

septembre 26, 2025

#2. UNE ÉTUDE D'UN TABLEAU DE CHRISTIANE POOLEY. ABSTRACTION LITTÉRALE/ABSTRACTION NON-LITTÉRALE ? (AVEC GOODMAN ET GOYA)

Christiane Pooley est née au Chili, en 1983. Si ma calculatrice dit la vérité, vous savez quel âge à notre artiste. Les raisons pour lesquelles Pooley a rejoint la terre de France (comme on disait *jadis*) me sont inconnues, mais nous pouvons la remercier de son passage terrestre pour faire partie de celles et ceux qui, en France, *relèvent le niveau*, comme on dit.



Christiane Pooley, "Unrequited Love", 2024, oil on canvas 73 x 60 cm

C'est assez mystérieux. Ce qui est troublant, chez Pooley, c'est cette dichotomie en acte de deux types d'abstraction : l'abstraction littérale, et l'abstraction non-littérale. Rappel : Tout art pictural figuratif est abstrait ; notre aïeul nominaliste Nelson Goodman (1968) nous l'a rappelé :

Un objet se ressemble à lui-même au maximum, mais il se représente rarement lui-même ; la ressemblance, contrairement à la représentation, est réflexive. Encore une fois, contrairement à la représentation, la ressemblance est symétrique : B ressemble autant à A que A ressemble à B, mais si un tableau peut représenter le duc de Wellington, le duc ne représente pas le tableau. De plus, dans de nombreux cas, aucun des deux objets d'une paire très similaire ne représente l'autre : aucune des voitures sortant d'une chaîne de montage n'est l'image d'une autre, et un homme n'est généralement pas la représentation d'un autre homme, même s'il s'agit de son frère jumeau. Il est clair que la ressemblance, quel que soit son degré, n'est pas une condition suffisante pour la représentation.

Le portrait du Duc de Wellington est une abstraction littérale (mais est-ce si sûr ?).



Francisco de Goya, "Portrait of the Duke of Wellington", 1812-14, huile sur panneau d'acajou, 64,3 x 52,4 cm, National Gallery, London

Abstraction littérale : Quiconque, dans les années entourant le tableau de Goya, connaissant le Duc de Wellington, reconnaîtra quelle personne est ainsi représentée ; cependant que, *dixit* Goodman, *le duc ne représente pas le tableau*. C'est bien sûr une abstraction, puisque, il est trivial de le rappeler, personne ne connaît une complexion faite de peinture à l'huile et doté d'une épaisseur corporelle de quelques millimètres. Ainsi, puisqu'il s'agit d'une abstraction-synecdoque (on sait de quoi, de qui, il est question), on parlera donc d'"abstraction littérale" ; le sens du tableau ne peut être décrit comme incompréhensible ou abscons. À l'inverse, donc, l'"abstraction non-littérale" est ce type d'abstraction dont on ne peut pas dire exactement, directement, ce qui est représenté. Dans ses tableaux, je crois à tout coup, que Pooley use et mêle l'abstrait littéral avec l'abstrait non-littéral ; comme par exemple ici :



F1

Et là, n'est-ce pas, spectateur-regardeur, tu es interdit. Que dire de ce détail ? Qu'y voir ? C'est assez inexplicable. "À la limite, te dis-tu, cette partie supérieure, doit être une forêt..." Oui, « peut-être ». Mais la partie inférieure (F.2), qu'est-ce donc ? Comment interpréter cette forme d'équerre, cette "équerrisation" du réel reconstitué ? (nous ne sommes pas chez Galilée). C'est inexplicable. Sauf ! Sauf si l'on dit qu'il s'agit, avant tout, non pas de mots, de syntagmes, mais de peinture. Or, bien évidemment, la peinture est anti-syntagmatique ! Sinon elle serait vaine. Quel est en effet l'intérêt de peindre par exemple une serre emplies de plantes vertes si c'est juste pour dire : « On reconnaît bien les plantes » ? À bien regarder le tableau, enfin, plus exactement, l'image que nous en avons, je me dis qu'il y a trois régimes d'exécution, trois rythmes si vous voulez, en jeu.



