *Jackson Pollock au travail*, extrait du film de Hans Namuth (octobre-novembre 1951)

http://techniquejacksonpollock.files.wordpress.com/2012/03/photographie-de-hans-namuth-museum-of-modern-art-new-york.jpg?w=225

9 Pollock n'avait pas inventé la méthode de la peinture gestuelle au sol, mais il explorait à sa façon ses potentialités : ainsi, le *dripping* était déjà une technique familière aux surréalistes et aux adeptes de la peinture automatiste, tels Max Ernst, Picabia, André Masson. Elle fut pratiquée aussi par le maître de l'abstraction lyrique, Georges Matthieu. Pollock lui-même reconnaissait s'être inspiré de la tradition orientale et surtout amérindienne, et notamment du rituel des peintures de sable des Indiens Navajos qui faisaient preuve d'une parfaite maîtrise du geste pour répartir, à la main, par pincées, du sable et des cendres colorées de pigments minéraux et végétaux[11]. Mais au lieu d'être au service d'une image, le *drip* de Pollock devient l'image elle-même. Là où le chaman respecte une composition stricte, conventionnelle et codifiée (*picture writing*), Pollock travaille la matière hors des codes et des frontières de l'image. De plus le but thérapeutique de l'écriture en images des Indiens suppose une transcendance à laquelle les toiles de Pollock opposent leur irréductible immanence et matérialité.

10 Produit par le MoMA de New York en 1951, le film *Jackson Pollock au travail* gagna en succès mythique après sa mort[12]. En privilégiant la métaphore chorégraphique, Namuth et les critiques (dont Barbara Rose) avaient définitivement scellé l'image légendaire de l'artiste. Ils avaient aussi déclenché une controverse entre ceux qui, comme Harold Rosenberg, s'intéressaient au processus plutôt qu'au produit et louaient l'avènement d'une peinture-événement, et ceux qui, comme Clement Greenberg étaient partisans de la seule expérience

visuelle de l'œuvre, indépendamment de sa réalisation. En 1958, Allan Kaprow, promoteur du *happening*, se faisait l'écho de la théorie de Rosenberg et affirmait la primauté du geste créatif, présentant Pollock comme le précurseur de l'art-performance :

> *To grasp Pollock's impact properly, one must be something of an acrobat, constantly vacillating between an identification with the hands and body that flung the paint and stood 'in' the canvas and allowing the markings to entangle and assault one into submitting to their permanent and objective character. The artist, the spectator and the outer world are too interchangeably involved here.* [13]

11 Cependant, la comparaison de Kaprow ne peut éluder le fait que Pollock est avant tout peintre, et non acrobate ou danseur. Si son langage est corporel et se prête à l'analogie poétique avec la gestuelle de la danse, ce langage passe par la médiation de la toile où le mouvement du corps se projette et s'inscrit. Au-delà de l'intérêt documentaire que présente le retour sur cette technique maintenant très connue, l'incursion dans la genèse du travail pictural permet aussi d'examiner la corporéité singulière qui se joue dans l'accord entre gestuelle et technique, et dont l'œuvre, qui en est le prolongement, porte la trace. Car c'est en tant que corps physique, peau, chair, *corpus*, que la toile réalise le transfert kinésique.

Corps et corpus

12 De même qu'en technologie culturelle l'outil prolonge la main et le corps, de même la trace de peinture sur la toile prolonge et fixe la gestuelle corporelle. Dans les œuvres de Pollock, la ligne est le prolongement du corps, la peinture semble être un écoulement du corps qui s'inscrit ou *s'excrit* dans la matière, pour reprendre le néologisme de Jean-Luc Nancy dans *Corpus* : « un corps est aussi le tracé, le tracement et la trace [...]. Le corps, sans doute, c'est ce *qu'on écrit*, mais ce n'est absolument pas *où* on écrit, et le corps n'est pas non plus *ce* qu'on écrit – mais toujours ce que l'écriture *excrit* ». [14]

13 Lorsque Pollock dit qu'il est *dans* le tableau [15], il faut aussi entendre que le tableau garde le tracé et le rythme de ses mouvements, le sillage de ses évolutions, ce que les chorégraphes appellent les « états

de corps » et que Nancy définit comme des « façons d'être, allures, respirations, démarches, sidérations, douleurs, plaisirs, enroulements, frôlements, masses ».[16] C'est l'argument développé par Philippe Guisgand dans un article fort pénétrant où il analyse l'énergie rythmique des toiles de Pollock comme révélatrice de ses états de corps :

> Le *dripping* de Pollock garde, en bonne chorégraphie, la mémoire du phrasé de sa danse au-dessus de la toile. Je discerne ainsi "les mutations de matière : poids, tensions, relâchements qui vont délimiter les accents, les paliers d'attente, les ruptures, les accélérations ou les ralentissements".[17]

