

## De l'*Action painting* à la mort de l'art : à propos de Jackson Pollock

Laurent Van Eynde

Volume 22, Number 2, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/027333ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/027333ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Van Eynde, L. (1995). De l'*Action painting* à la mort de l'art : à propos de Jackson Pollock. *Philosophiques*, 22(2), 281–296.  
<https://doi.org/10.7202/027333ar>

## DE L'ACTION PAINTING À LA MORT DE L'ART : À PROPOS DE JACKSON POLLOCK

par

Laurent Van Eynde

L'art pictural de ce siècle a sans doute connu autant de mouvements que de soubresauts. La révolution abstraite qu'accomplirent Wassily Kandinsky et Piet Mondrian a clairement donné le ton de l'époque<sup>1</sup>. Pourtant, ni l'abstraction lyrique du *Blaue Reiter* ni l'abstraction géométrique du Constructivisme, de *De Stijl* ou du *Bauhaus*, ne sont à même de se poser en archétypes uniques de l'art contemporain. Celui-ci, on le sait, ne saurait vraiment se comprendre sans une attention soutenue pour le courant de la mort de l'art. Les sculptures *ready-made* de Marcel Duchamp, qui marquèrent la naissance de ce courant, ont bouleversé notre monde esthétique. La « Fontaine » de 1917 a perverti notre rapport à l'œuvre d'art.

Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ? La radicalité de la question fait signe vers une double contradiction qui, pour de nombreux artistes de ce siècle, rythme le cours de la création : la déshumanisation de notre monde, le *diktat* de ce qu'Adorno appelait la « forme-marchandise » et la toute-puissance de la logorrhée macrologique condamnent l'art à une option de *polémos* à l'égard de cet univers qui n'a d'autre but que de réduire l'aura de l'œuvre à une valeur d'échange. Mais dès lors que l'art, selon un poncif romantique trop ressassé, se résout à une révolte contre le monde qui le menace, une révolte qui devient la dimension constitutive première de son être, le créateur ne peut plus assumer la continuité de l'histoire de l'art. Seule s'impose alors la rupture avec la tradition. Tout le propos de l'art sera sa remise en cause et, par-delà les lourdes hypothèques qu'il fait peser sur son existence, l'art se fait dénonciateur de ce monde criminel.

---

1. Même si, bien entendu, cette « révolution » se reçoit de travaux antérieurs dits figuratifs. Kandinsky et Mondrian ne sont possibles que parce que Cézanne, par exemple, avait déjà clairement montré la voie. Que la modernité picturale se signe dans l'abstraction n'implique nullement que cette dernière se soit posée dans le refus de la tradition figurative. Bien au contraire, elle s'en réclame le plus souvent. (Voilà qui est tout particulièrement manifeste dans le courant de l'abstraction « lyrique » : Kandinsky, F. Marc, R. Delaunay, etc...).

L'art fut jadis un révélateur de l'absolu à la faveur de la singularité sensible de l'œuvre. Il acquiesce à présent au nouveau rôle qui lui échoit, celui de la dissidence, celui de la subversion. De Duchamp à Carl André en passant par Yves Klein ou Claes Oldenburg, l'art choisit la voie de l'auto-destruction dénonciatrice. À tel point que, comme l'écrit Adorno au seuil de sa grande théorie esthétique, « il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence<sup>2</sup> ». L'art semble bien n'être rien d'autre qu'une chose du passé, comme Hegel l'avait déjà affirmé<sup>3</sup>.

Ce mouvement prendra, au cours de notre siècle, de multiples formes, des *ready-made* aux monochromes, des *Happenings* à l'art conceptuel, du *Minimal art* au *Pop art*. La naissance de cette esthétique de la subversion au cours des années dix autant que sa récurrence au cours des années soixante, sous la forme du minimalisme et du *Pop art*, sont en apparence proprement américaines. Certes, en apparence seulement, tant il est vrai que le français Marcel Duchamp, quoiqu'établi à New York lorsqu'il exposa ses premières sculptures *ready-made*, avait été formé à la grande tradition européenne, tandis que le *Pop art* de Jasper Johns comme d'Andy Warhol se recevait des expériences londoniennes de Richard Hamilton ou des réflexions de Lawrence Alloway. Pourtant, quelles que soient les particularités géographiques que l'on puisse faire valoir ici ou là, l'essence de la mort de l'art est proprement américaine, et ce dans la mesure où le monde qu'elle combat est bien celui de l'impérialisme démocratique et de l'économisme sauvage dont les États-Unis constituent le paradigme.