F2

Comment qualifier F.1 ? J'ai parlé de l'alternative « abstrait littéral/abstrait non-littéral ». Mais on voit bien que si F.1 est de l'abstrait littéral, alors que dire du "Portrait de Wellington" ? Certes, entre 1814 et 2024, il y a de la marge, et on a appris, ou bien compris, ou bien accepté, que nous pouvions voir de l'eau ici



F3 Claude Monet, "Soleil levant (Marine)" [Détail] 1872-3, peinture sur toile, 50 x 61 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

ce qui, tout de même, reste, même 152 années plus tard, loin d'être évident. Enfin ! regardez ce détail, et demandez-vous si, sincèrement, vous reconnaissez quoique ce soit qui ait avoir avec de l'eau. Si vous êtes honnête avec vous-même, la réponse ne saurait être que négative. Cela ne veut aucunement dire que Monet ne sait pas peindre, cela veut dire, pour le dire vite, qu'il peint comme il l'*entend*, de la même manière que Goya dépeignait le front, le foulard et la médaille de Wellington (voir plus bas), comme il l'*entendit*. Et, de la même manière, Pooley comme elle l'*entend*, dépeint le réel. Mais le problème que me pose justement Pooley est d'une autre nature, une autre nature taxonomique. Je me retrouve non pas avec deux types d'abstraction, mais avec trois... Ça se complique. Où cela se complique-t-il ?, se demande le lecteur. Ici :



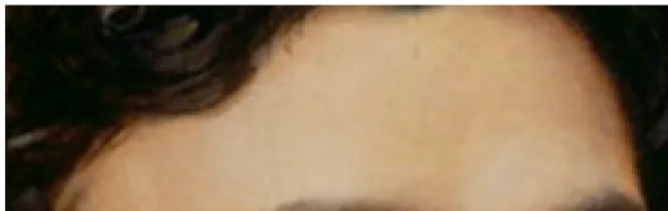
F4

« Comment notre artiste “voit” la forêt, ou, plus largement, le réel ? » C’est toute la question. Elle la voit en mouvement. Mais bleue, direz-vous ? Pourquoi bleu ? Eh bien, Gauguin peignait bien le sol rouge (“La lutte de Jacob avec l’ange” ainsi que dans “Le Jour délicieux”, par exemple), alors pourquoi pas un paysage bleu ? Mouvement, bleu, forêt. Tout dépend de comment on regarde, et de comment le pinceau “voit”, puisque la peinture “voit”, elle aussi, ce qu’elle peint, et comment elle veut peindre. Je ne suis pas en train d’essentialiser façon mystique, c’est de la pure poésie (100 %). À-propos de cette *voyance* du pinceau, de près, au hasard ou presque, que donne ce bon vieux Wellington chez Goya ?

