

L'ESPACE

L'HISTORIEN de l'art contemporain, le philosophe esthéticien, le théoricien ou le critique d'art pourraient ou auraient pu prendre occasion de l'exposition Jackson Pollock à Paris pour ouvrir le dossier des textes (entretiens, articles, notes critiques, livres) qui lui ont été consacrés : les uns et les autres, quoiqu'à des degrés divers et pour différentes raisons, pourraient ou auraient pu en tirer de fécondes réflexions sur les disciplines dont ils relèvent et sur les discours qu'ils tiennent, sur la fonction essentielle que le temps et l'espace, le lieu et le moment y remplissent, sur la logique et l'énigme des ruptures artistiques, la validité éphémère de tel jugement, l'étrange perspicacité de tel autre, la valeur symptomatique des anticipations comme celle, diagnostique, des illusions rétrospectives. Beaucoup de choses donc, les meilleures et les pires, ont été dites et écrites sur Jackson Pollock ; pendant qu'il peignait et après que la mort eût interrompu sa trajectoire. Et aujourd'hui, à l'occasion de cette exposition parisienne, toutes, à leur façon, contribuent à circonscrire une place de Pollock dans l'histoire et la théorie de l'art moderne, dans l'histoire des contacts et des échanges entre l'Europe, la France, l'« Ecole de Paris » et l'Amérique, les Etats-Unis, New York, un espace Pollock spécifique qui apparaît bien revêtir cette double et contradictoire caractéristique, d'être le lieu d'un commencement et l'espace d'un développement dans la tradition de la peinture et dans notre modernité — mais sans doute est-ce là le propre des « grands peintres », je veux dire ceux qui, en mettant en expérimentation des règles de l'art dans le champ duquel ils peignent, en établissent d'autres, précisément, les règles de ce qui *aura été fait* dans leur œuvre¹. Greenberg,² Fried³, Rubin⁴, Carmean⁵, Damisch⁶ et d'autres encore ont très bien dit ce qu'il y avait à dire, pendant Pollock et après lui, sur cette rupture et cette tradition. Aussi bien n'est-ce pas cet espace Pollock que je voudrais parcourir, celui d'une histoire peu à peu immobilisée, dans le Musée idéal quelque part entre Cézanne, Monet et Renoir, Picasso et Braque, Mondrian, Ernst et Miró, Masson et Matta, Klee et Kandinsky. Mais fera partie de mon propos la question suivante : que se passe-t-il, quel événement survient dans un musée réel (mais un musée est-il jamais réel ?), dans son espace quand des œuvres de Pollock s'y trouvent exposées ? Quelles métamorphoses d'espace, c'est-à-dire d'atmosphère, de lumière, de lieu, ces œuvres produisent-elles, un espace Pollock qui n'est pas l'espace Monet des *Nymphéas* ou l'espace Picasso de *Guernica* ?

POLLOCK

par Louis Marin

Mais de quoi parlerais-je sous ce titre « l'espace Pollock », si cet espace ainsi nommé est celui qui rend le discours qui voudrait s'y tenir, impossible. Car parler de la peinture, sur la peinture, voire parler la peinture, présuppose toujours en quelque façon que cette peinture dise quelque chose ou même à l'extrême qu'elle parle pour ne rien dire. Car, en vérité, parle-t-elle, la peinture ? Oui, sans doute, puisque, comme on le dit souvent, elle est lue. La « lecture du tableau », n'est-ce point encore une manière de parler, fréquente dans certains discours contemporains ? Mais qu'en est-il donc de ce regard lecteur ? « Lisez l'histoire et le tableau », écrivait Poussin à Chantelou en lui envoyant *La Manne*. Peut-être aurait-il fallu s'interroger sur le sens de ce « et » ? Espace de l'histoire et espace du tableau, sont-ce deux espaces en un seul ? Parcourir l'un et ses figures d'acteurs passionnés peut donner le sentiment de lire l'autre, c'est-à-dire de le raconter : dans l'espace Pollock, le discours qui raconte l'histoire et le tableau s'affole parce qu'il ne trouve rien à dire, même en allant chercher, comme des critiques l'ont fait, avec Pollock d'ailleurs, ou Lee Krasner, les plaines de l'Ouest, l'Océan Atlantique, le ciel étoilé, le paysage de Long Island ou encore, comme une autre critique, les archétypes inconscients et la figure de la mère dévorante qu'on supposera cachée non *dans* la peinture comme le milan de Léonard, mais *sous* la peinture (ainsi dans *Gothic*, 1944) et c'est là toute la différence entre Vienne et Zurich, Freud et Jung.⁷

Dans l'espace Pollock, il n'y a rien à raconter parce que le tableau ne parle ni ne signifie. Il montre, il présente. Quoi ? De la peinture. C'est la complicité entre un certain regard et un certain discours que le tableau de Pollock dans son espace délie. Aussi convient-il à cette occasion, non point d'avoir la prétention d'inventer un nouveau langage, du moins de proposer prudemment quelques catégories critiques et théoriques d'une description dont la première visée serait de mesurer les déplacements, sinon les bouleversements des notions qui gouvernaient ce discours que la peinture de Pollock à sa plus grande intensité — et sans doute avec d'autres — rend impossible à tenir. Il faut, en outre, avouer que si l'espace Pollock met en désarroi un discours sur la peinture, c'est aussi parce qu'il met en désarroi la peinture, hors de son arroi, hors de son train de tradition.

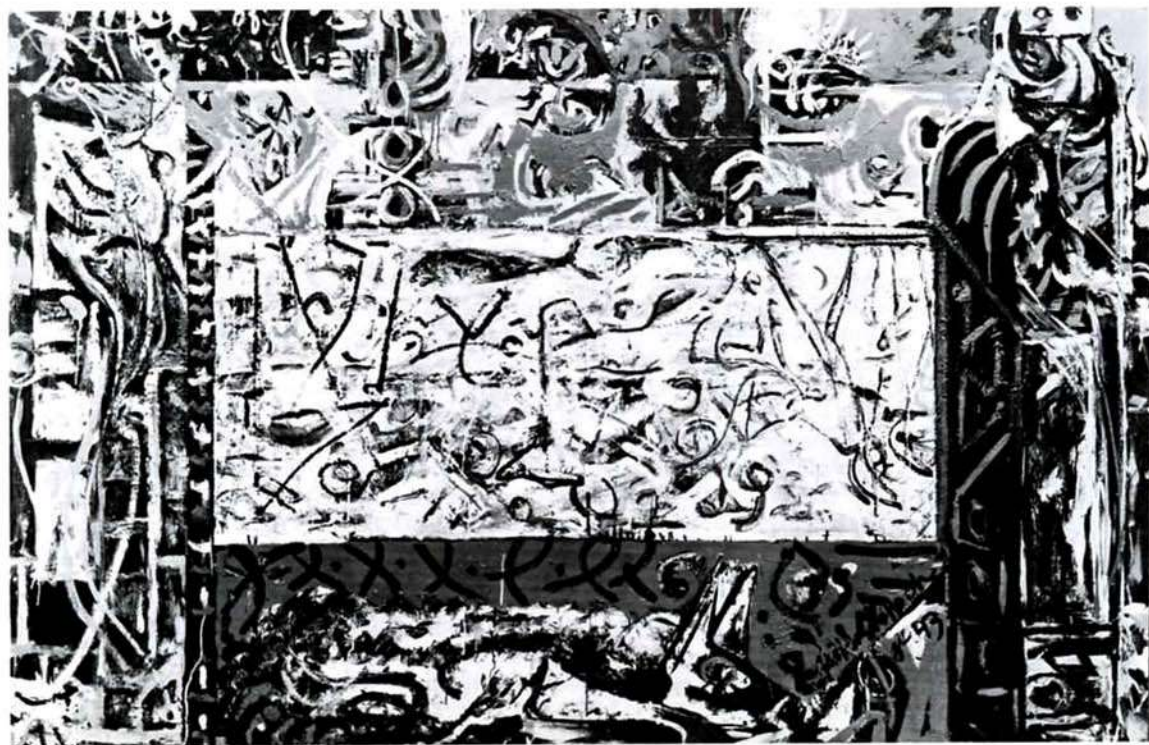
Je voudrais en rester encore un moment à cette lecture du tableau, c'est-à-dire à un certain comportement du regard spectateur depuis si longtemps lié à ce discours sur/de la peinture comme la condition de sa vérité. A-t-on, en effet, suffisamment interrogé — sans être pour cela un psychologue — la diversité des opérations et la complexité des constitutions de ce regard ? Lire, c'est d'abord voir mais dans une modalité spécifique, celle de discerner, de séparer, de distinguer des éléments dans un champ ; c'est introduire des discontinuités dans les plages de la vision ; c'est articuler un continu par parcours, extra- et interpolations, glissements, affaiblissements, effacements ou ruptures. Etrange espace que celui de la lecture en son fond, celui des métamorphoses du discret.

Lire, c'est alors dans cette texture, dans ces amas en transformations brusques ou glissées, reconnaître des formes, des figures, des signes sans nécessairement savoir de qui ou de quoi ce sont les formes, les figures, les signes. Et pourquoi ces formes seraient-elles immédiatement celles des choses ; ces figures, celles de personnages ; ces signes, déjà des mots ; ces structures signifiantes, déjà une langue ? Reconnaître oscille déjà entre ses deux sens : connaître à nouveau ce qui était déjà connu, marquer derechef ce qui avait déjà sa marque ou bien s'engager dans un espace inconnu au-delà des frontières du familier, comme l'explorateur ou l'avant-garde : valeur anticipatrice du préfixe re-, reconnaître cet espace, c'est, de rétropections en anticipations, résumer le passé dans des schèmes d'attente et profiler le futur en projets, voire en une prospective conjecturale.