Il n'en demeure pas moins vrai que c'est aux États-Unis que, dans l'immédiat après-seconde guerre, se manifesterait un mouvement refusant *a priori* toute remise en cause radicale de l'art sous prétexte de subversion. Ce mouvement sera désigné par le patronyme « École de New York » ou « Expressionisme abstrait ». L'expressionisme new-yorkais va, en fait, profiter de la conjonction de trois éléments décisifs. Tout d'abord, dans le courant des années trente, nombre d'artistes européens s'exilèrent aux États-Unis et permettront ainsi aux jeunes artistes américains de rentrer indirectement en contact avec la grande révolution abstraite qu'a connue le continent européen. En outre, il n'est pas sans intérêt que certains de ces artistes européens exilés aient été des pédagogues dans l'âme. Parmi ceux-ci, il faut citer John Graham<sup>4</sup> (de son vrai nom Ivan Dubrovski), établi aux U.S.A. depuis 1920, mais aussi

- 
2. T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. fr. de M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989, p. 15.
  3. « Sous tous ces rapports, l'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé ». G.W.F. Hegel, *Esthétique*, trad. fr. de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, p. 34.
  4. À propos de l'influence de John Graham sur l'école de New York, cf. D. Ashton, *L'école de New York. Histoire d'un mouvement*, (collection H2A), trad. fr. de M. Sissung, Paris, Hazan, 1992, p. 33 et sq. et p. 80 et sq.

et surtout l'allemand Hans Hofmann<sup>5</sup>, remarquable professeur et fin connaisseur de l'art de Matisse, de Kandinsky ou de Robert Delaunay. Enfin, troisième élément déterminant pour l'apparition de l'expressionnisme abstrait, la seconde guerre mondiale réveillera chez ces jeunes artistes new-yorkais la conscience d'une crise du sens aussi prégnante que fondamentale.

La conjonction de ces trois éléments fera de l'expressionnisme new-yorkais le mouvement de toutes les audaces émotives, des formes les plus exacerbées d'expression du moi, des témoignages parfois impudiques de vécus marqués du sceau de la violence<sup>6</sup>. On ne s'étonnera guère, dès lors, que l'affirmation picturale du moi soit corrélativement conçue comme le lieu de révélation de la puissance de l'inconscient<sup>7</sup>. L'expressionnisme abstrait s'engagera dans cette voie selon différentes modalités dont la plus représentative sera l'*Action painting*<sup>8</sup>.

L'*Action painting* est proprement une peinture de l'action ou, plus précisément, une « peinture agissante ». Qu'est-ce à dire ? La toile n'est plus, pour l'expressionnisme new-yorkais de l'immédiat après-guerre, le support privilégié de la *représentation* d'un monde qui manifesterait le propos universalisant du moi créateur. La toile n'est pas vouée à une monstration derrière laquelle devraient s'effacer les coulisses du geste créateur. Bien plutôt la toile est-elle prioritairement une arène. Elle est d'abord la scène d'une action dramatique, elle est le lieu de la théâtralisation du combat entre le geste de l'artiste, actualisation d'une volonté créatrice, et la résistance que lui oppose le matériau en vue de son propre dépassement vers l'incarnation sensible et signifiante du geste volontariste<sup>9</sup>. C'est l'événement de cette lutte qu'accueille la toile et non une représentation sensible qui ne serait que le résultat d'un conflit au sublime dénouement. Le propos de l'*Action painting* n'est pas tant l'image, fût-elle abstraite, que le fait notable, radicalement singulier et privé de toute itérabili-

- 
5. En ce qui concerne les rapports entre Hans Hofmann et l'école de New York, cf. D. Ashton, *op. cit.*, p. 91 et sq.
  6. Cette confession picturale du moi implique un *pathos* n'évitant pas toujours une certaine complaisance, complaisance qui sera raillée ultérieurement par le *Pop art*, notamment par Roy Lichtenstein dans des œuvres comme *Big painting VI* (1965) ou *Yellow and green brushstrokes* (1966).
  7. C'est plus précisément à John Graham que l'école de New York doit son intérêt pour les thèses de Freud mais aussi de Jung.
  8. On a coutume de distinguer deux courants dans l'expressionnisme abstrait : l'*Action painting* qui a dominé de 1945 à 1955 (plus ou moins), et la *Color-field painting*, peinture métaphysique abstraite de plus en plus marquée par un effort d'épuration formelle et de dépouillement, qui a dominé le mouvement de 1955 à 1965 (plus ou moins) et dont les principaux représentants furent Clyford Still, Mark Rothko et Barnett Newman. Pour cette distinction, cf. D. Weehler, *L'art du XXème siècle*, de 1945 à nos jours, Paris, Flammarion, 1992, p. 29-53.
  9. L'idée de combat sera systématisée à la même époque, en France, par Georges Mathieu, et ce par le biais d'un art informel qui se résoudra à l'irrationalisme simpliste de la frénésie créatrice.