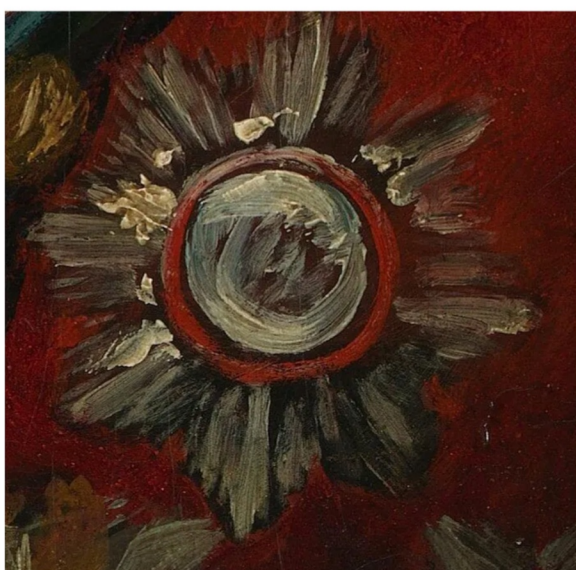
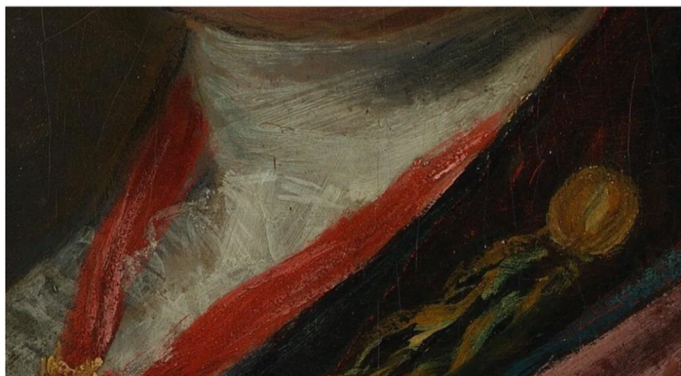


F6

Avez-vous déjà vu un semblable front ? Je veux dire, pas un front fait de peinture, mais un front rayé, genre scarifications (pointe du manche de pinceau dans le frais), et strié de vert ? Certainement pas. Nous sommes entre 1812 et 1814, et rappelons que dans ces années, Ingres peint déjà d’une manière que l’on qualifierait à peu de choses près d’“hyperréaliste”. Voici (détail) le front de son autoportrait en 1804 :



Ici, donc, Goya *dépict*e (trahison), et Ingres *représente* (fidélité). Et ces détails ne sont là que pour *pointer*, car tout l’entier tableau de Goya est *déictif*, et cela, Goodman ne l’avait pas vu ! Mais peu-être qu’il ne diposa, en ces années d’écriture (1964), que d’une image noir/blanc... De fait, oui, Goya est plus contemporain qu’Ingres. C’est ainsi. Personne ne le dit, pour cause de chauvinisme...



Deux pour le prix d’un ! Et là, il n’y a rien à ajouter en terme de sèmes ; il suffit de regarder, et de comparer mentalement. Bien, revenons à notre artiste, bien vivante, elle. Ne sachant pas comment me sortir de mon dilemme trinitaire, je vais passer à autre chose. (Je ne botte pas en touche, je dois réfléchir, et cela ne peut s’accélérer... Donc on attendra). Venons-donc au figuratif.



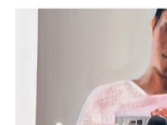
Alors, j’ai écrit « figuratif » parce que quiconque, avec un léger effort d’imagination, mais vraiment ultra-léger, verra là deux figures féminines avec un enfant nu, dans l’eau, donc. Mais même ces trois figures ne sont pas abstraites-littérales, mais abstraites non-littérales. On reconnaît, sans *reconnaître*. Et je me demande encore une fois, comment fait Pooley pour dépeindre comme cela ? Je trouve cela extraordinaire. Il faut beaucoup d’imagination pour bien trahir le réel (vous connaissez la formule traduire c’est trahir, *traduttore, traditore*. Peindre, plutôt, *dépict*er, c’est trahir le réel. Mais c’est pour la bonne cause, celle de l’art.