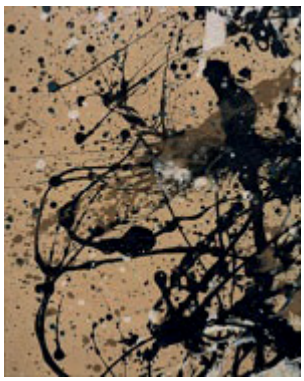
14 La lecture phénoménologique de Guisgand est étayée par des éléments d'analyse technique qui révèlent une part d'expérimentation sur les effets combinés de la gravité et de la vitesse. Selon la distance de laquelle la peinture coule et la plus ou moins grande rapidité du geste, la peinture sur la toile forme une flaque (avec un geste lent) ou une ligne effilée (quand le geste est rapide), ainsi que le révèle le gros plan sur les tracés de *Autumn Rhythm* [Figures 4 et 5].

[Figure 4] *Autumn Rhythm: Number 30, 1950* (1950) Enamel on canvas, 266.7 x 525.8 cm

New York, Metropolitan Museum of Modern Art, George A. Hearn Fund 1957

http://images.metmuseum.org/CRDImages/ma/web-large/DP259920.jpg

[Figure 5] *Autumn Rhythm: Number 30, 1950* (1950), détail



15 Dans les *drips* de Pollock, le chevauchement et l'enchevêtrement des lignes obtenues par la torsion ou le délié du poignet dessinent des cercles, des ellipses, des volutes baroques, des trames plus ou moins serrées, et des motifs parfois répétés qui récusent les accusations d'arbitraire et de chaos dont ses œuvres furent accablées en 1950 dans le magazine *Time*[18]. Traversées de taches, d'éclaboussures ou de coulées linéaires, elles regorgent, vues de près, de formes macro ou microscopiques inattendues, et réalisent, vues de loin, par synthèse visuelle, des cheminements qui vont du labyrinthe à la spirale et du tourbillon dynamique au remous centrifuge hérité de la manière de Benton. Contrairement à une idée reçue sur la peinture gestuelle comme pure improvisation et spontanéité, Pollock travaillait longuement et avec effort, faisant sécher les toiles sur un fil entre les séquences successives qui étaient nécessaires pour bien former les écheveaux de matière.

[Figure 6] *Summertime: Number 9A 1948* (1948) Oil, enamel and house paint on canvas, 84.5 x 549.5 cm

London Tate Gallery, purchased 1988 Pollock-Krasner Foundation

http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03977_9.jpg

16 La primauté de la ligne, qu'elle s'arrête à la marge ou déborde du cadre, comme on peut le voir dans *Summertime* [Figure 6], fait de Pollock avant tout un dessinateur, un peintre du tracé, contrairement à Mark Rothko qui est exclusivement un peintre de la couleur[19]. Elle définit chez lui une peinture active qui contraste avec celle, méditative et mystique, de son contemporain. Photographiées en noir et blanc, comme dans les clichés de Namuth, les œuvres de Pollock, contrairement à celles de Rothko, laissent encore apparaître leur trame. Si elles se distinguent aussi par leur palette spécifique de couleurs, ce sont surtout les effets de brillance qui dominent dans un Pollock exposé au musée, et l'impression de relief sculptural qui émane des couches superposées de matière. Pollock utilisait généralement une peinture acrylique émail aux résines alkydes produisant un effet de laque et accrochant la lumière, ce qui lui permettait, en jouant sur le contraste entre les parties brillantes et mates, ou en atténuant la couleur, de travailler l'œuvre comme par modelage. Ainsi, la couleur et la lumière, autant que le rythme et le mouvement, signent la présence du corps.

17 Couleur, lumière, rythme et mouvement confèrent à la toile une vibration et une palpabilité spécifiques qui rappellent là encore ce que dit Jean-Luc Nancy sur les états de corps :

> La peinture est l'art des corps, parce qu'elle ne connaît que la peau, elle est peau de part en part. Et un autre nom pour la couleur locale est la carnation. La carnation est le grand défi jeté par ces millions de corps de la peinture : non pas l'*in*carnation, où le corps est insufflé d'Esprit, mais la simple carnation, comme le battement, couleur, fréquence et nuance d'un lieu, d'un événement d'existence.[20]

18 Dans un Pollock, la ligne devient dessin, la forme devient couleur, le *drip* fait image aux dépens de la figure. Contrairement à l'écriture de sable des chamans et contrairement à la calligraphie orientale dont Pollock se serait peut-être inspiré, les coulures produisent une peinture non codifiée, non compositionnelle, que l'image figurative a désertée.

