

Critiques et courants de pensées - Du geste à l'œuvre

< Résumé du cours et de ses enjeux, et ouverture à de nouvelles perspectives de recherches >

< Les problématiques et les enjeux : récap >

Dans ce cours nous prenons en considération les photographies qu'Hans Namuth a réalisées de Jackson Pollock au travail afin de comprendre en quoi et comment elles ont suscité l'infléchissement du regard spectatorial. Car en effet, c'est à partir de la diffusion de ces clichés au grand public que celui-ci ainsi que la critique ont porté un regard favorable sur le travail pollockien, pourtant radicalement novateur et bousculant les habitudes et les attentes perceptives des spectateurs, bien établies jusqu'alors.

En quoi la médiation d'un certain regard, celui du photographe, a-t-elle conduit à l'infléchissement du regard des spectateurs ? Quelles spécificités, du point de vue de la réception esthétique, recouvrent à la fois le médium photographique au sens large, et à la fois le médium photographique particularisé dans la série photographique *Jackson Pollock au travail* ? A quoi tient la force expressive et plastique des clichés de Hans Namuth ?

Nous sommes d'abord parvenus à comprendre la teneur de la radicale nouveauté du travail pollockien, à savoir l'importance tout à fait nouvelle et la primauté accordées à la gestualité en amont de la réalisation picturale. *Et c'est alors que les photographies de Namuth se sont présentées comme un véritable renfort de la pratique picturale pollockienne, comme un trait d'union, comme une filiation entre l'artiste et son Autre. Comme un appel au regard, une convocation visuelle, comme l'ouverture d'une brèche permettant de passer de la galerie à l'atelier, là où germe le geste. Elles ont été pour le public, le moyen de pénétrer là où jamais encore le regard spectatorial n'avait pu se poser.*

Cette incitation à la vue, cette recherche de l'Autre, c'est à travers la *problématique du cadre* que nous les avons décelées. S'est naturellement posée la question du cadre en tant que processus de cadrage, puis il est apparu que le tracé du format, premier geste pictural selon les principes albertiens, se présentait comme la condition de possibilité de la visibilité en ce qu'il opérait une percée de la surface murale permettant d'ouvrir sur un au-delà pictural, permettant alors d'élargir le champ du visible. Un champ ensuite proprement encadré par un dispositif matériel périphérique à

l'œuvre, mais qui s'est présenté comme essentiel du point de vue du regard spectatorial en ce qu'il le convoquait en faisant saillie dans l'espace d'exposition tout en creusant simultanément le champ pictural de la toile.

Deux dimensions du tableau – le cadrage et l'encadrement – qui ont été normativisées au fil des siècles et qui correspondent à un certain modèle pictural, celui de la fenêtre albertienne, avant que les avant-gardes du XXème ne commencent à bouleverser ce modèle, les travaux de Pollock venant en leur temps parachever cet ébranlement. *Du modèle pictural de la fenêtre Pollock est passé à celui de l'écran, à la plongée visuelle dans l'œuvre il a substitué la diffraction du regard.* Des attentes spectatoriennes déçues, des habitudes perceptives et conceptuelles mises en défaut, une aporie visuelle. D'abord donc les photographies comme médiation, comme un cadre qui sollicite son Autre, le regard spectatorial. Comme un appel, encore une fois, à regarder là où d'ordinaire on ne voit rien. L'atelier, le geste de la création, l'instant du jaillissement, l'anté-picturalité comme le fait même de la peinture.

Les photographies comme médiation donc, mais une médiation qui n'opère pas dans une visée informationnelle ou explicative. *Une médiation qui opère d'elle-même dans le redoublement du visible.* Car c'est à cela que nous conduit finalement l'analyse des spécificités plastiques des photographies de Namuth : à une irréductibilité de la forme au sens, sans pour autant que celle-ci soit insignifiante. Des photographies qui ne fonctionnent pas comme des légendes mais comme de véritables critiques des toiles pollockiennes par le redoublement des procédés mis en place par le peintre. La recreation d'un espace *all-over*, comme une mise en abîme de celui des toiles, une planité renforcée, soutenue du sol sous la toile, et de la toile sous le support photographique. Une augmentation du visible en somme, par laquelle opère véritablement la critique de Pollock par Namuth, une critique qui donne à voir plus qu'elle ne donne à comprendre.