Lire, c'est enfin sur tout cela, à partir de tout cela, appréhender un sens, identifier des unités discrètes en nombre fini faisant système : lire, ainsi que le dit le dictionnaire, c'est prendre connaissance du contenu d'un texte. Mais, surprise, c'est alors que l'espace disparaît, celui du continuum articulé, celui de la reconnaissance et de la répétition. Sous le regard attentif qui suit des lettres, mots, phrases sans les voir, le sens incorporel, fantomatique, flotte au-dessus des signifiants soudain transparents qui le portent.

Trois espaces de lecture dont la peinture de Pollock jouera du premier jusqu'au dernier tableau mais dont il faut dire aussi que sa force moderne, au sommet de sa puissance, consistera à proposer au regard l'espace originaire de constitution.

1. Sur le moderne et le post-moderne en art, on lira la note polémique de J.F. Lyotard : « Réponse à la question : qu'est-ce que le post-moderne ? » dans *Critique*, Minuit, Paris, avril 1982, n° 419, et notamment cette remarque qui vaut aussi pour le « modernisme » de Jackson Pollock : « Postmoderne serait à comprendre selon le paradoxe du futur (post) antérieur (modo). »
2. A ce sujet consulter dans le remarquable numéro de *Macula* de janvier-mars 1977 : Clement Greenberg, « Les textes sur Pollock — Peinture à l'américaine ».
3. Michael Fried : *New York Letter, Art International*, Lugano, avril 1964, vol. 8, n° 3, p. 56-57 ; Catalogue de l'exposition *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Cambridge, 1965 ; trad. française F. Stoullig-Marin, introduction Louis Marin, *Revue d'Esthétique*, 1976, n° 1, p. 247-338 ; Jackson Pollock, *Art Forum*, New York, septembre 1965, vol. 4, n° 1, p. 14-17.
4. W. Rubin : *Jackson Pollock and the Modern Tradition*. Part I, 1 : The Myths and the Paintings (fév. 1967) ; Part I, 2 : The All-over Compositions and the Drip Technique (fév. 67) ; Part II, 3 : Impressionism and the Classic Pollock ; 4 : Color and Scale ; Affinities with the Late Monet (mars 67) ; Part III, 5 : Cubism and the Later Evolution of the All-over Style (avril 67) ; Part IV, 6 : An Aspect of Automatism » (mai 67). *Art Forum*, vol. 5, 1967.
5. E.A. Carmean, Jr. : « Jackson Pollock, Classic Paintings of 1950 », in : catalogue de l'exposition *American Art at Mid-Century — The Subjects of the Artist*, National Gallery of Art, Washington, 1978.
6. Hubert Damisch : « La figure et l'entrelacs » (l'œuvre de Jackson Pollock), in : *Les Lettres Nouvelles*, Paris, déc. 1959, n° 33-34.
7. Bryan Robertson : *Jackson Pollock*, New York, Abrams, 1960 ; et surtout le catalogue (par C. L. Wysuph) de l'exposition de 1970, avec des textes de Judith Wolfe, David Freke, Elizabeth Langborne et Jonathan Welch. Voir également W. Rubin, « Pollock as a Jungian Illustrator : the Limits of Psychological Criticism », in : *Art in America*, nov. et déc. 1979 ; et dans le catalogue de l'exposition Jackson Pollock, Paris, 1982 : E.A. Carmean Jr., « Les peintures noires de Jackson Pollock et le projet d'église de Tony Smith », ainsi que l'entretien de Claire Stoullig avec Marcelin Pleynet : « Pollock, Jung et Picasso ».
8. On lira à ce sujet le pénétrant article, « L'art auquel on ne fait pas attention », qu'a consacré Y. Michaud à E.H. Gombrich, *The Sense of Order*, in : *Critique*, n° 416, janvier 1982.



Pollock : *Guardians of the Secret*, 1943, huile sur toile, 122,8 x 191,3 cm ; San Francisco Museum of Art, Albert M. Bender Coll., Albert M. Bender Bequest Fund Purchase.

Tout se passe comme si, de l'hiver 1946-47 à 50-51, en quatre ans et demi, Pollock retournait, « catastrophait » cette architecture d'espaces que je viens d'esquisser, en mettant le fondement à l'air libre, en donnant à lire à un regard, dont toute l'information, toute l'inculcation culturelle est d'appréhender du sens et de reconnaître figures et formes, en donnant à lire à ce regard l'espace primitif, métamorphotique des articulations du continu comme l'espace ultime du tableau, en le lui donnant à voir comme s'il s'agissait de lire. Ce que le regard va alors découvrir dans ce simulacre de lecture, c'est sa propre intimité depuis longtemps oubliée avec le visible. Les yeux se découvrent dans leur regard comme le pli du tableau qu'ils voient.

Du signe lisible dont l'espace porteur est neutralisé par la visée du sens à la ligne qui, en circonscrivant une figure, la donne à reconnaître et à nommer dans son lieu scénique ; de la marque qui, tel un sceau, livre une forme à la remarque symbolique, à la trace qui est l'empreinte d'un passage et qu'à la répéter, l'œil y retrouve ses plus primitives conditions d'exercice, chacun, signe, marque, trace, produit un espace spécifique ; et lorsque, comme il arrive souvent, ils sont combinés dans l'espace du tableau, le regard glissant d'un niveau de vision et de lecture à l'autre, changeant de régime et de modalité d'une plage à l'autre, se découvrira, dans le libre jeu de ses aptitudes, livré aux divers effets d'espace. Ceux-ci portent ses capacités à leur plus haute puissance, tout en troublant les schèmes spatiaux où ces effets ont lieu, en montrant leurs conditions de possibilité.

Trois exemples : ainsi la lecture d'une inscription en son lieu dans la partie gauche de ce tableau de Champaigne. Mais n'étant ni sur le fond de la scène ni hors du cadre, elle montre le plan du tableau, que le dispositif représentatif habituellement neutralise en transparence pour se construire comme scène : puissance du regard qui voit l'invisible dans un effet de surface.⁹

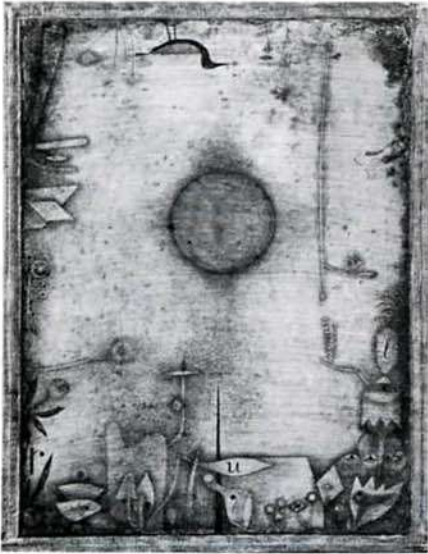
Ainsi le déchiffrement de ces lettres à la marge du tableau et sur le pourtour de la margelle du puits dans l'eau duquel se mire un soleil rouge exige que le spectateur tourne autour de cette toile de Klee posée sur le sol : ronde du corps voyant autour de son œil-soleil dans un effet de bord et de marge.¹⁰

Ainsi ces signes lisibles illisibles, symboles et pictogrammes, lignes de contour formel et traces de mouvement, tout en s'écrivant, s'inscrivant et se traçant sur des plages colorées devenues main, œil ou table, circulent comme d'éphémères incorporels à la surface ; exubérance joyeuse de l'œil interprétant dans des effets de plans : *Stenographic Figure* de Pollock que je sous-titre à mon usage personnel : la dactylographe en folie.

Ainsi entrons-nous — sommes-nous déjà entrés — dans l'espace Pollock par ces espaces complexes de la vision-lecture, hiérarchisés, liés mais oscillants, superposés mais disjoints, combinaisons qui à leur tour produisent de nouveaux effets d'espace. Il n'est pas surprenant que l'espace Pollock se dérobe en dérobant son unité sous les pas du regard. Car cet espace au sens restreint, c'est d'abord celui dans lequel se trouve le tableau de Pollock, espace du « regarder » qui enveloppe le tableau à partir d'une position, yeux, tête, corps, tantôt immobile, tantôt en mouvement avec toutes les variations possibles et toutes les stases successives selon un parcours déterminé, espace qui s'interrompt aux bords du tableau, au mur où le tableau est accroché. L'espace Pollock interroge à partir d'un certain moment les évidences de cette première description : autre façon de poser la question initiale de l'événement de présence de certaines œuvres dans la salle ou la galerie où elles sont exhibées.

L'espace Pollock, c'est aussi l'espace du tableau (qu'il signe de son nom). Espace du tableau, qu'est-ce à dire ? Car le tableau est d'abord cette toile (papier, isorel, bois), à formes déterminées qui est le véhicule de ce qui est donné à regarder. Cette toile véhicule-support coïncide, mais coïncide seulement (et encore pas toujours et peut-être même, jamais) avec ce que l'on conviendra de nommer le plan du tableau, entité géométrique, abstraite, immatérielle. Une grande partie se joue depuis longtemps en peinture, entre la toile et le plan. Ainsi dans le tableau « classique » représentatif, la toile ne se voit jamais, occultée par le fond, l'arrière-plan de l'espace illusionniste profond au profit du plan du tableau que le dispositif de la représentation confirme dans son immatérialité comme la paroi transparente du cube scénographique ou la fenêtre ouverte. Pollock va jouer un coup dans cette partie selon des règles nouvelles, dans ce premier intervalle de jeu entre la toile et le plan.