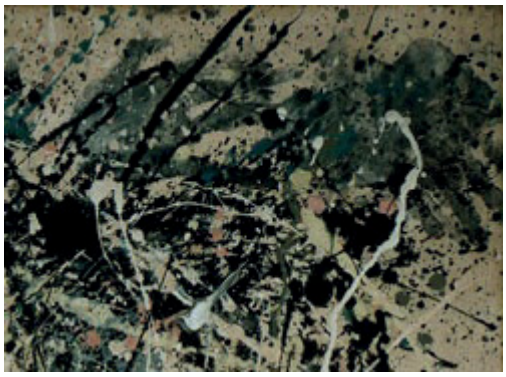
19 Chez un grand nombre de peintres d'après-guerre, l'effondrement et l'effacement de la figure reflètent le chaos et la perte de transcendance d'un monde postérieur à l'holocauste. L'impossibilité d'ouvrir

l'art pictural à la représentation détermine un retournement réflexif après la Seconde Guerre mondiale. Dans un essai sur l'art et la vie, Ronald Sukenick rend compte de ce retournement de l'art non figuratif qui, ne renvoyant plus à une réalité identifiable, impose sa nature autotélique, souligne sa matérialité et renvoie finalement à l'artiste et à la main qui l'a créé :

> *Abstract expressionism breaks down the schizoid split between art and life, by virtue of its discovery of a new locus of reality for art : it moves everything back to the act of creation […]. The reality of art is the reality of making art […]. When you look at a work of Abstract Expressionism, you're forced to remember that there was a hand there that created it.* [21]

20 Sans doute est-il significatif de retrouver dans *Lavender Mist* l'empreinte de la main, au sens propre, une main positive, sombre sur fond clair, comme une citation de l'art pariétal préhistorique, un geste magique ou une signature [Figure 7]. On retrouve la trace du corps dans une peinture antérieure : *Number 1A* (1948) [Figure 8]. Mais ce peut être simplement un geste fortuit, comme les marques de pas dans *Blue Poles* et *Convergence* là où l'artiste a marché sur la toile posée au sol.

[Figure 7] *Lavender Mist*: *Number One* (1950), détail Oil, enamel and aluminium on canvas, 221 x 299.7 cm



National Gallery of Art, Washington DC

http://www.nga.gov/thumb-l/a0002b/a0002b30.jpg

[Figure 8] ***Number 1A (1948)*** **Oil and enamel, 172.7 x 264.2 cm**

New York, MoMA. Pollock-Krasner Foundation

http://www.moma.org/collection_images/resized/097/w500h420/CRI_203097.jpg

21 On en revient donc à la posture et à la gestuelle de Pollock. Il est permis d'imaginer que l'artiste, affrontant ou surplombant la toile, se trouvait pris dans un rapport de forces entre hasard et volonté, entre la fatalité de la trajectoire de la peinture et l'intentionnalité de son propre geste, entre l'objectivité des lois physiques de la matière et sa subjectivité d'artiste. Quand le hasard s'interpose comme fatalité objectivante du geste, explique Pierre Restany [22], il prend la main, au sens propre, abolit le libre arbitre et la subjectivité. De cette confrontation avec l'accidentel, le résultat ne peut qu'être aléatoire, mais il est soit choisi et exploité, soit refusé et retravaillé. Et Pollock niait l'accidentel [23]. L'énergie des *drips* naît de cette tension maîtrisée. L'expressivité de cette énergie, dit encore Sukenick, est semblable à ce qui se passe dans le jazz lorsque le geste combine le sens de l'improvisation et la rapidité de l'invention [24].

Sens et sensation

22 L'illisibilité apparente des *drips* de Pollock tient à deux principes picturaux : d'une part l'absence d'une dimension illustrative ou narrative, qui abolit toute possibilité d'analyse ra-tionnelle à partir d'une représentation et renvoie à la seule sensation ; d'autre part l'absence de perspective et de composition focale, qui brouille la hiérarchie de la forme et du fond, et laisse le regard errer, sans point d'accroche, sur la surface de la toile. Le traitement uniforme de l'espace pictural (*all over*), généralement sans cadrage, provoque le vertige du regard et le dé-saisissement du spectateur. La méthode fondée sur le

mouvement, non pas représenté mais comme agent de création, exclut l'achèvement de ces œuvres toujours en devenir, en procès, d'où les coupes abruptes, délibérées, dont témoignent les lignes qui sortent des cadres. De plus, les *drips* vont au-delà des déformations et fragmentations cubistes qui portaient encore le souvenir d'une spatialité autrefois ordonnée. En rupture complète avec la perspective linéaire héritée de la géométrie euclidienne, les *drips* dérangent notre vision rationnelle de l'espace et du monde. L'impénétrabilité de leurs entrelacs serrés et obscurs est un défi au rationalisme intellectuel, une forme de déraison.