C’est incompréhensible. Mais c’est cela qui est intéressant (enfin, davantage qu’intéressant, entre intéressant et passionnant, un mot qui n’existe pas), plutôt que de servilement reproduire le réel sans rien n’y injecter. Prenez par exemple la nature morte chez Chardin. On pourrait poser la question : Chardin reproduit-il servilement le réel ? À première vue, oui ; mais, à bien regarder, avec patience, afin que tout se développe dans l’espace du tableau, ce diable de Chardin introduit du temps, de la temporalité, du *moment*, et cela, fort peu sont, dans le même thème, capables de rivaliser avec lui (personne ?). De la même manière, fort peu de peintres contemporains versés dans la *mimēsis* servile (que déjà Aristote trouvait sans intérêt), sont capables de rendre *intéressants* ce qu’ils donnent à voir. Bref, vous avez saisi. Aussi, je pose que la plupart des peintres *déictifs*, c’est-à-dire celles et ceux qui se tiennent dans la *trahison du réel* sans être dans la plus pure abstraction non-littérale, ces peintres-là, sont les *peintres du mystère*, du mystère fidèle, mais *fidèle à la vie*, vie à laquelle, bien souvent, nous ne comprenons rien. Et ceux qui vous disent le contraire sont des escrocs.

^{Ref} Nelson Goodman, *Languages of Art*, Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, New York, 1968

Christiane Pooley. Origine, faille, lumière. Le décalage (“desfase”) du réel. #1



Dès le premier tableau (“Primer Acto”, 2008), à tout le moins sur son site, Christiane Pooley dispose déjà d’une manière. L’étymon vient du latin *manuarius*, « qu’on tient à la main », dérivé de *manus* « main ». Que tient-on à la main quand on est peintre ? La réponse semble évidente : pinceau, brosse, couteau, ... Lire la suite de

ART-ICLE.FR, le site de Léon Mychkine (Doppelgänger), écrivain, Docteur en Philosophie, chercheur indépendant, critique d’art théoricien, membre de l’Association Internationale des Critiques d’Art (AICA-France)

PUBLIÉ PAR LÉON MYCHKINE



Léon Mychkine est le pseudonyme d’un écrivain, ancien poète, Docteur en Philosophie, intervieweur, et critique d’art. Son identité légale n’est pas difficile à découvrir, elle se

mychkine@orange.fr. Merci.

[Voir tous les articles par Léon Mychkine](#)