Mais il est un deuxième intervalle où se sont déployés, tout au long de l'Histoire, des stratégies complexes à enjeux esthétiques, idéologiques, théoriques décisifs : l'intervalle du bord. Car un bord n'est jamais simple, il a un rebord, le bord du mur, et un débord. Bord, rebord, débord définissent un espace, celui du cadre du tableau. On peut se demander s'il n'y a pas entre le cadre (bord, rebord, débord) et la limite du tableau, entité abstraite, idéale, le même rapport d'intervalle noté tout à l'heure entre la toile et le plan. Là aussi va se jouer un coup décisif de l'œuvre de Pollock, le *all-over*, traduit parfois par « bord à bord ». Car dans le tableau « classique », les quatre bords du tableau sont hétérogènes comme haut et bas (plafond, plancher ; ciel, terre), comme droite et gauche (bas-côtés, coulisses, cour et jardin).



Klee : *Ad Marginem*, 1930, aquarelle et encre sur carton, 43,5×33 cm ; Kunstmuseum de Bâle. © Cosmopress, Genève, ADAGP, Paris.

Monet : *Nymphéas*, huile sur toile, 200×200 cm ; Musée d'Orsay.



Il est enfin un troisième espace : celui qui est dans le tableau, cet espace que couleurs et lignes, quels que soient leurs configurations et leurs arrangements, font apparaître dans le tableau, c'est-à-dire sur cette surface, à l'intérieur de ces limites, entre plan et toile. C'est cet espace configuré par les plans colorés, tramé par les réseaux linéaires, qui se tend jusqu'à ses bords, coïncidant seulement (et pas toujours) avec les bords de la toile, les limites du plan du tableau. C'est cet espace que le dispositif de la représentation creuse dans la surface du tableau comme espace illusoirement profond par la structure perspective, espace qui sera la scène qu'organisera la disposition des figures dans des lieux hiérarchiquement coordonnés. C'est cet espace entre toile et plan, entre bords et limites qui constituera après les impressionnistes et Cézanne, après les cubistes et Picasso, après Ernst, Miró et Masson, l'enjeu décisif de ce *break-through* de Pollock entre 1947 et 1951.

Ce sont donc ces trois espaces, du *regardeur* par la dialectique dynamique de la position et du parcours, du *tableau* par celle spatiale de la toile et du plan, des bords et des limites, et de la *peinture* par celle, matérielle, de la profondeur et de la surface, que l'œuvre peint de Pollock interroge, détruit et construit en eux-mêmes mais surtout par leurs interactions réciproques.

L'espace du regardeur : en quoi cette dialectique de la position et du parcours trouve-t-elle avec Pollock une modalité spécifique ? A partir d'une certaine époque dans la création de l'artiste et peut-être plus encore à partir de certaines œuvres, par exemple *Overall Composition* et *Panel with four designs* de 34-38 ou avec *Composition with pouring II* de 43, avec *Mural* et *Gothic* de la même année, avec *There were seven in Eight* de 45 mais surtout avec *Shimmering Substance*, *Free Form* de 46, *Sea Change* de 47 et jusqu'aux grandes œuvres de 1950-51 comprises, on ne peut pas à proprement parler déterminer dans l'espace du regardeur une position d'où regarder le tableau : le regardeur est incapable de trouver un site pour son regard et se l'approprier. Et, quand bien même il le ferait, il ne pourrait pas mettre en œuvre véritablement cette position de regard. Il ne se sentirait pas à sa place dans cette place. Paradoxe donc que le fait, la capacité et la possibilité de se placer, de s'approprier un lieu de regard dans cet espace de liberté, ce soit de se mettre hors place. La seule place possible licite, c'est d'être sans cesse hors lieu. Mais est-ce pour autant être en mouvement ?

A question difficile, réponses multiples. La première qui a été souvent donnée à propos de Pollock (sans doute à tort, mais l'illusion qui est à la source de l'erreur est significative) est la réponse par le format, la dimension de la toile. C'est une des directions qu'ouvrent les critiques de Greenberg, dans *The Nation*, dès 1946-47 et qui se confirment en 1948, sur l'opposition entre le tableau de chevalet et la peinture murale (*the wall painting* ou *mural*) : « Pollock montre la voie au-delà du chevalet, au-delà du tableau encadré et transportable, une voie qui mène peut-être à la peinture murale », écrit-il devant *Shimmering Substance*, *Eyes in the Heat* et *Mural*. En tout cas, la réponse est ancienne. Devant les *Noces de Cana* de Véronèse, de par la taille du tableau, le spectateur se déplacera latéralement par rapport à lui. Mais, comme on le sait, à ce déplacement auquel la dimension de la toile invite répond une structuration déterminée de l'espace profond de l'œuvre à perspective disloquée et à point de fuite substitué par deux zones de fuite, espaces de plusieurs mètres carrés, l'un dans le centre bas du tableau, l'autre dans le centre haut. Le déplacement du spectateur est donc structuré comme un mouvement latéral (il n'y a pas un point mais une zone de fuite) et d'avant en arrière (il y a deux zones de fuite). C'est ainsi que le peintre conjure la possible trouée du mur par la pyramide perspective, par un balayage latéral de la surface.¹¹ Double jeu, donc, de la profondeur et de la surface dont l'effet optique (stabilisation de la perception dans les limites acceptables) se prolonge dans l'effet dynamique du déplacement du spectateur.

Mais si toute focalisation centrale se trouve dissoute par multiplication des centres, comme dans *There were seven in Eight*, et/ou dans la neutralisation de l'opposition de la profondeur et de la surface par une distribution relativement uniforme sur tout le tableau (*all-over*) des éléments colorés comme dans *Sea Change*, alors, étrangement, le regard du spectateur se trouve lui aussi sans lieu propre comme neutralisé sans qu'apparaisse, à l'évidence d'une raison ou à la force d'un effet, l'injonction d'une place ou d'une direction de mouvement. On l'aperçoit donc ici : le format ne fait plus rien à l'affaire. Le spectateur est en position u-topique : en état de non-lieu sans être en procès de mouvement.

Mais une autre sorte d'oscillation ou de flux du regard apparaît — ainsi dans *Full Fathom Five*, de 47 — qui n'est ni déplacement latéral pour obéir aux injonctions de la surface de fuite, ni progression frontale pour mieux lire, reconnaître, discerner, ni recul pour mieux intégrer la totalité dans le sens. Il s'agit plutôt d'un désarroi de la structure dans la texture. La totalité de l'œuvre s'atomise dans la peinture du tableau et l'autonomise : grande source de plaisir car le regard ne s'y perd point ; et en retour, il s'agit aussi d'un mouvement de scansion de la peinture dans les réseaux qui la trament : grande source de délectation, car nous ne maîtrisons jamais la diversité de cette articulation. Ainsi le spectateur ne peut ni ne doit rechercher la bonne distance à laquelle, en un point de vue, il pourrait



Pollock : *Sea Change*, 1947, huile, peinture d'aluminium et graviers sur toile, 147×112 cm ; Seattle Art Museum (gift of Peggy Guggenheim).

9. Ph. de Champaigne : *Ex-Voto 1662*. Voir à ce sujet mon étude dans les *Mélanges Mikel Dufrenne* (p. 409-430), Paris, 1975, 10/18.

10. P. Klee : *Ad Marginem*, 1930, R. Doetsch-Benziger, Bâle.

11. Voir l'étude de Charles Bouleau : *La géométrie secrète des peintres*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 26-27.



Pollock : *Lavender Mist : Number 1*, 1950, huile, émail et peinture d'aluminium sur toile, 220×297,5 cm ; The National Gallery of Art, Washington.

comprendre l'œuvre comme un système symbolique clos sur sa totalité complexe. C'est ainsi le rapport même du regardeur à l'œuvre de peinture qui se trouve bouleversé comme l'est celui du peintre par rapport au tableau, en particulier pour les grandes toiles que Pollock peint par coulages et stillations en les posant sur le sol et en se déplaçant autour d'elles. La substitution, plus théorique voire idéologique qu'effective d'ailleurs, du spectateur au peintre ne peut plus se faire selon la règle du dispositif représentatif. Déjà ce rapport du spectateur à l'œuvre s'était transformé avec Monet ou Renoir. Comme l'a montré M. Schapiro pour l'impressionnisme, l'illusion d'un espace profond dépend étroitement du placement du spectateur à la bonne distance.¹² C'est alors que chaque touche discrète fusionne avec les autres pour produire cette lumière et cette ombre colorées où se forment les images tridimensionnelles. Mais si le spectateur s'approche « comme le tableau impressionniste invite à le faire », alors l'image se dissout, le modelé s'atomise et la texture de peinture s'autonomise dans le mouchetage infini du travail de la brosse. La lumière-ombre immatérielle est devenue texture concrète de pâtes colorées. La fenêtre ouverte dans le mur est devenue « un petit pan de mur jaune », un mur de peinture.