23 Par la scintillation de leur surface et la densité de leur texture, les *drips* font appel au sens du toucher autant qu'au sens de la vue, et démentent la théorie de Greenberg qui en fait un art purement optique, le prototype de la planéité. La peinture de Pollock peut être saisie comme la *carnation* dont parle Nancy, par opposition à l'*incarnation* d'inspiration chrétienne par laquelle le mystère est révélé. Dès lors, n'est plus possible une interprétation d'ordre herméneutique fondée sur la logique aristotélicienne ou sur l'exégèse symboliste. Seule demeure une appréhension sensorielle, tactile et visuelle, qui neutralise l'interprétation.

24 Désorienté par la perte du sens du haut et du bas, du début et de la fin, le spectateur est prisonnier du sens du mouvement, parfois aléatoire, parfois rythmé par la répétition qui agit comme seul ordonnancement spatio-temporel. En témoignent les métaphores qui émergent spontanément de ces configurations perceptives (tourbillons, labyrinthe, lignes dansantes) dont certains des titres de Pollock se font l'écho : *Autumn Rhythm*, *Arabesques*, *Constellations*, *Full Fathom Five*. En privilégiant le sens du mouvement, tant au plan de la réception qu'à celui de la création, ce type d'expérience esthétique définit une modalité perceptive spécifique qui se développe conjointement à celle de la vision. Avec sa transcription graphique du geste et du mouvement, la toile sert de vecteur pour le transfert kinésique et le transfert d'émotion. Le phénomène se rapprocherait alors de l'empathie kinesthésique [25] ou de la « sympathie musculaire » que John Martin présente comme un sixième sens, lorsqu'il décrit comment la danse contemporaine dépasse par son expressivité la superficialité spectaculaire du ballet classique. Dans le langage non verbal de l'art visuel, comme en danse (ou en musique), le mouvement

et l'émotion passent d'un corps à l'autre, le spectateur est atteint dans son propre corps, il est « mû et ému »[26] : « *good art speaks directly from its creator's emotions to our own* »[27]. Comme cela se passe dans les neurones-miroir mis au jour par les neurosciences[28], il se produirait une imitation intérieure du mouvement que le spectateur perçoit et qu'il intériorise dans son propre système neuromusculaire[29].

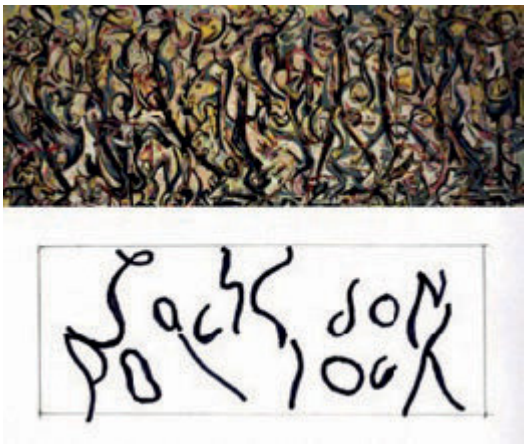
25 Mais comment toucher au sens à partir des émotions ? Le mécanisme d'empathie qui s'exerce ici et qui permet au spectateur de se mettre à la place de l'autre vise non pas le sujet représenté mais le geste artistique. Il instaure une relation intersubjective et constitue un mode de compréhension et de connaissance de l'autre et du monde. Le retournement réflexif précédemment observé nous ramenait autant à la matière de l'objet artistique qu'à l'artiste (non en tant qu'individu mais en tant que créateur), son corps, sa gestuelle, son expressivité. Ainsi perçus dans leurs pulsations et leurs respirations, les *drips* de Pollock, font dialoguer le phénoménologique et le cognitif, car ils nous aident à « capturer l'image mouvante du cosmos lui-même se déroulant au rythme et à la vibration de la dilatation et de la contraction d'un muscle ».[30]

26 La métakinésis suppose une corrélation du physique et du psychique, un continuum entre perception et émotion, qui sollicite aussi les ressources de l'imaginaire. Elle ouvre la voie à une conception de l'art comme mise en scène des manifestations élémentaires de l'affectivité, des pulsions (voire du refoulé), de l'incommunicable et de l'irreprésentable. On rejoindrait ici la théorie de Rosalind Krauss, qui dénonce l'illusion formaliste greenbergienne du « purement visuel » en réintroduisant dans l'art moderniste une part de chaotique et d'irrationnel[31]. Dans cette lecture, les *drips*, qui imposent au regard leur matérialité informe[32], peuvent aussi être appréhendés comme l'irruption ou l'écoulement de l'inconscient. Leur imagerie voilée laisse parfois surgir des formes fantasmagoriques, organiques, archétypales. Car il arrivait à Pollock de peindre en sous-couche des figures qu'il obscurcissait ou effaçait sous les couches de peinture successives, jusqu'au brouillage du sens ou au mystère.