té, de l'engagement d'un moi dans la matérialité des couleurs. Dès lors que la toile est déterminée comme lieu d'une telle événementialité, on peut soutenir à bon droit que l'*Action painting* est une peinture gestuelle abstraite. Pour bien comprendre la portée d'une telle option esthétique, il nous faut analyser plus particulièrement l'œuvre d'un représentant majeur de l'*Action painting* : Jackson Pollock<sup>10</sup>.

Les chefs-d'œuvre de Pollock seront les aiguillons de l'*Action painting*. Ces toiles fondamentalement originales, audacieuses et parfaitement libérées de tout académisme comme de tout héritage réaliste ou naturaliste<sup>11</sup>, « briseront la glace », selon les termes de Kooning. Ces chefs-d'œuvre verront le jour à partir de 1943. Il s'agit de tableaux immenses. Pour les réaliser, Pollock a posé ses toiles sur le sol. Si la toile est la scène d'une action dramatique, le peintre, héros principal de la geste qui s'y joue, doit pouvoir se mouvoir tout autour de l'espace théâtral, et même pénétrer dans cet espace<sup>12</sup>, y prendre littéralement pied, l'investir de tout son corps. Dans une interview datant de 1944, Pollock dit : « Au sol, je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche du tableau, j'en fais davantage partie ; car de cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des quatre côtés, être littéralement *dans* le tableau<sup>13</sup> ». La toile ne peut plus être dans cette position en retrait ou comme en suspens, ni se confiner dans l'immunité relative que lui concède la verticalité et la distance du face-à-face. La peinture de chevalet n'est pas une peinture de l'expression, mais une peinture de la représentation, elle n'est pas une peinture combattante mais un art de l'achevé, du léché. C'est, en quelque sorte, un art de la présence perdurante et établie, tandis que l'œuvre de Pollock sera une création de l'instant absolument singulier, conservé dans l'espace sous la forme d'une trace dont toute la vocation est le témoignage.

Ainsi donc, Pollock va se mouvoir tout autour des immenses surfaces blanches posées à terre, dans son atelier d'East Hampton. Or, qu'est-ce donc qui naît d'une telle kinesthèse ? Ce qui nous apparaît à nous, spectateur surpris par l'inquiétante démesure du propos, c'est avant tout un tissu extrêmement serré de traits semble-t-il incertains ou, plus précisément, de courbes sauvages, imprévisibles, de petites taches, de gouttes. Ces œuvres sont totalement abstraites. En outre, le registre chromatique est fondamentalement unitaire,

- 
10. Les deux autres membres principaux de ce courant furent Franz Kline et Willem de Kooning.
  11. Notamment de l'héritage du naturaliste américain Thomas Benton, dont Pollock suivit les cours de 1930 à 1932, à l'*Art Students League* de New York.
  12. Même s'il faut relativiser cet envahissement physique de la toile : les photographies et les films de Hans Namuth ont révélé que Pollock ne marchait plus sur la toile dès les premiers lacs ou, en tout cas, ne pénétrait plus dans l'espace de la toile que d'une dizaine ou d'une vingtaine de centimètres.
  13. Interview réalisée par H. Putzel, parue dans *Arts and Architecture* en février 1944. Cité dans H. Namuth, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, éditions Macula, 1978 (pas de pagination).

jusqu'à une indifférenciation qui s'ignore, tant c'est le maniérisme de la nuance qui conduit aux limites de l'atonie chromatique<sup>14</sup>. Cette régularité dédaigneuse de tout chatolement contraste fortement avec le chaos apparent de la ligne, ou plutôt *des* lignes. L'art de Pollock réside dans cette tension constitutive toujours résolue à même sa persistance, dans l'équilibre fragile des forces en présence. Ce qui se manifeste comme l'expression désordonnée d'un moi exubérant est contrebalancé par une rigueur qui définit la maîtrise de l'œuvre. Le flux pictural qui concrétise le geste ne filtre dans l'œuvre que par l'ascendance qu'une forme de rationalité, dont l'essence est, au premier abord, malaisément définissable, conserve sur toutes les propensions à l'automatisme. Il apparaît donc que l'équilibre qui caractérise les chefs-d'œuvre de Pollock est pour le moins complexe. Tâchons cependant de progresser dans notre analyse et d'accéder, fut-ce au prix de quelques abstractions méthodologiques, à une compréhension plus stricte de cet équilibre.