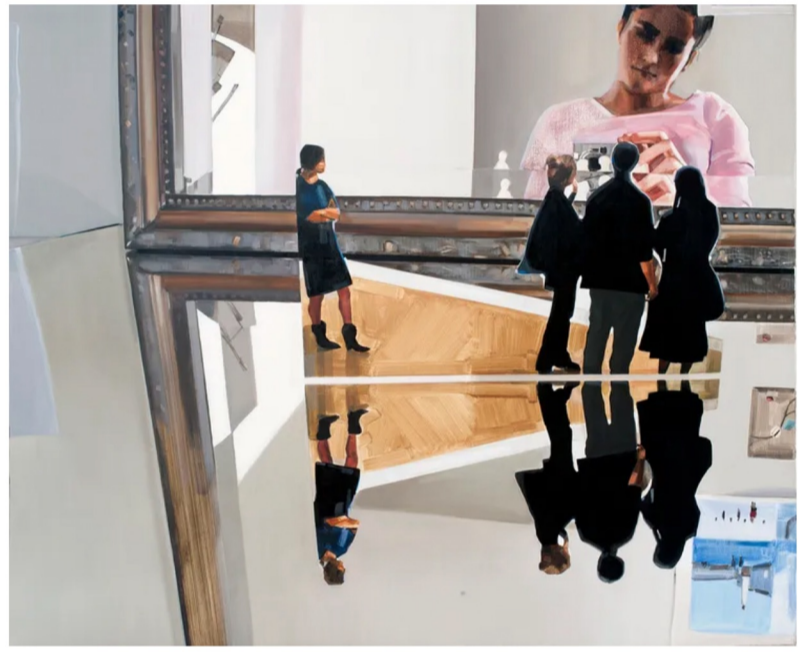
Posté dans Art Contemporain



août 1, 2025
**CHRISTIANE POOLEY.
 ORIGINE, FAILLE, LUMIÈRE.
 LE DÉCALAGE ("DESFASE")
 DU RÉEL. #1**

Dès le premier tableau ("Primer Acto", 2008), à tout le moins sur son site, Christiane Pooley dispose déjà d'une *manière*. L'étymon vient du latin *manuarius*, « qu'on tient à la main », dérivé de *manus* « main ». Que tient-on à la main quand on est peintre ? La réponse semble évidente : pinceau, brosse, couteau, éponge, raclette, bétonnière (Kiefer), etc. Des outils. Déceler une manière, cela ne veut pas dire que tout est déjà là, mais que certains indices sont présents. Il est intéressant de le relever, car nombreux sont les peintres qui, justement, bien avant de trouver leur *manière*, auront erré dans des formats et des aventures qu'une fois la *manière* trouvée on ne verra plus jamais apparaître en exposition, car c'était très mauvais, voire pis. Et rien qu'en art contemporain, l'on pourrait citer des noms célèbres. Autrement dit, si Pooley ne peint plus vraiment comme en 2008, redisons-le, on trouve certains indices "identitaires" (un, une artiste, détient une identité *dans* son œuvre. On dit bien « c'est un Ceci », « c'est un Cela ». Substituez à ces pronoms démonstratifs les noms qui vous viennent).

C'est impossible, parce que c'est de la peinture. Entendons-nous. Pooley ne cherche pas absolument le faire-accroire ("make-believe", Walton, 1990), nous ne sommes pas chez Caillebotte (1875) avec ses Raboteurs de parquet (détail) :



Christiane Pooley, "Primer Acto", 2008, oil and acrylic on canvas, 160 x 195 cm, Image courtesy de l'artiste

Il y a bien sûr du "faire-accroire" chez Caillebotte, mais c'est un faire-accroire dans le fil de la *mimēsis*, tandis que nous en sommes fort loin avec le parquet poolien (c'est de l'art contemporain, et c'est donc une différence en soi, entre autres différences, mais nous n'allons pas faire un exposé à ce sujet entre art moderne et art contemporain). Encore une fois, cette histoire de parquet chez Pooley, c'est un indice, et, il suffit de regarder, d'agrandir l'image, et vous en verrez d'autres. Ce que je remarque, c'est que dès le début (*ce* début peut-être fictif, en tant que vérité historique, mais peu importe), Pooley, pour ainsi dire, produit de la peinture en tant que touches brutes (côté gauche du miroir tout à fait étonnant), tout en disposant certaines de ses caractéristiques idiosyncrasiques, p.ex. du figuratif. C'est assez audacieux. C'est audacieux, parce que ça "tient", ça ne se casse pas la binette, ce qui en d'autres mains eut pu se produire... De fait, avec cette sorte d'incrustation abstraite/réaliste nous avons, à tout le moins, deux temporalités dans le tableau. Et c'est encore un indice (décidément !). Il ne faut pas s'affoler avec le mot « indice », nous ne sommes pas sur une scène de crime. Le mot provient du latin *indicium* « révélation, dénonciation, signe, indice ». Choose your pick! Bien. Nous allons passer à une autre image de tableau, car sinon nous pourrions passer encore un bon temps avec ce "Premier Acte". Avançons jusqu'à l'année 2017 :