27 Cela se perçoit dans *Mural*, dont Pollock lui-même soulignait le rythme épique et le développement linéaire : « *It's a stampede... [of] every animal in the American West, cows and horses and antelopes and*

buffaloes. Everything is charging across that goddamn surface ».[33] Or, sous les lignes entrelacées comme une enluminure on décèle les lettres de son nom [Figure 9], comme si, pour l'homme du Midwest qu'il était, l'anamorphose de l'identité personnelle faisait surgir, magnifiée, la sensation sauvage des grands espaces – cet « espace infini » que Betty Parsons donnait comme la marque de la peinture américaine, contrairement à la peinture d'Europe qui est, disait-elle, « un pays de murs ».[34]

[Figure 9] *Mural* (1943)



University of Iowa Museum of Art Website

http://uima.uiowa.edu/jackson-pollock

28 Dans *Full Fathom Five* où l'archétype de la mort est annoncé par l'intertextualité du titre[35], c'est toute la mise en scène du thème de la mort et l'inclusion de ses symboles dans le corps même de la toile et de la matière picturale qui suggèrent le vertige fatal. Des fragments sont coulés dans les profondeurs abyssales (clous, boutons, clé, mégots, allumettes) et sont à peine perceptibles tant la peinture est dense, tandis que les mouvements des vagues sont rendus par les couches de peinture et les traînées de couleur, et que la brillance de l'arrière-plan évoque les reflets de lumière sous l'eau [Figures 10 et 11].

[Figure 10] *Full Fathom Five* (1947)

Oil on canvas with nails, tacks, buttons, cigarette butts, matches… 129.2 x 76.5 cm, New York, Museum of Modern Art. Gift of Peggy Guggenheim

http://www.moma.org/collection_images/resized/083/w500h420/CRI_151083.jpg

[Figure 11] *Full Fathom Five* (1947), détail

29 Dès que l'affect gouverne le geste et le regard, l'expressionnisme prévaut sur l'abstraction et éventuellement la remet en cause, comme en témoignent les deux exemples précédemment cités et qui sont représentatifs de deux tendances contradictoires : l'américanité (dont Pollock niait la pertinence en art) et l'universalité de l'archétype. Mais il n'est pas exclu que les *drips* de Pollock ne signifient rien d'autre qu'une crise du processus de création, et qu'il ait seulement tenté de

régler définitivement ses comptes avec la figure par cette gestuelle rageuse de coulure, de biffure, de rature.

Conclusion

30 La critique formaliste de Greenberg enferme les *drips* de Pollock dans l'objectivation de l'art de peindre. L'analyse psychanalytique jungienne en appelle à la subjectivité pour dénouer l'écheveau des substructures inconscientes et des images archétypales sous jacentes. De récentes recherches scientifiques sur les *drips* (qui dépassent le cadre de cette présentation) tentent de démontrer l'influence des fractales sur leur étrange pouvoir de fascination. L'approche métakinésique, qui bénéficie de l'apport de la psychophysiologie à l'expérience esthétique, pourrait renouveler la réception des œuvres en accueillant toutes les modalités du sensible. Elle permettrait aussi de jeter un autre regard sur les contradictions et les complexités qui émanent des discours sur l'abstraction et sur le modernisme.

31 Pollock se déclarait convaincu de la dimension historiciste de l'art moderne, à la fois héritière d'une longue tradition et novatrice dans ses techniques et ses besoins. On peut en tout cas affirmer que si elle n'est pas sans mémoire ni citation, cette peinture protéiforme est parvenue à devenir sa propre référence, au point d'être inimitable. Elle attire l'attention sur le « faire », par opposition aux figures posées et statiques de la peinture traditionnelle de chevalet. Elle réussit la gageure d'introduire la diachronie dans un type d'art qui vise la fixité. Et surtout, elle n'a pas fini de susciter l'intérêt, tant par la puissante énergie qu'elle porte que parce qu'elle ne peut manquer de rappeler au spectateur le geste mégalomane et whitmanien de l'artiste qui peignait en dansant.

Corpus

Mural (1943) The University of Iowa Museum of Art, gift of Peggy Guggenheim

Full Fathom Five (1947) New York, MoMA, gift of Peggy Guggenheim

Summertime : Number 9A, 1948 (1948) London Tate Gallery, purchased 1988, Krasner Foundation

Number 1A (1948) New York, MoMa, Pollock-Krasner Foundation

Autumn Rhythm : Number 30, 1950 (1950) New York, MoMA, George A. Hearn Fund 1957

Lavender Mist : Number 1, 1950 (1950) National Gallery of Art, Washington DC

Sources

Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours, Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris : centre Georges Pompidou, 2012.