En fait, le flux pictural de la gestique de Pollock ne vise pas seulement à l'expression irrationnelle d'un moi. Les références psychanalytiques, bien réelles, de Pollock sont d'ailleurs clairement moins freudiennes que jungiennes. Les réserves de Pollock à l'égard de la pensée de Freud peuvent bien s'originer en « une répugnance puritaine à concéder à la libido le monopole de la création<sup>15</sup> ». Mais nous préférons penser, quant à nous, que le privilège accordé à Jung ressortit à une prédilection intellectuelle pour les perspectives cosmiques qu'ouvre la thématique jungienne de l'inconscient collectif, ainsi qu'à une insatisfaction de fond éprouvée face au subjectivisme causaliste de Freud. Et de fait, l'automatisme de la création, qui est bien d'inspiration freudienne, ne sera jamais le dernier mot d'aucune œuvre de Pollock. On ne peut soutenir que Pollock s'abandonnait à une inspiration incontrôlée et incontrôlable, comme si sa peinture n'était qu'une peinture d'instinct réduisant l'artiste à une nature indisciplinée et volcanique. Il ne s'agissait pas, pour Pollock, de « se jeter dans la mer » comme l'espérait le critique James Johnson Sweeney, dont les articles et les conseils prodigués à Peggy Guggenheim accompagnèrent toute la genèse de l'*Action painting*. Le très célèbre Clement Greenberg était sans doute plus à même de saisir toutes les nuances de la création de Pollock, en ceci que, fortement influencé par l'enseignement de Hans Hofmann, il s'efforçait toujours de garder en vue la légalité immanente à l'œuvre et à son monde. Ainsi Greenberg pouvait rester attentif à la rationalité sensible (et non pas conceptuelle, bien sûr) qui structure les chaos apparents des œuvres de Pollock. Celui-ci ne créait pas, on le sait, dans une sorte de prodigalité frénétique. Certes, il s'investissait entièrement dans la toile, y compris corporellement. Pollock, plus que tout autre, créait dans le risque de lui-même. Mais il ne peut être question, pour autant, de passer sous

---

14. Que l'on pense, par exemple, à *Autumn Rhythm (Number 30)*, œuvre datant de 1950.

15. D. Ashton, *op. cit.*, p. 138.

silence le recul qu'il prenait par rapport à son œuvre au cours de la réalisation de celle-ci.

À ce propos, le témoignage de Lee Krasner, peintre proche de l'école de Hofmann et épouse de Pollock, est absolument décisif. Dans une interview datant de 1980, alors que le journaliste évoque la transe créatrice de Pollock, Lee Krasner parle plus modérément d'« une façon de s'abstraire de son environnement », insistant plutôt sur le fait qu'« il y avait aussi des moments où il prenait du recul, où il observait le travail en cours d'un œil critique. Les deux attitudes sont complémentaires : l'absorption totale et la critique objective qui s'ensuit<sup>16</sup> ». Pollock lui-même disait : « J'ai effectivement une idée générale de ce que je fais et de ce que cela va donner<sup>17</sup> ». On peut également se référer au témoignage de Robert Goodnough : « En l'espace d'une demi-heure, la surface tout entière s'était animée de rythmes entremêlés. Des flaques noires, de minces filets et des formes allongées semblaient se transformer et commencer à prendre l'apparence d'une image. [...] Après quelques temps, il a décidé de s'arrêter pour observer ce qui était déjà fait. [...] C'était le temps de la « prise de *connaissance* » avec la peinture, durant lequel il y réfléchissait, s'y habituaient peu à peu afin de pouvoir déterminer ce qu'il fallait faire pour lui donner plus de force. [...] Les longues périodes de contemplation et de *réflexion* devaient l'aider à se préparer pour reprendre le travail<sup>18</sup> ». Aussi distingue-t-on d'ordinaire différents stades dans la réalisation d'un tableau par Pollock : « On pense qu'il commençait ses œuvres de façon "automatique", mais qu'il continuait et finissait en maîtrisant davantage le processus<sup>19</sup> ».