Avec Pollock, il n'est désormais plus possible au spectateur de jouer l'illusion référentielle contre l'abstraction picturale, la lecture de reconnaissance des formes contre celle des métamorphoses des éléments discrets. On ne peut jouer sur les deux tableaux, le figuratif, l'illusionniste, à la bonne distance et le pictural, le matérialiste dans l'infinie proximité. Le spectateur est livré à l'utopie d'un rythme entre texture et structure. Il semblerait que Pollock illustrât une pensée de Pascal qui m'a toujours fasciné dans son modernisme : « Une ville, une campagne de loin (à la bonne distance) est une ville, une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne. »¹³ Cette utopie du site de vision du regardeur le fait entrer dans l'infinité du sensible pictural où toute synthèse de reconnaissance d'objet dans le « nom » s'efface : « fourmi, jambes de fourmis », c'est le fourmillement des petites perceptions inconscientes, comme disait Leibniz, des petites sensations colorées cézanniennes. Mais pourquoi s'approcher ? Pourquoi pas ? Je n'ai rien à perdre, mais rien à gagner non plus, sinon une variation dans le régime de la vision, qui se nomme plaisir de l'œil, bien différent en cela du spectateur du Titien

12. Cf. W. Rubin : « art cit. Part II, 3 », *Art Forum*, mars 1967.

13. Pascal : *Pensées*, 115 éd. Brunswicg.

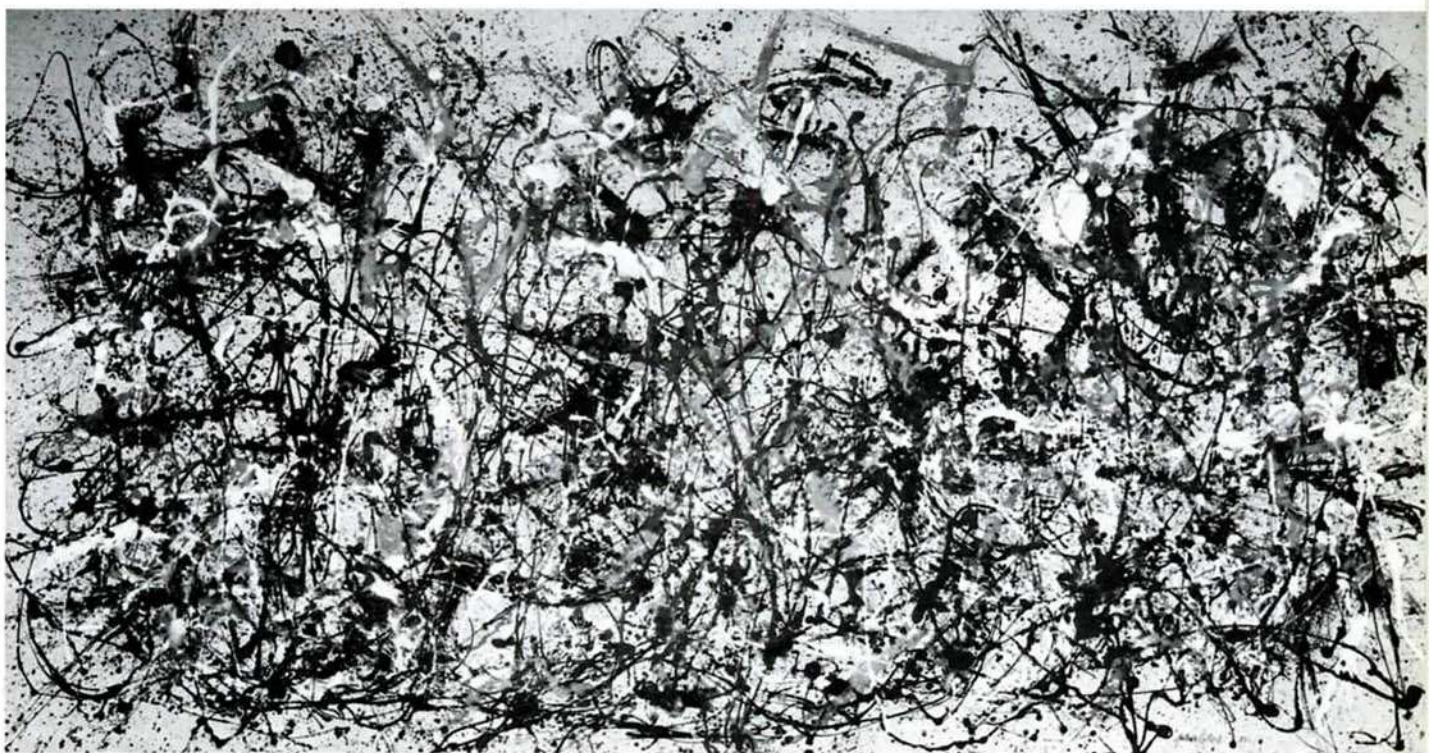
dernière manière selon Bellori, qui s'éloigne du chaos des touches colorées lorsqu'il est trop proche du tableau pour récupérer les belles images dorées de Diane et d'Actéon.

Mais déjà nous voici au sein de l'espace dans le tableau. Qu'en est-il de l'espace Pollock dans la dialectique de la profondeur et de la surface qui se joue entre la toile et le plan, le support matériel et l'entité géométrique abstraite ? Dans le système de la représentation, la toile est occultée en profondeur et le plan assumé en surface transparente ; toile de fond d'une scène aux plans échelonnés dans l'espace illusionniste et fenêtre diaphane ouverte sur ce monde des apparences peintes. Toute l'entreprise de la peinture moderne pourrait se résumer dans la double reconquête de la toile et du plan, dans leur jeu rendu visible dont le travail de Pollock constitue, avec les coulages et instillations de 1947 à 1951, un des grandioses accomplissements.

Il suffit de contempler *Lavender Mist : n° 1*, l'un des quatre grands *drips* de 1950 présentés à l'exposition parisienne de 1982, pour constater que le tableau n'est pas une étendue plate bi-dimensionnelle comme, par exemple, chez le dernier Matisse ou de façon plus optique chez Barnett Newman. Il offre au regard un espace. Le qualifions-nous d'espace profond ? Cela paraît difficile. Pollock a entendu la grande leçon moderniste pour laquelle refuser l'illusionnisme de la profondeur peinte du monde réel sur la toile, c'était inversement faire de la toile un monde réel de peinture : révolution qui accomplit, avec éclat, *pour la peinture*, celle que la Renaissance avait gagnée pour le peintre, non seulement l'autonomie d'un statut et d'une position dans le champ social et idéologique, mais encore l'autonomie et la légitimité des pratiques de fiction dans le champ esthétique, d'une pratique réelle du possible, je veux dire d'une présentation des conditions de possibilité de l'art dans le champ de la théorie et de la philosophie. Ce grand débat se résume pratiquement à ceci : comment faire un artefact des surfaces et des plans qui ne soit pas un art des platitudes et des superficies ? Comment révéler la toile et faire voir le plan ? Comment donner au sens, au sensible, l'écart et la différence entre la toile révélée et le plan rendu visible ? Comment faire sens sensiblement avec cet espace de haut fond entre toile et plan ? Comment faire sentir un espace sans profondeur mais non pas plat entre deux surfaces ?

Lavender Mist : n° 1, *Autumn Rhythm : n° 30*, *One : n° 31* apportent, chacun à leur façon, une des réponses possibles par les réseaux de leurs coulures, les semis de leurs instillations, les plages éclatées de leurs giclures. Dans le regard comme sur/dans le tableau, les réseaux, les treillis, les semis, les écheveaux noirs, blancs ou colorés se tiennent entre la toile et le plan ; ils ouvrent l'écart d'une différence inassignable (sinon dans « l'art de vanité qu'est la peinture » illusionniste) *entre la toile et le plan*, sans conserver nulle trace d'un modèle à la Cézanne. C'est ici que le tableau de Pollock met en travail le langage qui tente de le dire et dont il faut en quelque sorte inventer les catégories descriptives de l'espace qu'il articule, par conjonction de termes quelque peu contraires. Peut-être faudrait-il ainsi, pour parler de cet espace très étroit nommé par le terme

Pollock : *Autumn Rhythm : Number 30*, 1950,
huile sur toile, 262x550 cm ;
The Metropolitan Museum of Art, New York
(George A. Hearn Fund, 1957).