GORDZIEJKO, Tessa, "Seeing is Doing (and Believing ?) : an exploration of metakinesis, neuroscience, the relationship between the moving body and the watcher, and the implications for dance as a performed art form", London : London College of Fashion, August 2007.

GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions. Essais sur l'art contemporain*, Paris : Seuil, 2008.

GUISGAND, Philippe, « Pollock ou les états de corps du peintre », *Revue DEMéter*, Uni-versité de Lille 3, juin 2004. www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf. Visité le 4 janvier 2014.

Jackson Pollock, Catalogue de l'exposition Jackson Pollock au Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 21 janvier-19 avril 1982.

KAPROW, Allan, « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, October 1958.

KRAUSS, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, Cambridge MA, The MIT Press, 1994.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 2000.

MARTIN, John, *America Dancing : The Background and Personalities of the Modern Dance*, New York : Dance Horizons, [1936] 1968.

The Modern Dance, "Metakinesis", New York : A.S. Barnes and Company, 1933. Repris dans Roger Copeland et Marshall Cohen, *What is Dance ? : Readings in Theory and Criticism*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1983.

NAMUTH, Hans, *L'atelier de Jackson Pollock. Photographié par Hans Namuth* (trad. Ann Hindry), Paris : Editions Macula, [1973], 1994.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris : éditions Métailié, 2000.

PASQUINELLI, Barbara, *Le Geste et l'Expression* (traduit par Claire Mulka), Paris : Hazan, 2000.

ROSE, Barbara (ed), *Pollock Painting / Photos by Hans Namuth*, with essays by Rosalind E. Krauss, Francis O'Connor et Barbara Rose, New York, Agrinde Publications, 1980. [Jean Clay, Barbara Rose, Rosalind Krauss, E. A. Carmean, Francis O'Connor, *L'atelier de Jackson Pollock photographié par Hans Namuth*, Paris, Macula, 1978].

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

SUKENICK, Ronald, *Digressions on the Art of Fiction*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1985.

1 Terme forgé par le critique d'art Harold Rosenberg en 1952.

2 On inclut généralement dans ce mouvement pictural, outre Pollock, les artistes Barnett Newman, Franz Kline, Willem de Kooning, Clyfford Still…

3 « *Movement, then, in and of itself is a medium for the transference of an aesthetic and emotional concept from the unconscious of one individual to that of another. This should not be as strange an idea as it seems to be. […] Kinesis is the name [metaphysical philosophers] gave to physical movement ; we find that there is correlated with kinesis a supposed psychic accompaniment called metakinesis, this correlation growing from the theory that the physical and the psychical are merely two aspects of a single underlying reality. We are not here concerned with theories of metaphysics, and it makes very little difference what we may choose to believe about the relation in general between the physical and the psychical. It is extremely important, however, that we see in the dance the relation that exists between physical movement and mental—or psychical, if you will— intention* », John Martin, *The Modern Dance*, "Metakinesis", cité par Roger Copeland et Marshall Cohen dans *What is Dance ? : Readings in Theory and Criticism*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1983, 23.

4 De l'italien « empâtement », l'*impasto* est une méthode qui consiste à étaler la peinture en couche assez épaisse pour que les coups de pinceau ou de couteau se voient. Elle s'oppose à l'aquarelle (ou *tempera*). L'intérêt est de donner de la texture à la matière picturale afin qu'elle réfléchisse la lumière et de créer ainsi l'impression que la peinture sort littéralement de la toile. La méthode a été pratiquée par Titien et Véronèse, par Rembrandt, par les impressionnistes et par les expressionnistes abstraits.

5 « *His 'palette' was typically a can or two of this enamel, thinned to the point he wanted it, standing on the floor beside the rolled-out canvas. Then, using sticks and hardened or worn-out brushes (which were in effect like sticks), and basting syringes, he'd begin. His control was amazing. Using a stick was difficult enough but the basting syringe was like a giant fountain pen. With it, he had to control the flow of ink [paint], as well as his gesture. He used to buy those syringes by the dozen.* » Lee Krasner, in an interview with B.H. Friedman, *Jackson Pollock : Black and White*, New York : Marlborough-Gerson Gallery, 1969, catalogue d'exposition, 7-10.

6 Robert Motherwell and Harold Rosenberg (ed.), *Possibilities*, New York, winter 1947/8. Repris dans Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock*, New York : The Museum of Modern Art, 1967, 39-40.

7 Repris dans Maria Elena Buszek, VA *The American Avant-Garde*, Georgetown University, 571.

8 http://www.youtube.com/watch?v=7bICqvmKL5s/ Visité le 10 janvier 2014.