L'abord strictement descriptif de la genèse d'une œuvre de Pollock est du plus haut intérêt. Pourtant, elle ne peut satisfaire pleinement celui qui s'enquiert des fondements de l'ambiguïté qui affecte le pseudo-automatisme de Pollock. Comment pouvons-nous interpréter *a priori* cette intrication du geste d'instinct et de l'exigence de réflexion ? Comment comprendre que chacun de ces deux moments ne vaut qu'en tant qu'il est traversé par l'autre ? Si Pollock prend du recul, s'il concède à son processus créateur le moment de la contemplation qui est identiquement moment de réflexion, c'est qu'il prétend à une légalité, quelle qu'elle soit, de l'œuvre. De fait, Pollock ne pouvait miser sur la seule expression irrationnelle du moi sans réduire son œuvre au témoignage contingent et relatif d'une individualité parmi tant d'autres. L'œuvre ne serait alors que le cri dérisoire d'un sujet inadapté, qui hurlerait ainsi son solipsisme sans pouvoir jamais être compris et tout en renonçant

16. Interview réalisée par B. Rose. Cité dans H. Namuth, *op. cit.*

17. Cité par E. A. Carmean Jr., in H. Namuth, *L'atelier de Jackson Pollock*, *op. cit.*

18. R. Goodnough, « Pollock peint un tableau », in *Art news*, mai 1951. Cité par E. A. Carmean Jr., *op. cit.* Nous soulignons.

19. E. A. Carmean Jr., « L'art de Pollock en 1950 », in H. Namuth, *op. cit.* Notons qu'au stade de la contemplation-réflexion, Pollock ramenait parfois la toile à la position verticale, ce qui implique une prise de distance par rapport à l'activité combattante, cette dernière nécessitant, pour Pollock, l'horizontalité.

donc implicitement à l'écoute des autres. L'absolue singularité de l'individu irrationnel déclasserait toute forme de communication. L'œuvre ne serait qu'un fait incompréhensible, voué à l'oubli aussitôt que manifesté. Or, l'œuvre de Pollock n'est pas le cri d'un inconscient subjectiviste. Dans ses grandes œuvres dites classiques, Pollock veut faire de sa gestique, qui constitue l'événement de l'œuvre, la révélation de la *portée cosmique* du moi s'exprimant. Si c'est le sujet artiste qui s'affirme dans le combat qu'est l'acte de peindre, c'est que ce sujet est d'abord défini par une capacité de s'intégrer, de s'assimiler le monde. La création de Pollock nie bien le monde, mais pour l'engloutir dans le moi, afin de pouvoir ensuite le révéler dans toute sa densité à la faveur de l'extériorisation picturale de ce moi. Ce n'est qu'au prix de ce rapport dialectique au monde que le geste créateur peut prétendre à une valeur universelle, donc au sens et à la légalité. Le désordre et le chaos subjectivistes se soumettent à la signification cosmique. Le moi profond, qui demeure le souci premier de l'*Action painting*, ne peut se révéler qu'à la faveur de cette prétention cosmique. Il ne prend sens, en tant qu'individualité dans le monde, que pour autant qu'il manifeste celui-ci. Le moi n'est que dans et par sa portée cosmique. Mais corollairement, le monde lui-même ne pourra se manifester dans l'œuvre qu'à travers le prisme de l'expression égoïque. Toute forme de naturalisme, aussi tempérée qu'elle puisse être par un quelconque effort de stylisation, est bien entendu bannie de l'univers de Pollock.

Ainsi donc, la prétention cosmique du moi créateur comme l'affirmation égoïque de la légalité du monde conduisent à la conjonction de l'ego et du cosmos, conjonction qui confine à la confusion. Le moi se fait monde dans le même temps que le monde se dit par le moi. On ne peut s'abstenir ici de faire référence à la célèbre entrevue que Lee Krasner provoqua entre Jackson Pollock et Hans Hofmann. Lee Krasner a rapporté cette rencontre dans les termes suivants : « J'avais décidé Hofmann à rencontrer Pollock pour la première fois, et Hofmann a dit, après avoir regardé son travail : " Vous ne travaillez pas d'après la nature ". À quoi Pollock a répondu : " Je suis la nature " <sup>20</sup> ». La négation préalable de la nature par le moi est la condition de possibilité de son affirmation. Ce n'est qu'à ce prix que la nature est dicible et que le sujet accède à la normativité universelle, fondement de toute parole esthétique. Nous acceptons momentanément cette logique de la création de Pollock. Mais il nous revient à présent d'affiner notre analyse en interrogeant les principes directeurs du geste créateur de Pollock, analyse qui, dans un second temps, nous conduira à une déconstruction de son concept implicite de légalité.