On ne s'est donc attaché qu'à la prise en compte de la spécificité propre des photographies de Pollock par Namuth en dépassant la simple dimension indicielle de la photographie au sens large, et le simple contenu référentiel des photographies, ce qui nous a conduit vers la considération de leur autonomie esthétique et de leur portée critique qui opère par l'augmentation du visible (le redoublement des procédés novateurs mis en place par Pollock et l'intrusion du regard dans l'espace anté-pictural où germent les gestes). Une critique qui satisfait donc à un véritable désir de visibilité, plus qu'à un désir de lisibilité.

< Un prolongement possible des problématiques soulevées dans le cours >

Mais ne serait-il pas utile d'en revenir à la *spécificité indicielle* de la photographie, voire du « photographique » - pour reprendre les termes de Rosalind Krauss - afin d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherches dont l'ambition serait de définir avec justesse les contours d'une certaine esthétique de la trace ? Une esthétique qui se laisse entrevoir dans le champ artistique pictural des années 50 et jusqu'au travail de l'espace et de la mise en situation de l'art des années 70 à nos jours.

Une esthétique « empreintée » qui n'a pourtant pas échappé à la peinture occidentale classique, figurative et représentative, où les traces visibles du pinceau et de la brosse - la touche - apparaissaient comme autant de marques de la subjectivité créatrice à l'origine de l'œuvre. Mais ce caractère indiciel des toiles classiques était rendu presque imperceptible par l'importance accordée au contenu référentiel. Et comme le souligne à juste titre Hubert Damisch dans sa préface au *Photographique* de Rosalind Krauss, « la note [était mise] sur la composante iconique de la peinture au détriment de son apparence sensible, [ce qui conduisait à prendre] l'image pour le tableau »¹, et reléguait au second rang la composante indicielle. Cette primauté accordée à l'iconicité au détriment de l'indicialité échappe aux œuvres picturales de l'Expressionnisme Abstrait des années 50, ou aux œuvres de « mise en situation » des années 60 à nos jours (*ready-made*, installations, *minimal art*, *land art*, *body art*, par exemple), en cela que la représentabilité - référentialité ou iconicité - n'a plus valeur de paradigme.

Emprunter la voie de la réflexion sur l'indicialité photographique pour ensuite l'appliquer au champ des pratiques artistiques à partir des années 50 - qu'elles soient un travail de la matière picturale ou un travail de l'espace, une mise en situation ou une conceptualisation, une affirmation du sujet créateur ou une recherche d'immersion spectatorielle - c'est témoigner d'une volonté d'interdisciplinarité pour comprendre une esthétique englobante qui serait celle de la trace, de l'empreinte, ou de l'index.

En effet, si l'on se réfère aux réflexions de Rosalind Krauss, élaborées notamment dans son article « *Notes on the index* », paru en 1977 dans la Revue *October*, la notion d'« *index* » établie

¹ Hubert Damisch, « A partir de la photographie », Préface à Rosalind Krauss, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p.8.

comme véritable objet théorique n'est pas simplement utile pour penser l'image photographique, mais plus fondamentalement encore pour penser le champ élargi des pratiques artistiques avant-gardistes des années 70, témoignant par là d'une réelle visée interdisciplinaire. C'est une façon de sortir du cloisonnement auquel nous contraint la réflexion sur les spécificités du médium – qu'il soit peinture, photographie, sculpture – pour penser une pluralité de médiums à partir d'une esthétique commune, celle de la trace, ou d'un mode opératoire commun - celui de l'index - entendu aussi bien comme dispositif technique que théorique. C'est une façon de sortir d'un certain formalisme qui est celui de la « *doxa moderniste* »² établie par Greenberg dont Rosalind Krauss était l'élève, et qui faisait reposer les bases de la critique d'art sur l'« *hégémonie picturale* »³, s'inscrivant dans une spécification des médiums, et partant, dans un cloisonnement disciplinaire.

L'intérêt donc de mener une investigation dans le champ des pratiques artistiques à partir de la notion paradigmatique d'index - empruntée à l'objet théorique du « photographique » tel que l'a thématisé Rosalind Krauss - est celui d'un élargissement des modèles réflexifs pour penser un objet commun, et de définir les contours d'une certaine *esthétique de la trace*, à l'œuvre depuis les années 50 dans les démarches aussi bien picturales, sculpturales, qu'« installatoires ».

² Katia Schneller, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, 2 décembre 2007, [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/2483>.