9 Cf. l'article en ligne de Sarah Boxer dans *The New York Times*, 15 décembre 1998, visité le 10 janvier 2014 http://www.nytimes.com/1998/12/15/arts/critic-s-notebook-the-photos-that-changed-pollock-s-life.html
Une « grapevigne » est une figure de danse populaire en huit temps, qui peut contenir des tours : 1. pied droit de côté - 2. pied gauche croisé derrière pied droit - 3. pied droit de côté - 4. scuff pied gauche - 5. pied gauche de côté - 6. pied droit croisé en arrière du pied gauche - 7. pied gauche de côté - 8. scuff pied droit - tel que dans la figure-1 de l'Electric slide, du Slapp Leather.

10 Namuth commente aussi : « It was a great drama [...] the flame of explosion when the paint hit the canvas ; the dance-like movement ; the eyes tormented before knowing where to start next ; the tension ; then the explosion again. » Cité dans "Jackson Pollock", *Portfolio : The Annual of the Graphic Arts* (Cincinnati), n° 1, 1951, n. p. Repris dans Kirk Varnedoe (dir.), *Jackson Pollock*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1999, 90 et dans *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 2012, 42.

11 Employé par le Bureau Américain d'Ethnologie dans les années 1880, l'ancien militaire Garrick Mallery avait recensé les rituels des Indiens d'Amérique du Nord et travaillé sur leur langage des gestes et des signes. Les premières éditions de ses travaux, publiés par la Smithsonian Institution, furent retrouvées dans la bibliothèque de Pollock qui les avait acquises chez un bouquiniste de la 4e Avenue en 1930-1935. (Cf. Hubert Damisch, « Indians ! ! ? ? », catalogue de l'exposition Jackson Pollock, centre Georges Pompidou, Paris, 21 janvier-19 avril 1982, 29).

12 Des extraits des films de Hans Namuth, *Jackson Pollock on his process* et *Pollock at work*, sont accessibles en vidéo sur le site du San Francisco Museum of Modern Art : http://www.sfmoma.org/explore/collection/artists/869?artwork=259/ Visité le 4 janvier 2014. Les photographies en noir et blanc ont été rééditées aux éditions Macula en 1973.

13 Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock”, *Art News*, October 1958, 24-26. Repris dans *Body Art : Performing the Subject*, “The Pollockian Performative and the Revision of the Modernist Subject,” par Amelia Jones, University of Minnesota Press, 1998, 57. « Pour comprendre convenablement l’art de Pollock il faut être quelque peu acrobate, osciller constamment entre s’identifier aux mains et au corps qui ont déversé la peinture et se sont tenus “dans” la toile, et permettre aux signes de vous attaquer, de vous enchevêtrer jusqu’à vous soumettre à leur aspect permanent et objectif. Ici, l’artiste, le spectateur, l’environnement extérieur sont impliqués de la même manière » (c’est nous qui traduisons).

14 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris : Métailié, 2000, 76.

15 « *When I am in my painting, I’m not aware of what I am doing. It is only after a sort of ‘get acquainted’ period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.* » Motherwell and Rosenberg, *op. cit.*

16 *Ibidem.*

17 Philippe Guisgand, « Pollock ou les états de corps du peintre », dans DEMéter, Université de Lille 3, juin 2004, 5. La citation de Guisgand est de Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 2000, 158. www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf. Visité le 4 janvier 2014.

18 « *It is easy to describe a [Pollock]. Think of a canvas surface on which the following ingredients have been poured : the contents of several tubes of paint of the best quality ; sand, glass, various powders, pastels, gouache, charcoal... It is important to state immediately that these ‘colors’ have not been distributed according to a logical plan (whether naturalistic, abstract or otherwise). This is essential. Jackson Pollock’s paintings represent absolutely nothing : no facts, no ideas, no geometrical forms. Do not, therefore, be deceived by such suggestive titles as ‘Eyes in Heat’ or ‘Circumcision’ ...It is easy to detect the following things in all of his paintings : chaos, absolute lack of harmony, complete lack of structural organization, total absence of technique, however rudimentary, once again chaos. But these are superficial impressions, first impressions... each one of his pictures is part of himself. But what kind of man is he ? What is his inner world worth ? Is it worth knowing, or is it totally undistingui-*

shed ? Damn it, if I must judge a painting by the artist it is no longer the painting that I am interested in. » (Bruno Alfieri, *Time Magazine*, 20 November 1950).

19 Pollock disait qu'il abordait la peinture comme on aborde le dessin, c'est-à-dire directement, sans image préconçue ou esquisse préalable en vue d'une peinture définitive : « *The source of my painting is the unconscious. I approach painting the same way I approach drawing. That is direct – with no preliminary studies. The drawings I do are relative to my painting but not for it.* » (Entretien avec William Wright, à l'été 1951, pour la station de radio de Sag Harbor ; catalogue de l'exposition Jackson Pollock au Centre Georges Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, 284).