Nous en sommes donc arriver à distinguer deux paramètres constitutifs et décisifs de l'art de Pollock :

1. d'une part, la gestuelle qui fait proprement de la toile l'événement d'expression d'un moi ;

---

20. L. Krasner citée par B. Glaser dans « *Jackson Pollock : an interview with Lee Krasner* », in *Arts*, 41 (avril 1967).

2. d'autre part, la prétention cosmique de ce paradigme de l'*Action painting*.

Il s'agit là de deux paramètres qui sont si intimement liés que leur intrication ne peut être remise en cause que méthodologiquement, par une distinction dont la pertinence est limitée au discours de la critique d'art ou de la philosophie de l'art. Un tel artifice est pourtant indispensable pour une esthétique qui veut être au clair avec la création de Pollock.

Or, il apparaît qu'à ces deux paramètres font écho deux principes directeurs qui régissent le propos des œuvres classiques de Pollock. Ces principes directeurs sont les suivants :

1. la technique du dripping (qui répond au paramètre de la gestuelle) ;
2. le principe de la peinture all over (qui répond au paramètre de la prétention cosmique du geste).

Selon nous, et nous nous efforcerons de le démontrer dans les pages qui suivent, ce sont ces principes directeurs qui sont susceptibles de récupération par les tenants de la mort de l'art.

Consacrons-nous tout d'abord au célèbre *dripping*. De quoi s'agit-il ? Le *dripping* est, bien entendu, une technique picturale, technique dont Pollock est encore souvent présenté comme l'inventeur. À tout le moins Pollock a-t-il systématisé le recours à cette technique. Il s'agit en fait de faire couler, de déverser la couleur sur la toile par de grands mouvements de pinceau ou de bâton. « Pollock [...] sort son bâton, ou son pinceau, du pot de peinture, et puis, d'un grand geste cursif, le passe au-dessus de la toile, très haut, de façon à ce que la peinture visqueuse se forme en lacis qui planent au-dessus de la toile avant de s'immobiliser, puis d'y tomber — laissant une trace de leur passage<sup>21</sup> ». Pollock lui-même a apporté quelques précisions à ce sujet : « La peinture que j'emploie presque toujours est liquide et très fluide. J'utilise les pinceaux davantage comme des bâtons — le pinceau ne touche pas la surface de la toile, il est juste au-dessus<sup>22</sup> ». Littéralement, *to drip* signifie qu'on laisse tomber un liquide goutte à goutte. On parlera plutôt d'un *déversement* de peinture (*to pour*) qui signifie plus précisément que l'on fait s'écouler un liquide ou une substance granuleuse hors d'un récipient ou d'un réceptacle. La meilleure description du *dripping* est sans doute celle que propose Francis V. O'Connor, commentant les films de Hans Namuth consacrés à Pollock : « En termes généraux, les films montrent la peinture *propulsée* sur des toiles planes de tailles diverses. En traversant l'espace, la peinture effectue des trajectoires qui sont saisies instantanément et très précisément lorsqu'elle atterrit sur la surface. Ainsi, la peinture, qui se forme dans l'espace, en se déplaçant dans le

21. Témoignage de J. Fasanelli, cité par H. Namuth, *op. cit.*

22. Interview de Pollock réalisée par H. Putzel, parue dans *Arts and Architecture*, en février 1944. Cité par H. Namuth, *op. cit.*

temps *au-dessus* d'une surface prédéterminée, trace une image précise de la force — douce ou violente — qui l'a initialement lancée<sup>23</sup> ».