Quels sont donc ces indices ? (1) Raccourci — au sens actualisé : coupure des formes (il suffit de regarder, le lecteur, en général, a des yeux). (2) Faille : Miroir, sol, le plan du tableau est coupé en parties, à l'horizontale. (3) L'anti-mimétique : Observez comment les reflets corporels dans le sol miroir sont infidèles et comment, de toutes façons, les visages sont déjà particulièrement structurés — à la Pooley, déjà, dirons-nous. (4) Multi-temporalité, laissant surgir deux questions : La scène que l'on voit est telle toute unie ? A-t-on déjà vu un miroir aussi gigantesque ? Ou bien s'agit-il plutôt de deux scènes *fondues* (méréologie) en une seule ? On a lu à ce sujet que l'on parle de « collages » chez Pooley, mais c'est faire injure à la peinture et à la *technē* de l'artiste que de se reposer sur un tel rapport paresseux. Le collage ne permet pas la multi-temporalité, pour la bonne raison que chaque élément est hétérogène, ce qui n'est pas le cas de la peinture en tant que matière ; c'est bien la même qui peint deux scènes en une. De fait, c'est l'homogénéité de la main peinturante (créatrice) qui permet le disparate temporel. Ces quatre indices pooliens sont donc présents en 2008, mais ils ne vont faire que s'épanouir et s'affirmer au fil des années, au point, soyons clairs, qu'à partir de telle ou telle année (je reste volontairement flou afin que le lecteur, en visiteur du site de l'artiste (*ici*), se fasse sa propre idée), s'opère des changements — "shifts" — des glissements, vers une sorte de *fusion* entre les éléments, fusion qui va bien souvent offrir un jeu binaire (brossage abstrait/reconnaissance), que l'on commence d'apercevoir par exemple en 2017. Pour le moment, rapprochons-nous de "Primer acto" (notre artiste est née au Chili) donc "Premier acte". Quand on dit que des indices futurs s'y trouvent, regardez ce détail d'un impossible parquet :





Rappelez-vous : un jeu binaire (brossage abstrait/reconnaissance), que l'on commence d'apercevoir par exemple en 2017. Ce que l'on aime, chez les peintres (spécialement), c'est l'improbable. Et donc ce jeu, toujours, entre ce qui *est* et ce qui ne peut *pas être* ; mais qui "est" quand même. Parce que nous sommes dans l'art. Et dites-vous bien qu'il ne suffit pas de peindre n'importe quoi en regard du réel pour que cela fonctionne, et voilà l'une des raisons majeures pour laquelle la "peinture surréaliste" fut si mauvaise. Bref. Donc ici, chez Pooley, encore un certain nombre de choses à remarquer, et donc à *dire*. S'il ne fallait qu'un exemple, mais saura-t-on s'y plier : ¿Qué hay de La cascade? (je me suis toujours demandé pourquoi en espagnol le point d'interrogation est présent deux fois, en première fois "à l'envers", et en seconde fois "à l'endroit"... Existe-t-il un problème hispanico-linguistique avec le point d'interrogation ? Faut-il en parler ?)



Christiane Pooley, "Untitled", 2017 [Détail]

Voyez ? Une cascade qui tombe en plein milieu d'un lac, nourrie par ce qui semble un glacier qui déborderait bien loin de l'aplomb d'une zone qui n'a absolument pas l'air de haute-montagne... Encore de l'impossible. Mais, comme le disait Aristote, l'art n'est intéressant que s'il rend le réel impossible. Sinon, à quoi bon ? À quoi sert-il de peindre, comme tel peintre, une serre avec des visiteurs compactés, réaliste au point que l'on peut reconnaître chaque espèce végétale ? Quel est le but ? D'entendre dire ? : « Il peint vraiment bien ». Bon, et alors ? Tout cela ne fait pas *trembler* le réel. Or c'est ce que nous espérons de l'artiste : qu'il, qu'elle, nous *décale* ("desfase"). Ouvrez l'image du tableau de Rubens, "Samson et Dalila" ([ici](#)), zoomez p.ex. sur la manche gauche du coupeur de mèche. Très vite, vous n'êtes plus dans la figuration, mais dans le cosmos, c'est-à-dire dans un véritable espace sombre et vivant — vivant non pas par nature, mais par la peinture ! Voilà pour le *tremblé*. Évidemment, cette tâche est bien plus difficile que de peindre de manière réaliste, voire hyperréaliste, car il faut là quelque chose dont ces imitateurs ne sont pas implémentés : l'*imagination*. Mais reprenons.

Si l'on s'approche encore, disons, par exemple, de cet endroit, que dire ?