maritime haut-fond, introduire la notion d'une *épaisseur translucide* où « épaisseur » renverrait à la croûte de peinture autonome et homogène dont parle Meyer Schapiro pour qualifier le « faire » impressionniste, à la matérialité des pigments colorés à la surface et à la « réalité concrète » des strates peintes en superposition, fussent-elles très minces ; où, d'autre part, « translucide » tenterait de dire l'effet optique de cette épaisseur entre toile matérielle et plan abstrait, qui garde un peu de l'opacité de la première et un peu de la transparence de l'autre et où la matérialité des pigments à la surface se dissout à l'œil dans une sorte de vibration scintillante, diffuse, dispersée ou scandée d'accents selon les cas, qui est, en fin de regard, cet étroit espace d'écart et de différence entre matière et lumière. Comment faire des artefacts de surfaces, demandions-nous, qui ne soient ni superficiels ni plats ? Que signifie de répondre à cette question par la technique de coulage et de l'instillation ? Discuter des préséances dans la « découverte », comme s'il s'agissait d'une découverte, est symptôme de vanité d'artiste ou de naïveté de chroniqueur d'art. Allons à l'essentiel. *Pouring* et *dripping* (et l'on pourrait continuer *spraying*, *splashing*, *spouting*) sont fondamentalement un dessin de peinture dont il faut mesurer les conséquences et les effets pour la ligne de ce dessin. La ligne de la coulure (*drip*) n'est plus le bord d'un plan ; en s'étalant latéralement, en développant des excroissances de toutes sortes, gouttes, taches, écheveaux et chevelures, la ligne acquiert un nouveau profil très particulier. Elle se répand, elle s'étale mais de plus, fréquemment, elle attaque, elle « mord » (it « bites » comme l'écrivait Fried) la toile même, irrégulièrement sur chacun de ses bords. Dès lors, on l'a compris, la ligne ne circonscrit plus un plan ou un volume. Mais elle ne devient pas davantage un plan ; elle ne devient pas non plus un point, pas plus qu'elle n'est un point en mouvement, comme chez Kandinsky, ou que le plan est une ligne en déplacement, comme chez Klee. Peut-on encore l'appeler ligne ? Nouvelle occasion de mettre le discours sur/de la peinture en travail. La ligne est un trait réel ou imaginaire qui, réduit pratiquement à la dimension de la longueur, sépare deux choses, à l'intersection de deux plans : c'est un contour. Or, la ligne à nouveau profil du *dripping* pollockien n'est ni un contour ni un bord de surface : elle devient plate, étendue sans être un plan, un chapelet de gouttes sans être une suite de points, l'écheveau d'une chevelure sans être un faisceau de droites. La ligne du *dripping* est le mutant de la ligne du dessin comme le dessin du *dripping* est le mutant du dessin des volumes dans l'espace, fût-il fait avec de la peinture. Dans *Autumn Rhythm* : n° 30 de 1950, la ligne de Pollock est une trace, c'est-à-dire l'empreinte que laisse sur la toile un passage, empreinte et suite d'empreintes, indication et suite d'indices. Mais paradoxale empreinte, car ce qui est passé et qui a laissé trace de son passage n'a jamais touché la toile, ni directement ni indirectement par l'intermédiaire d'un instrument, brosse, pinceau, truelle ou couteau. Seul le liquide qui coule ou dégoutte touche la toile ; en fait il ne la touche pas, il s'y répand et s'y dépose comme indice de ce qui est passé, de ce qui s'est passé. La ligne de Pollock est la trace d'un événement. Dès lors cette trace, quelle que soit la densité de son dépôt, son expansion latérale, sa résolution en gouttes, reste « transparente à la fois à l'espace illusionniste qu'elle habite sans le structurer et aux impulsions d'une énergie sans corps qui semble se mouvoir sans résistance à travers le tableau. »¹⁴ Les trames de traces sont transparentes à la toile où elles se tracent, elles ne la cachent pas, elles l'indiquent comme le lieu de leur inscription, transparentes aussi à ce que nous avons nommé le plan, surface « immatérielle » de l'événement qui est passé en laissant sa trace. Ou encore la différence entre la toile et le plan, l'épaisseur translucide où le tableau produit son espace est ainsi l'ensemble des traces laissées par l'événement incorporel, la somme des empreintes de cette distance dynamique sans touche *entre* le pigment liquide qui chute en coulures, giclures, stillations et le lieu où se tracent leurs empreintes. C'est ainsi également que se trouvent singulièrement dépassés (comme chez Cézanne, Monet ou Mondrian, mais chaque fois autrement) les vieux débats du dessin et du coloris.

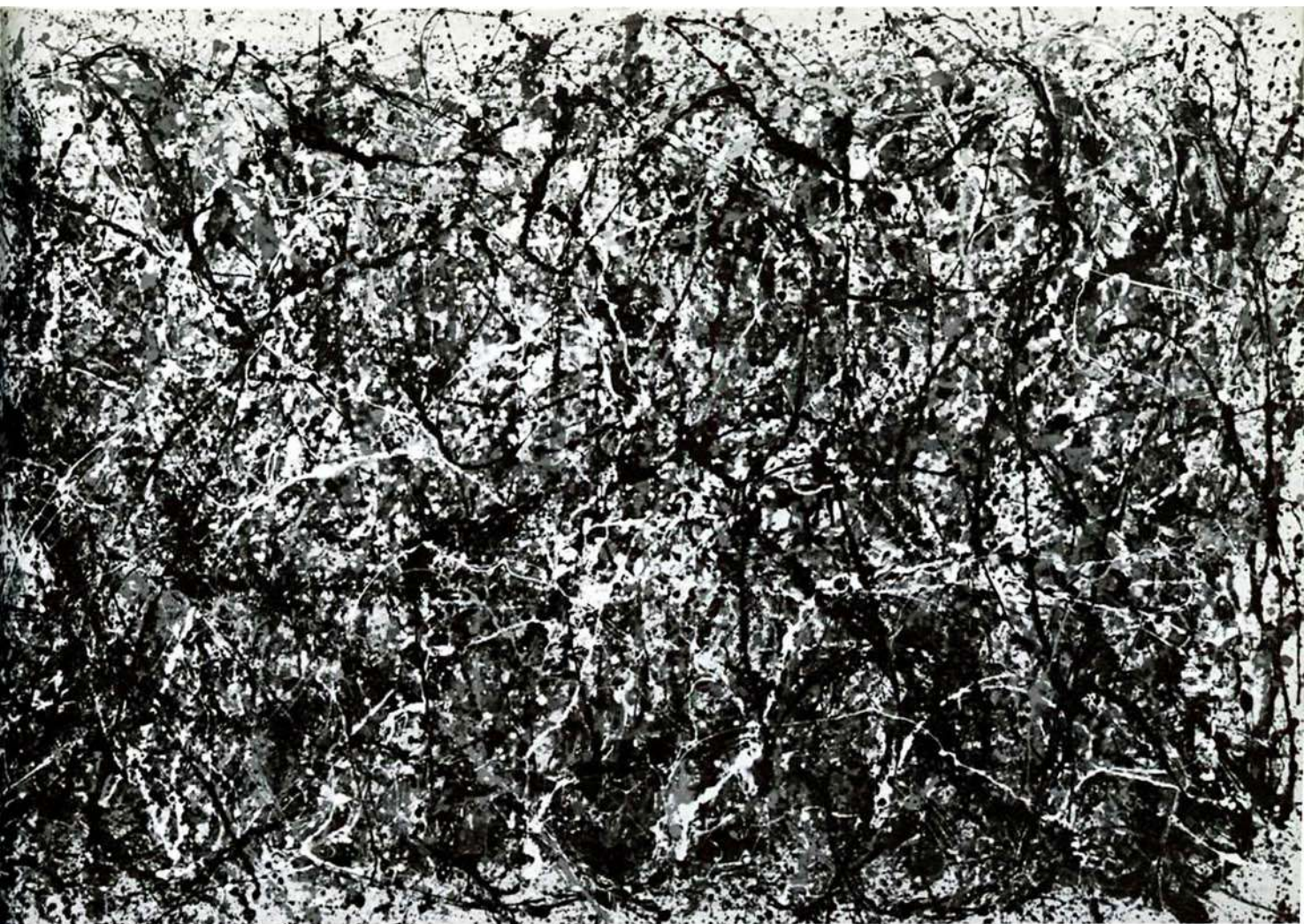
Le caractère non pertinent de l'opposition de la ligne et de la couleur chez Pollock tient non seulement à l'apparition de cette nouvelle entité dans l'art de peindre, la trace mise en œuvre par le coulage, mais aussi à l'entrelacement des traces en trames successives sans jamais se clore en un système dont on pourrait définir, comme dans l'ornement décoratif, les unités discrètes en nombre fini et leurs règles d'arrangement : entrelacement qui opère donc, là encore, entre la succession temporelle de l'événement et la simultanéité achronique du système.

Soit, par exemple, *One* : n° 31 de 1950. Si l'on examine une portion quelconque de l'œuvre, on découvre deux caractéristiques essentielles. La première, tout d'abord, est que l'entrelacement des traces contribue à la mutation de la ligne et du dessin. En effet, aux multiples moments de croisement, la coulée de peinture se trouve instantanément modifiée, dans son développement et son étalement, par la coulée qu'elle traverse comme elle modifie celle qui la croise. Pour utiliser l'image cynégétique de la trace, il semble qu'il y ait là brouillage d'une même piste, superposition de plusieurs pistes différentes. Dès lors, l'œil



14. Michael Fried : « Trois peintres américains »...

15. Il serait intéressant d'interroger dans cette perspective *The Deep*, 1953 (Musée national d'Art moderne, Paris).



ne peut pas *suivre* le fil d'Ariane d'une ligne, où qu'elle puisse le mener. Car le fil d'Ariane se trouve toujours et pour toujours coupé par un autre fil d'une autre Ariane ; mais peut-être est-ce la même ? Mais peut-être est-ce le même fil ? Suivre la trace dans *One : n° 31* ou dans *Lavender Mist : n° 1* revient sinon à danser sur place, du moins à s'interrompre incessamment, à s'arrêter toujours pour courir une autre piste. Il n'y a jamais que des fragments de traces, que des segments de fils, chaque segment modifiant et modifié, devenu, à l'instant, étalement de taches, nuage de gouttes, giclures de flaques, carrefours à multiples sorties. Encore ma description laisse-t-elle penser que le regard ici s'épuise. Non pas : car au même lieu, sur tel segment de trace, sur telle flaque ou tache, il trouvera toujours une superposition ouverte de moments de peinture. Et c'est ainsi que cette multiplication spatiale et locale des entrecroisements de traces est également une démultiplication temporelle, une sorte de sommation indéfinie d'instant co-présents dans le même lieu et le même espace. Et l'effet optique de cette multiplication démultipliée de l'espace et du temps qui me fait voir plusieurs présents dans le même lieu, plusieurs lieux dans le même présent, l'effet optique des entrelacements d'espace et de temps est cette texture scintillante, comme vaporisée dans *Lavender Mist : n° 1*, ce poudroïement en procès d'atomisation dans *One : n° 31*, cette scansion éclatée dans *Autumn Rhythm : n° 30*.