Le point décisif est, nous semble-t-il, et cela est corroboré par les propos de Pollock lui-même, l'absence de contact direct ou indirect entre la main qui crée et la toile qui accueille et reçoit la volonté créatrice. La trace née du geste témoigne de son impulsion, elle renvoie immédiatement au geste qui la génère. Si la volonté créatrice s'était investie, sans autre distance ou recul, dans le trait qu'elle porte sur la toile, elle se serait effacée derrière ce trait. La main eût été aspirée par la ligne. Le *dripping* préserve le geste de son effacement. Il se définit par la distanciation, par le refus d'un contact qui menacerait d'engloutir le geste. Ainsi, la trace picturale ne déclassé pas le mouvement de la main, mais y renvoie comme si cette référence était toute sa raison d'être. Les lacs des grands *drip paintings* ne valent jamais pour eux-mêmes, mais comme souvenir du geste qui les a engendrés. Ainsi, la théâtralité n'est pas seulement dans ce qu'on a parfois appelé la danse de Pollock autour de et même dans sa toile, mais elle est aussi dans l'intrication des lignes qui se définissent par la référence à ce geste. Dès lors, l'espace peint de la toile est éclipsé par la temporalité de la gesticulation créatrice. Le cours temporel du mouvement de la main efface la spatialité peinte, puisque celle-ci abdique ses droits et sa densité au profit de celui-là. En ce sens, la technique du *dripping* est bien l'accomplissement ultime et paradigmatique de la gestualité événementielle propre à l'*Action painting*. Cette technique est la pointe extrême de la théâtralité qu'exigeait l'expressionnisme abstrait. Elle fait bien de la toile une arène plus qu'un lieu de représentation.

Avant que d'en finir avec cette description du *dripping* que pratiquait Pollock, il nous faut revenir à une question dont l'urgence nous apparaîtra très clairement lorsque nous suggérerons un rapprochement entre Pollock et la mort de l'art. Cette question est la suivante : Pollock est-il l'inventeur du *dripping* ? Jusqu'il y a peu, on répondait encore systématiquement par l'affirmative, et cette idée demeure communément assez répandue, aujourd'hui encore. Pourtant, nous savons qu'il n'en est rien. Il arrive parfois que l'on avance le nom de Hans Hofmann comme inventeur du *dripping*, ou même le nom d'autres peintres aujourd'hui oubliés par bien des spécialistes. Tout comme on s'est évertué, à une certaine époque, à exhumer des toiles de petits maîtres qui pouvaient prétendre à une forme plus ou moins avancée d'abstraction, quoiqu'étant antérieures à la *première aquarelle abstraite* peinte par Kandinsky en 1910, on s'est efforcé jusqu'il y a peu de faire valoir l'utilisation ponctuelle d'une forme tâtonnante de *dripping* chez des artistes américains de l'entre-deux-guerres. Mais il ne s'agit là que d'expériences fortuites et sans postérité immédiate ou directe. La première démarche picturale, assimilable au *dripping*, qui fut assumée par l'artiste, qui releva d'une résolution

---

23. F. V. O'Connor, « Les photographies de Hans Namuth comme documents d'histoire de l'art », in H. Namuth, *op. cit.*, Nous soulignons.

consciente du créateur, sans se réduire à une tentative purement empirique et aussitôt oubliée, date de 1942. Cette année-là, Max Ernst, qui est exilé aux États-Unis depuis un an, trouve une boîte de peinture et fait gicler la couleur sur une toile qu'il a couché sur le sol. Max Ernst recourt à cette méthode pour deux œuvres réalisées en 1942 : *La planète affolée* et surtout *Tête d'homme intriguée par le vol d'une mouche non-euclidienne*. Lorsque ce dernier tableau est exposé la même année à New York, à la galerie Betty Parsons, Jackson Pollock est frappé par ce mélange de lignes et de gouttes qui révèle surtout la liberté de l'acte créateur. Pollock obtient de Max Ernst qu'il lui dévoile le secret de ce tableau. En possession de la « recette », Pollock systématisera aussitôt cette méthode, la faisant passer du statut d'une mystérieuse intrusion dans le monde surréaliste à celui de technique emblématique de l'*Action painting*. Il n'en demeure pas moins vrai pour autant, et nous aurons l'occasion d'y revenir, que l'origine du *dripping* est néo-dadaïste<sup>24</sup>.

Nous affirmions ci-dessus que la technique du *dripping* accomplissait le principe de l'événementialité théâtrale, de la prévalence du geste sur l'espace de l'œuvre. Le *dripping* est donc en ce sens l'instrument premier de l'expression du moi créateur qui se concrétise par sa gestique. En ce sens, le *dripping* répond bien au paramètre égoïque de la création de Pollock. Mais tout comme l'expression du moi est contrebalancée par une prétention cosmique, l'exacerbation de la théâtralité et de l'en-deçà de la toile par le *dripping* est contrebalancée par un second principe directeur : l'*all over painting*.