20 Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, 17.

21 Ronald Sukenick, *Digressions on the Art of Fiction*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1985, 121-122.

22 Pierre Restany, « Pollock ou la peinture en tant qu'objet », catalogue de l'exposition Jackson Pollock, centre Georges Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, 79.

23 « *When I am painting I have a general notion as to what I am about. I can control the flow of the paint, there is no accident, just as there is no beginning and no end.* » (films de Hans Namuth et Paul Falkenberg commentés par Pollock, 1951).

24 « *The Beatniks, the Black Mountain and San Francisco writers picked on both jazz and action painting : sense of improvisation, fast invention, releasing language.* » Ronald Sukenick, *op. cit.*, 121-122.

25 Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau définit la kinésthésique comme une sensibilité au mouvement et aux sensations que le mouvement déclenche, autant qu'à celles qui l'ont déclenché. Elle renvoie à une esthétique du vécu, de l'existence et non de l'apparence. La métakinésis est fondée sur le partage des émotions et des sensations à travers la perception du mouvement, signifiant ou signifié, c'est-à-dire donné sans signification, soit le mouvement pour le mouvement.

26 Nous reprenons ici le double sens de « move » exploité par Bernard Thon et Marielle Cadopi dans leur article « Penser le mouvement » (*Approches cognitives de la création artistique*, Mario Borillo (dir.), Hayen : Mardaga, 2005, 82). Ils s'appuient eux-mêmes sur l'article d'Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans *La danse au XX^e siècle*, Marcelle Michel et Isabelle Ginot (dir.), Paris : Bordas, 1995.

27 John Martin, *American Dancing*, 14 (à propos de Martha Graham, Doris Humphrey et Mary Wigwam).

28 Dans les années 1990, des recherches en neurosciences – menées notamment par l'équipe de Giacomo Rizzolatti, de l'Université de Parme – ont permis de mettre au jour l'existence dans le cerveau de neurones-miroir qui commanderaient l'apprentissage cognitif par imitation et les processus affectifs par empathie. Le système miroir favoriserait la perception et la reconnaissance des émotions d'autrui. L'application à la littérature et à l'art intéresse vivement les théories de la réception, car selon Rizzolatti le phénomène empathique se produirait aussi bien par l'observation d'une action que par l'imagination d'une action.

29 John Martin reprend un concept ancien pour expliquer le phénomène métakinésique et cite comme exemples l'état de transe par lequel les hommes des tribus primitives véhiculaient le sens du mystère de la mort, ou encore les chants et danses du chœur dans le théâtre grec pour exprimer « le résidu inexprimable d'émotion » que le langage rationnel ne pouvait pas transmettre. John Martin, *The Modern Dance*, "Metakinesis", in Roger Copeland et Marshall Cohen, *What is Dance ? : Readings in Theory and Criticism*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1983, 23. Voir aussi Shaun Gallagher, "Aesthetics and Kinaesthetics", J. Krois et H. Bredekamp (eds.) *Sehen und Handeln*, Berlin.

30 Barbara Rose, à propos du mouvement dans la peinture synchromiste, « Jackson Pollock et l'art américain », catalogue de l'exposition Jackson Pollock, Centre Georges Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, 22.

31 Sur ce sujet, voir l'ouvrage controversé de Rosalind Krauss (*The Optical Unconscious*, Cambridge MA : MIT Press, 1994) où elle accuse Greenberg (et Namuth) d'avoir détruit Pollock.

32 Cf l'exposition « L'Informe : mode d'emploi » qui s'est tenue à Paris, au centre Georges Pompidou, du 22 mai au 26 août 1996, sous le commissariat de Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois.

33 University of Iowa Museum of Art Website http://uima.uiowa.edu/jackson-pollock/ Visité le 4 janvier 2014.

34 Betty Parsons, entretien avec Daniel Abadie, le 10 septembre 1981, repris dans le catalogue de l'exposition Pollock, 260.

35 Le titre est emprunté à *La Tempête*. Il renvoie à la deuxième strophe du chant d'Ariel, destiné à guider le personnage naufragé Ferdinand en évoquant la noyade de son père. Le mot *fathom* est une unité anglaise de mesure de profondeur correspondant à une brasse marine, soit environ 1,82 mètre.

Full fathom five thy father lies ; Of
his bones are coral made ; Those
are pearls that were his eyes :
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and
strange. Sea-nymphs hourly ring his knell : Ding-dong.
Hark ! Now I hear them—Ding-dong, bell. (Shakespeare, *The Tempest*, Act I, scene 2)

L'expression *full fathom five* a été reprise aussi par Sylvia Plath comme titre d'un poème où domine la figure du père (*The Colossus* [1958], London : Faber & Faber, 1960, 46).

Marie-Christine Agosto
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, IBSHS