³ Johanne Lamoureux, « La critique postmoderne et le modèle photographique », *Études photographiques*, 1 Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 01 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/103>.

Bibliographie (élargie par rapport à celle du cours)

- ARNHEIM Rudolf, « On the nature of Photographie » (anglais/trad. Italienne), in *Rivista di storia e critica della fotografia* [trad. Fr. dans et par Philippe Dubois, *De la Photographie. Anthologie*, Liège, 1982).
- BARTHES Roland, « Le message photographique », in *Communications*, n°1, Paris, Seuil, 1961.
- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communication*, n°4, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BAUDELAIRE Charles, « Le public moderne et la photographie » in *Salon de 1859*, repris dans BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1973.
- BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique » (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ? (I)*, Paris, Ed. du Cerf, 1975.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nouvelle trad. Lionel DUVOY de la 4^e version de l'essai (1936) + trad. inédite des passages non conservés par BENJAMIN figurant dans la 2^e version de l'essai (fin 1935-février 1936), Paris, Allia, 2003.
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, trad. Lionel DUVOY, Paris, Allia, 2012.
- BERNHARDT U., *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- CARMEAN E. A., « L'art de Pollock en 1950 », *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.
- CLAY J., « Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate », *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.
- DAMISCH Hubert, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », in *L'Arc*, n°21 (*La Photographie*), Aix-en-Provence, 1963 [trad. Anglaise par Rosalind Krauss in *October*, n°5 (*Photography : a special issue*), New-York, MIT-Press, 1978].
- DUBOIS P., *L'acte Photographique*, Bruxelles, éd. Labor, 1983.
- ECCO U., « Sémiologie des messages visuels », in *Communication*, n°15 (*L'analyse des images*), Paris, Seuil, 1970.
- GREENBERG C., *Art and Culture*, Beacon Press, 1961, [trad. Fr. par Ann Hindry, Art et Culture, Macula, 1988].
- GREENBERG C., « Dossier Pollock » [contient les traductions des textes sur Pollock écrits par Clément Greenberg], *Macula*, n° 2, 1977.

- GREENBERG C., « Après l'expressionnisme abstrait » (1962) et « Abstraction post-picturale » (1964), in *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, éd. Territoires, 1979.
- KRAUSS R., « Notes on the index : Seventies Art in America », in *October*, n°3 (Part I) et *October* n°4 (Part II), New-York, MIT-Press, 1977 [trad. Française dans *Macula*, n°5/6, Paris, 1979].
- KRAUSS R., *Le Photographique. Pour une théorie des écarts ?* [trad. Fr. par Marc Bloch et Jean Kempf], Paris, Macula, 1990.
- KRAUSS R., *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [trad. de l'anglais par JP. Criqui], Paris, Macula, 1993, (le plan de l'ouvrage diffère de l'édition américaine de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, paru en 1985 aux MIT6Press, notamment à cause de la traduction anticipée de deux des articles du recueil dans *Le Photographique*).
- KRAUSS R., « Emblèmes ou lexies : le texte photographique », *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.
- KRAUSS R., « Le cas Namuth/Pollock », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LAMOUREUX J., « La critique postmoderne et le modèle photographique », *Études photographiques*, Novembre 1996, [En ligne], URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/103>.
- LE GUERN O., « Le support comme limite et les limites du support », *Nouveaux Actes sémiotiques* [En ligne], Actes de colloques, Vers une sémiotique du médium ? 2008 [Disponible sur <<http://revue.unilim.fr/nas/document.phys?id=2767>>].
- LINDEKENS R., *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris, Didier, 1971.
- LINDEKENS R., *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck, coll. *Semiosis*, 1976.
- NAMUTH H., « Photographier Pollock », *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.
- NAMUTH H., *Artists 1950-81. A personal view*, Pace Gallery Publications, 1981.
- ROSE B., « Le mythe de Pollock porté par la photographie », *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.
- ROSENBERG H., « La peinture américaine : parabole » et « Les peintres d'action américains », in *La tradition du nouveau*, Paris, éd. De Minuit, 1998.
- ROWELL M., *La Peinture, le Geste, l'Action. L'existentialisme en Peinture*, Paris, éd. Klincksieck, 1985.
- SCHNELLER K., « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, 2 décembre 2007, [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/2483>.
- V. O'CONNOR F., « Les photographies de Hans Namuth comme documents d'histoire de l'art », *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.