Le deuxième trait caractéristique de l'entrelacement des traces, outre la mutation de la ligne en trames co-présentes, est que le fond de la toile est toujours vu à travers les entrelacs, que ceux-ci ne le cachent ni ne le voilent jamais mais que, jamais non plus — et cela, par leur nature même d'entrelacs — ils ne le donnent à lire comme un plan circonscrit et enclos par des lignes. Quelle est donc visuellement, dans le « sens », la nature de cet espace de fond que les entrelacs parcourent et articulent ? C'est tout simplement la toile du tableau. Non comme pour certains trop métaphysiciens, l'infinité d'un abîme¹⁵ car, avec lui, ferait retour l'illusionnisme d'une profondeur devenue sans fond. Seulement la toile dans sa matérialité de support, mais devenue champ des parcours du flux des sensations en réseaux obtenus par l'entrecroisement des traces diversement colorées. Pour affiner notre notion d'épaisseur translucide, on dira que la différence entre toile et plan, écart que trament les traces superposées où le présent se démultiplie à la faveur de la multiplication des lieux, renvoie à une vision qui

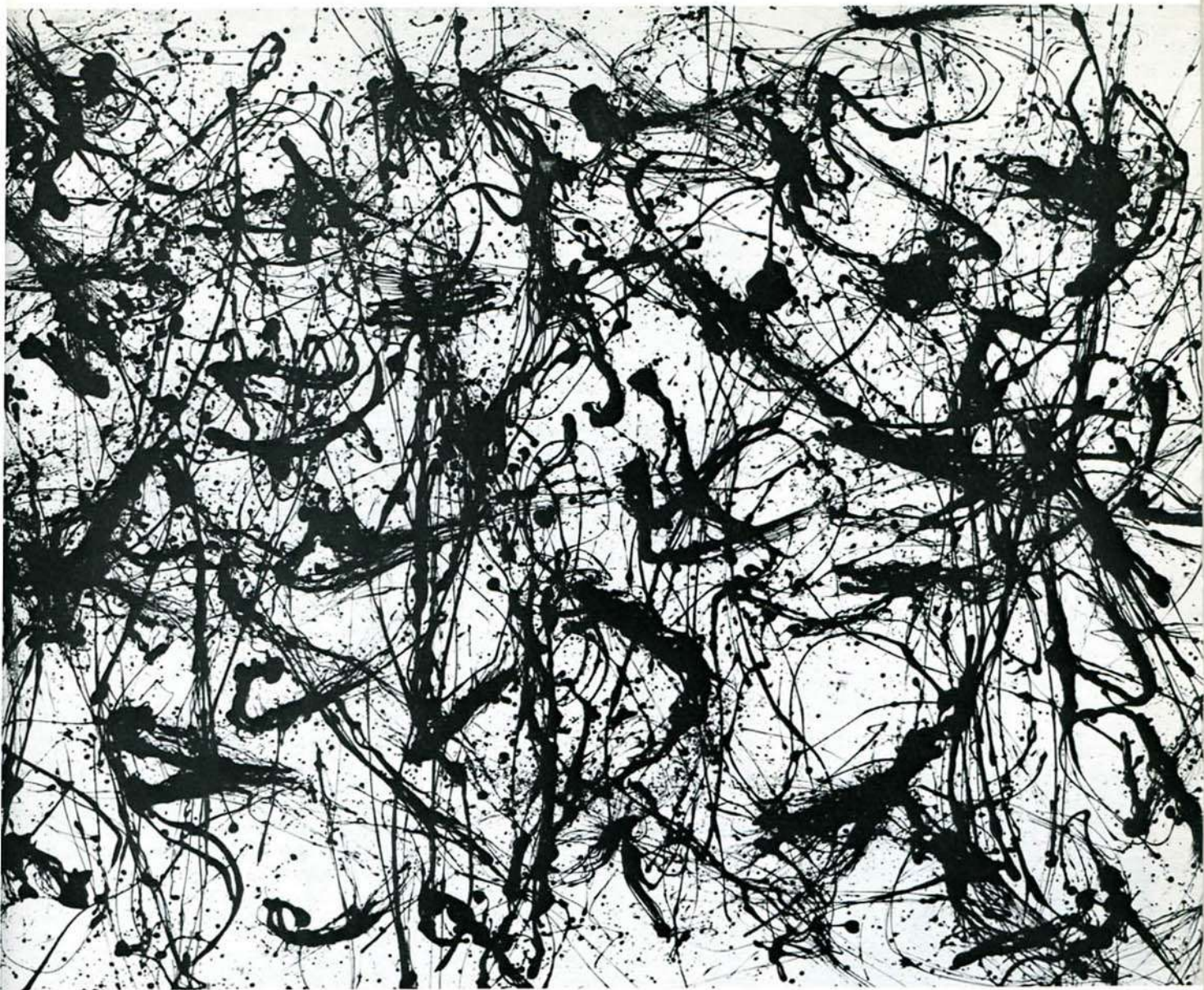
Pollock : *One : Number 31*, 1950,
huile et peinture à l'émail
sur toile, 269,5×530,8 cm ;
The Museum of Modern Art, New York
(gift of Sidney Janis, 1968).

entrevoit plus qu'elle ne voit et à un espace qui est *interstice*. Le tableau n'est plus la fenêtre transparente ouverte sur l'espace illusoire des apparences peintes. Mais il n'est pas non plus un mur de peinture — moins le *mural* que celui qu'évoque Balzac dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, auquel le regard se heurte tout en le laissant soupçonner qu'« une femme est cachée derrière ». Le tableau est l'épaisseur translucide d'un espace intersticiel dans lequel le regard « entrevoit » ; un monde d'intervalles de temps-espace, l'inépuisable diversité d'un fourmillement de différences. La toile cesse d'être substance, support et support de l'œuvre pour accéder, à travers l'interstice, à une matérialité miroitante, vibrante, scandée, matérialité immatérielle des traces entrelacées.

Toutefois, cet « *augenblick* » intersticiel dans l'épaisseur translucide ne s'accomplit pas au prix d'une dissolution de la structure dans la texture de la pigmentation de surface. Les entrelacements de traces réalisent, si l'on peut dire, une double articulation du tableau. Mis à part les tableaux — relativement rares dans la période 46-51 — à plages colorées distinctes, comme *Tondo 48* ou *Small Composition* de 1950, les traces colorées s'organisent en fait en une structure fondamentale clair-sombre ; une tonalité générale par les valeurs du clair et de l'obscur domine le tableau : ce qui implique que les couleurs soient distribuées selon une certaine régularité sur la toile (une des caractéristiques du « *all-over* ») et aussi et surtout que les couleurs soient intégrées au jeu des non-couleurs, noir, blanc, sans parler de l'aluminium dont la fonction est souvent essentielle de 1947 à 1951 pour structurer l'espace dans le tableau, de *Sea Change* de 47 à *Lavender Mist* : n° 1 de 50. L'aluminium, en effet, répandu en nappes dans *Number 10* de 49, en giclures dans *Number 8* ou *13* de 49, en écheveaux dans *Number 5* de 48, en quasi-couche intermédiaire dans *Sea Change*, contribue par son évidente matérialité à densifier l'épaisseur translucide du tableau et à faire tendre au plan les traces colorées avec lesquelles il est en contact. De plus, comme les autres émaux liquides, ayant la capacité de réfléchir différemment la lumière ambiante, sa luminosité instable, en émanation dans la croûte pigmentaire, dissout les écheveaux de couleurs dans une tonalité globale qui peut jouer comme fond — le brun d'*Arabesque* : n° 13 A de 48, comme éther coloré prévalent, ainsi le vert de *Full Fathom Five* de 47 ; ou le rose gris de *Lavender Mist* : n° 1 de 50. Rouges, bleus, jaunes, les couleurs vives et saturées ne menacent jamais la tonalité dominante. Le contre exemple est fourni avec *Convergence* de 52 où justement la convergence n'opère pas et où rouges et jaunes ont tendance, optiquement, à se tenir en avant du plan au lieu de le faire jouer dans sa différence d'avec la toile. Première articulation, donc, par le dispositif coloré à clair-obscur ou à convergence tonale qui joue l'unité du tableau au plan optique.