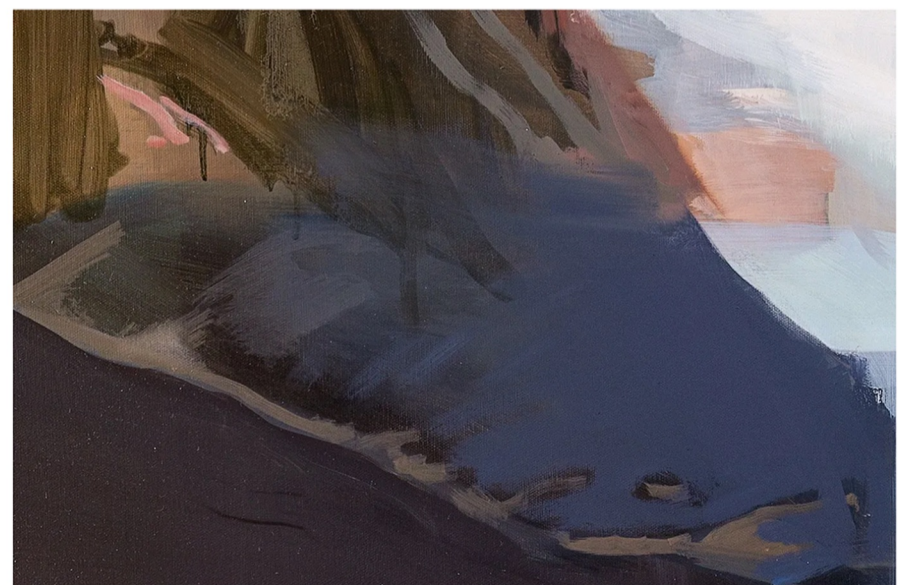
Il y a quelque chose du tour de force chez Pooley. Mais attention, l'expression n'induit pas que nous serions à la Foire du Trône. En quoi consiste-t-il ? Pour le dire ainsi : C'est un équilibre d'une grande finesse et maestria entre réel-reconnaissable et réel-impossible. C'est très difficile à réaliser ; d'où l'expression « tour de force ». Quand on dit que « c'est très difficile à réaliser », cela ne veut pas dire que personne n'y parvient excepté Pooley, cela veut dire, pour le formuler ainsi encore : Beaucoup d'appelées, peu d'élues. Cela s'applique tout autant au masculin, bien évidemment, voir [Mathieu 22](#). (La jeune génération ne saura même pas ce à quoi fait référence [Mathieu 22](#). Eh bien elle ouvrira les chakras (i.e. *cakra*), de la curiosité...)

Considérant qu'il y a assez ici à lire et méditer, nous terminons ici cet article, mais comme indiqué, il y aura une suite, très bientôt.

[À suivre...](#)

Refs. Walton L., *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University, 1990 // Denise Cush, Catherine Robinson, Michael York (Eds.), *Encyclopedia of hinduism*, Routledge, 2008 : « Chaque cakra correspond à un élément cosmique, possède son propre "mantra-graine", est visualisé sous la forme d'un lotus et d'un diagramme coloré. Chacun a également sa propre divinité présidante et correspond à un niveau de manifestation cosmique, jusqu'au ciel le plus élevé.»

Note. « Se casser la binette ». La binette est le nom que l'on donnait aux perruques du roi Louis XIV, puisque créées par Monsieur Benoît Binet. Il est connu pour avoir créé des perruques extravagantes,



Christiane Pooley, "Untitled", 2017 [Détail]

PUBLIÉ PAR LÉON MYCHKINE

Léon Mychkine est le pseudonyme d'un écrivain, ancien poète, Docteur en Philosophie, intervieweur, et critique d'art. Son identité légale n'est pas difficile à découvrir, elle se trouve sur le site même. Pour toute question, renseignement, proposition, contacter mychkine@orange.fr. Merci.
[Voir tous les articles par Léon Mychkine](#)

Posté dans Art Contemporain