La deuxième articulation le structure, non dans la translucidité de la matière sensible, mais dans son architecture entre toile et plan : architecture qui n'est cependant pas celle de formes modelées en ronde bosse dans les trois dimensions, ni celle d'une « composition » par découpage de la « surface », ni celle d'une disposition figurative d'éléments, qu'il s'agisse d'histoire, de paysage ou d'objets, ni même celle d'une combinaison sans composition¹⁶ comme cela a été proposé — d'éléments semblables (qui renverrait le tableau pollockien à une ordonnance ornementale ou décorative, sans donner un sens esthétiquement péjoratif à cette remarque). Architecture monumentale, cependant, qui a frappé toute la critique d'art lors des expositions chez Betty Parsons de 1948 à 1951 ; qui a été reprise, depuis, par l'Histoire de l'art dans ce qu'il est convenu d'appeler la période classique de Pollock ; mais architecture de quoi ? Je proposerai ici comme une des catégories du discours descriptif, le terme de rythme, architecture d'un rythme et, plus précisément, d'un *rythme* figural. Tout se passerait alors comme si tout le tableau, dans son épaisseur translucide de trames et de réseaux de traces, avait pour finalité de mettre en rythme la première trace, la « trace d'origine » qui se trace sur la toile sans la toucher, la grande figure qui en traverse l'étendue matérielle, la mettre en rythme en se mettant à son rythme, en jouant avec elle, en la reprenant, en l'interrompant, en la syncopant. Les traces ultérieures répètent la trace initiale et, dans cette répétition même, la nient. Répéter, c'est nier, tout simplement parce que si cette grande trace figurale doit être répétée — reprise, recommencée — c'est qu'elle n'a pas encore commencé ou que ce qu'elle a commencé n'a pas été atteint : et pourtant c'est bien parce qu'il y a eu une première trace, une trace d'origine qu'il peut y avoir toutes les autres. Architecture de rythme figural, c'est-à-dire architecture qui n'articule le monument du tableau que de répéter la différence initiale, celle de la trace d'origine, c'est-à-dire de la nier en la répétant jusqu'à remplir de ses pistes brouillées tout l'écart de la différence inassignable entre la toile et le plan, entre la toile que la première trace indique et le plan que toutes les trames de traces qui la répètent rendent visible. *Number 32* de 50 nous le montre pathétiquement : il nous montre non pas certes la trace d'origine, celle qui fait advenir la toile comme toile du tableau, mais les traces qui toujours déjà la répètent et la nient, traces noires sur la trace noire. Dans sa nudité, *Number 32* nous permet de visualiser, dans l'espace intersticiel, la négation répétitive de l'origine, la deuxième articulation





architecturale monumentale, celle du rythme de la figure dans le tableau de Pollock entre 1947 et 1951. Naturellement, tout ceci ne fait sens qu'à condition d'entendre par « figure », non la forme extérieure d'un corps ou sa représentation, voire celle d'un volume borné par des lignes, mais le chemin décrit par le danseur sur le sol, et par « rythme » ce qu'entendaient les atomistes grecs, l'état singulier et momentané d'un flux d'atomes, l'architecture improvisée et dynamique d'un « fluement » saisi dans un instant. 17

Une dernière étape à parcourir : quitter l'espace dans le tableau pour rejoindre l'espace du tableau. En vérité, en parlant de l'un, nous avons déjà parlé de l'autre, ce qui signifie qu'avec Pollock, notamment entre 1947 et 1951 (mais aussi avec Monet et Renoir, le cubisme analytique, Mondrian, Masson ou Miró), la distinction entre l'un et l'autre cesse progressivement d'être pertinente. Il s'agit donc, pour notre discours de description, de rejoindre l'espace dans/du tableau à ses bords, en ces lieux ambigus où l'espace de création (du peintre) et de présentation (du regardeur) jouxte celui, autonome, de la peinture et s'articule à lui. Il faut réintégrer, avec Pollock, le bord et la limite, le cadre et l'encadrement du tableau entre dedans et dehors, ni l'un ni l'autre, l'un et l'autre à la fois.

Aldous Huxley, lors d'une table ronde en 1948 et commentant *Cathedral* de 47, un tableau auquel, par exemple, s'apparenterait *Enchanted Forest* de 47, déclarait : « Cela soulève la question de savoir pourquoi cela s'arrête quand ça le fait. L'artiste pourrait continuer à l'infini (*rires*). Cela me fait l'effet d'un lé de papier peint qu'on répète sans fin sur le mur. » Cette remarque, Pollock la reprend en 1951 dans le *New Yorker* : « Un critique a dit que mes peintures n'avaient ni commencement ni fin. Il ne l'a pas écrit comme un compliment, mais c'en était un. » 18 On notera le déplacement. Huxley s'interroge non sur le commencement ou même la fin, mais sur l'arrêt arbitraire d'une répétition du même motif : le

Pollock : **Number 32**, 1950, ducos sur toile, 269×457,5 cm ; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Pollock : **Enchanted Forest**, 1947, huile sur toile, 219×113 cm ; Peggy Guggenheim Collection, Venise (Solomon R. Guggenheim Foundation).

16. Voir à ce propos la très remarquable étude de René Payant : « La libération de la peinture », in : Jackson Pollock, *Questions*, Montréal, 1979. On lira également de R. Payant : « The Tenacity of the Sign Borduas in New York », *Arts Canada*, déc. 1978-janv. 1979.

17. Cf. E. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966 (la notion de « rythme » dans son expression linguistique, p. 327-335).

18. Cf. Macula, n° 2 : « Clement Greenberg, les textes sur Pollock ».

papier peint, le décoratif, l'ornemental s'opposant comme le répétitif, le monotone au singulier, à l'unique, au nécessaire du tableau authentique. Pollock de son côté, pose, mais comme une sorte d'idéal (l'aspect flatteur du compliment), son tableau comme un infini circulaire de peinture, commencement et fin, naissance et mort au même lieu, désir et accomplissement au même moment, un tableau qui, parce que son procès de production spatio-temporel s'identifierait à son état achevé d'œuvre, serait donc à lui seul le tableau absolu, le tableau fou (et l'on retrouverait ici le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac). Papier peint de Huxley ou tableau absolu de Pollock ?

Nous avons commencé à apporter une réponse avec la notion d'une dialectique de la toile et du plan et sa double articulation de l'entrelacs et de la figure pour reprendre le titre de la belle étude de Damisch en 1959 ; l'entrelacs répond, à sa façon, à l'ornemental et au décoratif, en étant la raison de l'effet d'unité tonale du tableau et la figure répond, à sa manière, à la contingence de l'arrêt de peindre en se laissant entrevoir comme la trace d'origine, originelle, initiale, fondatrice d'être répétée et niée par les traces qui s'y superposent. Pas de commencement, ni de fin de l'entrelacement des traces, ni dans la dominante colorée ou de valeur qui structure optiquement le tableau, ni dans l'architecture rythmique des flux qui s'y tracent.

Deuxième réponse par la considération des « bords » et par là on peut reprendre la question du *all-over* — le « bord à bord » — dans sa relation avec le *dripping* caractérisant la période de 1947 à 1951. ¹⁹ On notera donc — il suffit de regarder les tableaux — que les réseaux de coulures, à la différence d'un continu matériel qui serait arbitrairement coupé (comme du papier peint), s'arrêtent sur les bords de la toile, la trace le plus souvent revenant sur elle-même par des boucles ouvertes comme un animal brouillant sa piste. Pour continuer l'exemple d'*Enchanted Forest* de 47, non seulement on apercevra cette espèce de recul ou d'évitement des bords de la toile par les traces, mais encore comment dans cette œuvre, au format vertical (219 x 113), un réseau d'horizontales ou de quasi-horizontales définit la base cependant qu'une double série de boucles enchevêtrées conjuguées avec des verticales courent le long des bords latéraux de la toile et que les traces se font taches ou traînées épaisses dans les angles supérieurs droit et gauche. On pourrait refaire la même description avec *Number 26 A : black and white* ou *Number 5* de 48, encore que les modalités de confirmation des bords soient chaque fois différentes. Réseaux et trames de traces de Pollock entretiennent avec le cadre une « relation classique » pour reprendre la remarque de W. Rubin. Et l'on évoquera les arcs-boutants latéraux des *Grandes Baigneuses* de Cézanne ou les dispositifs de bord latéraux des paysages de Poussin qui, dans les deux cas, laissent cet intervalle d'effacement entre le « motif » et le bord, qui répète dans l'espace interne au tableau l'écart entre la limite du plan et le bord de la toile.

Cet effacement près du bord caractérise les toiles cubistes analytiques de Picasso ou de Braque ou le Mondrian de 1911-12. Mais il n'est effectif que sur les côtés et parfois sur le bord supérieur. C'est là que la forme se contracte, la figure se dématérialise dans l'abstraction picturale. Le bord inférieur continue à couper dans le motif ou le motif à s'y appuyer du poids de ses plans à facettes. L'ensemble acquiert ainsi une gravité monumentale en référence au sol où il est posé. En revanche, en opérant cet effacement sur les quatre côtés de la toile parce qu'elle est étendue horizontalement sur le sol dans le procès de peindre, tout en donnant une densité plus grande aux coulures de la partie inférieure comme dans *Autumn Rhythm n° 30* ou *One n° 31*, Pollock dissout la grille cubiste encore articulée en référence à la gravité des choses et des stations debout, pour donner naissance à une structure encore monumentale mais aérienne, une architecture de réseaux de traces flottant entre les bords, entre toile et plan. ²⁰ On ne pourrait à la rigueur avoir le sentiment d'une interruption contingente du tableau sur ses bords qu'avec les toiles ou papiers marouflés sur panneau de cette même période comme *Silver over black white yellow and red* de 48, où les bords coupent à vif dans les écheveaux marrons gris et noirs et dans les plages blanc crème du fond. Mais la vivacité des accents à angle droit des réseaux, l'importance des flaques noires ou marron, la subtilité des giclures orange et surtout leur disposition dans le tableau l'organisent avec souplesse en provoquant le regard à un parcours à centres divers et à carrefours multiples. Dans *Number 10* où les nappes d'aluminium semblent sourdre des limites pour envahir la toile, ce sont les grands tourbillons pathétiques du noir sur et sous l'aluminium et le réseau léger des traces vertes qui animent la frise d'une narrativité abstraite par le mouvement de ses différences. ²¹

Bords à bords brossés, bords à bords coulés, les tableaux de Pollock peuvent donc entretenir avec leur cadre une relation *classique* et être en même temps sans commencement ni fin, être à leurs bords dans une impérieuse nécessité, ignorer la contingence de la coupure, l'aléa de l'interruption et cependant être répétitifs, sans origine ni terme, non pas parce qu'ils se dissolvent dans le mauvais infini de l'illimité, mais parce qu'en répétant la différence et en la niant, ils articulent avec rigueur, dans le même lieu et le même moment, le commencement et la fin.

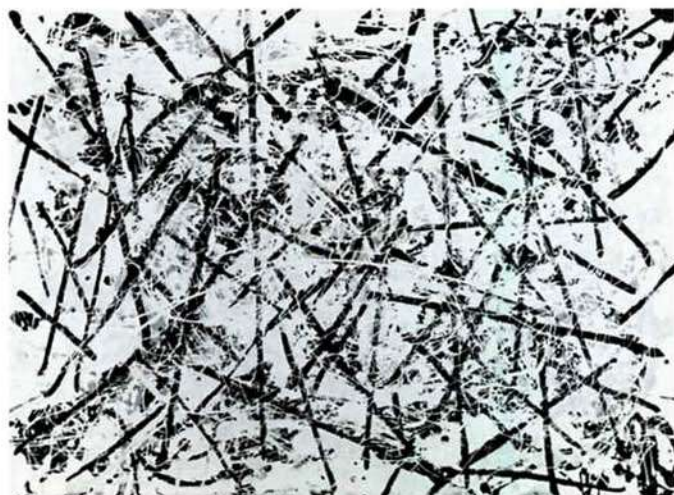


Mondrian : *Composition III*, 1912, huile sur toile, 95 x 80 cm ; Gemeentemuseum, La Haye.

Ce problème de la contingence ou de l'aléa du bord et de la limite m'amène à conclure sur une autre notion qui lui est liée dans le discours sur/de la peinture de Pollock : celle de l'accident ou du hasard qui serait en quelque sorte consubstantielle au *dripping* pollockien. Pourquoi s'arrêter ici plutôt que là ? Donc s'arrêter n'importe où, n'importe quand. Comme disait Huxley, il n'y a pas de raison que ça finisse : première question. Deuxième question : il y a dans les coulures et les stillations une telle quantité d'accidents imprévisibles que la technique est, par principe, livrée à l'aléatoire, opinion d'Arnheim qui ajoute que le nombre des accidents est tel qu'ils s'annulent les uns les autres pour ne laisser apparaître que leurs propriétés communes constituant la texture du tableau.²² Ce qui se passerait sur les bords du tableau pour A. Huxley ne fait que révéler ce qui se passe à l'intérieur du tableau pour Arnheim, mais de façon apparemment inversée. Ce qui rend aléatoire l'interruption du bord, c'est le caractère automatique du procès de peindre : répétition de l'identique. Ce qui rend contingent le procès même de peindre (par *drippings*) jusqu'aux bords, c'est son caractère accidentel, sans règles ni lois : différences sans répétition ; en bref, monotonie ou chaos. En fait, la critique implicite contenue dans les deux appréciations est la même : « Automaton » n'est-ce pas le nom qu'Aristote donne au hasard, ce qui se meut soi-même comme si une finalité intelligente dirigeait le mobile vers son but et l'imprévisibilité des *drippings* dans leurs parcours ne se confond-elle pas avec une automaticité qui serait en quelque sorte interne à la coulée de peinture, à sa giclure, à ses éclats : coulées, stillations qui traceraient leur sillage comme si une finalité délibérée habitait le liquide dans son dégouttement même.²³

Si tout se passe comme si la coulée traçait elle-même son dessin en ayant un dessein, c'est tout simplement parce qu'il y a un certain dessein qui détermine les traces et leurs réseaux. Il suffit de voir à ce sujet le film sur Pollock au travail. Que la technique des coulées comporte par elle-même dans son exécution une marge d'accidents, gouttes, giclures importante, mais peut-être pas aussi importante qu'on peut le croire, c'est certain. Toutefois, je crois qu'il faut se garder de concevoir l'accident comme une sorte de résidu ou de bavure d'un procès hors contrôle. L'accident est ici à penser comme une circonstance d'un procès de peindre, un procès en vérité qui ne s'effectue que de tracer et de tramer des circonstances, que de dissoudre les substances cachées, dans les circonstances que deviennent les matières de peinture entre toile et plan : des cheveux, des gouttes, des éclats, des flaques, des coulées. Un procès de peindre qui serait une accumulation d'accidents ou de circonstances qui le constituent et qu'il produit. Or, l'accident comme procès circonstanciel est tout autre chose qu'un résidu ou un excrément : c'est l'événement d'une possibilité objective, possibilité qui est là sur la toile, par exemple comme ce chapelet de gouttes, mais seulement comme une possible partie de l'épaisseur de peinture entre toile et plan ; c'est une occasion à saisir ou à laisser passer.²⁴

D'où ma conclusion, l'espace Pollock dans/du tableau, dans le jeu des circonstances du procès de peindre, de ses trames de traces entre toile et plan, bord et limite, l'espace Pollock animé — « un tableau vit de sa propre vie », disait-il — vibrant, rythmé, est, si l'on veut, un *automaton*, une machine, mais une machine à occasions, une machine à produire — dans le crépitement incessant de son présent — des accidents aussitôt relevés par le dessein de peindre en possibles objectifs, bientôt en occasions de réalité — la réalité de peinture — à coups de décisions longuement méditées, instantanément prises. L'espace Pollock entre toile et plan, bord et limite fait jouer deux présents, le présent du temps de l'œuvre qui enveloppe son passé et son futur dans une effervescente structure et le présent de l'instant qui parcourt le tableau en tous sens et qui divise incessamment son passé et son futur dans le fourmillement de sa texture.²⁵ ●



19. C'est ce problème que chacun de leur côté abordent M. Fried lorsqu'il décrit les grands *drips* classiques de Pollock et W. Rubin lorsqu'il rend compte de l'extraordinaire intuition de Greenberg, à savoir que le cubisme analytique persisterait chez Pollock, mais à un niveau infrastructurel de l'œuvre.

20. *Number 13* est de ce point de vue un exemple remarquable où l'échafaudage cubiste non seulement éclate et, dans cet éclatement même, évite toute notion d'effondrement par gravité vers le bord inférieur du tableau ou toute idée d'appui sur ce bord, mais encore se place comme des fétus de bois dans une eau calme. Non au fond cependant, comme le firent souvent les cubistes, affaiblissant ainsi la leçon cézannienne des formes en bas-relief à partir de la toile (cf. W. Rubin, art. cit.), mais entre deux eaux, dans l'espace intermédiaire de haut fond que contribuent encore à amincir les giclures d'aluminium entre un fond de toile beige jaune rehaussé de traînées jaune orange et de taches rouges et bleues et un lavis de traces blanc crème ou beige qui trament le plan de leurs écheveaux. L'échafaudage ainsi disloqué en état de flottement horizontal entre toile et plan et entre les quatre bords construit toutefois avec ses barres noires une sorte de rectangle ouvert, cassé, en procès rythmique, inscrit par ses quatre sommets dans le rectangle de la toile aux sommets duquel d'autres barres noires l'arriment sans raideur, deux rectangles où s'entend l'écho brouillé de Mondrian.

21. Ce qui se passe sur les bords des tableaux considérés, c'est la répétition d'une limite, la réitération de la différence entre la toile et le plan dans celle du bord et de la limite du plan qui n'est autre que celle de la différence entre le monde réel et celui, fictif, de la peinture. Mais parce que la répétition nie la différence, elle accomplit le monde de la peinture dans son autonomie et sa réalité.

22. Cf. W. Rubin, art. cit., Part II, *Art Forum* (mars 1967).

23. Aristote : *Physique*, II, 195b30 - 198a13. Cf. l'évocation de ce texte par Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, Paris, Le Seuil, 1973 (p. 43-51 et p. 53-62). « L'*automaton*... c'est le réseau des signifiants... la *tuché* est pour nous la rencontre du réel. »

24. Sur la théorie de l'événement, de l'occasion et de la circonstance, J.P. Vernant et M. Détiennne ; *Les ruses de l'intelligence, la Métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974 ; J.F. Lyotard, J.L. Thébaud : *Au juste*, Paris, Bourgeois, 1979 ; L. Marin : *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

25. G. Deleuze : *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, 21^e série, de l'événement ; 22^e série, porcelaine et volcan et 23^e série, de l'Aïôn (p. 174-197).

(Conférence prononcée au Centre Georges Pompidou le 18 février 1982, à l'occasion de l'exposition « Jackson Pollock », 3 février-10 mai 1982).

Pollock : *Number 13*, 1949, huile, émail et peinture d'aluminium sur préparation au gesso sur papier marouffé sur panneau, 57,7×78,4 cm ; Mr and Mrs Leonard C. Yaseen, New York.