D'après le principe de la composition *all over*, l'ensemble de la toile doit être recouverte de peinture selon une densité de propos identique en chacune de ses parties. La toile semble alors intégralement envahie par un monde intérieur. Comme si la couleur se sentait à l'étroit dans les limites que lui impose la matérialité de la toile, le motif paraît outrepasser les bords de celle-ci, ou, à tout le moins, les atteindre avec autant de force et de puissance qu'il ne s'en manifeste au centre de la toile. L'énergie du tissu de lignes et de tâches submerge la toile jusque dans ses moindres recoins. En témoignent éminemment des œuvres comme *Number 1* (1949), *Lavender mist : number 1* (1950) ou *Number 27* (1950). Les écheveaux ininterrompus d'énergie picturale semblent ne trouver jamais aucun terme. Pollock aimait raconter à ce propos l'anecdote suivante : « Il y a quelque temps, un critique a écrit que mes tableaux n'avaient ni commencement ni fin. Il ne l'entendait pas comme un compliment, or c'en était un. C'était même un beau compliment. Seulement, il ne le savait pas ». Et Lee Krasner de surenchérir : « C'est exactement cela, le travail de Jackson : une sorte d'espace sans cadre ». Ceci dit, on ne peut réduire le principe de la composition *all over* à « un acharnement à tout recouvrir, [à]

---

24. À propos de l'invention du *dripping* par Max Ernst, cf. M. Ragon, *Le journal de l'art abstrait*, Genève, Skira, 1992, p. 62. (Il y est également fait allusion à une autre théorie selon laquelle André Masson serait l'inventeur du *dripping*).

une compulsion à maculer<sup>25</sup> ». En effet, Pollock ne retiendra très vite que l'essence de ce principe, à savoir le traitement égalitaire de chaque partie de la toile, traitement qui implique le refus de la hiérarchisation de l'espace pictural et, corrélativement, le déni de la composition à partir d'un centre — conçu comme site originel d'organisation de l'image et, par là, comme puissance d'irradiation, où que se trouve ce centre sur la toile matérielle — ou, si l'on préfère, de la baisse de densité du propos à mesure que l'on se rapproche des bords de la toile — compris comme zones-limites de la puissance d'irradiation. L'œuvre est constituée par l'indifférenciation d'un espace qui se définit par son homogénéité et son isotropie.

Ce principe de la peinture *all over* contrebalance l'exacerbation de la théâtralité gestuelle que valorise le *dripping*. Autant celui-ci fomentait la réduction de l'espace au témoignage du geste, autant l'*all over painting* rend toute sa pertinence à l'univers de la toile en tant que tel. Or, cet univers se veut une totalité concrétisant la propension à l'expression *cosmique* du moi. Ainsi, la manifestation égoïque que privilégie le *dripping* trouve son contrepoint dans l'homogénéité des lacs, des traces, des lignes, des taches.

Pendant, la peinture *all over* suppose bien la thématique de la toile comme arène où surgit l'événement d'un combat : le traitement égalitaire de toutes les parties de la toile suppose que l'acteur-peintre se meuve indifféremment tout autour de l'espace blanc posé sur le sol, et même y pénètre, pour que son mouvement ne soit en aucune manière contraint par les déterminations contingentes de la spatialité, quelle que soit la région de la toile qu'il désire atteindre. Le traitement égalitaire est à ce prix. La valorisation du geste est condition de possibilité de l'expression de la légalité cosmique.

Ainsi donc, le principe directeur de l'*all over painting* est le mode de concrétisation des visées cosmiques qui animent la volonté créatrice de Pollock. Une peinture *all over* donne à voir une totalité fouillée et dense. La toile est un tout unique, indivisible. C'est ce que l'on a souvent appelé le *holisme* de Pollock. La configuration de l'œuvre est totalisante, le champ visuel ne peut se détailler, il est prisonnier d'une exigence d'unité. « Confronté à cette complexité labyrinthique, l'œil renonce à suivre les interminables circonvolutions et accepte l'indivisibilité de la configuration totale<sup>26</sup> ». Peu importe ici que cette fascination pour l'Un trouve une origine biographique dans un contact précoce avec la pensée théosophique ou l'enseignement du penseur indien Krishnamurti<sup>27</sup>. Ce qui retient notre attention, c'est que l'unité cosmique que revendique la toile est avant tout définie négativement par l'impossibilité de la partition. Le détail n'a aucun sens dans l'œuvre de Pollock, parce qu'aucune partie n'est jamais isolable. Or, si aucune partie n'est jamais isolable, c'est qu'en tant que telle, elle n'a aucune valeur, ni relative, ni absolue. Si le détail,

25. J. Clay, « Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate », in H. Namuth, *op. cit.*

26. D. Wheeler, *op. cit.*, p. 44.

27. À ce propos, cf. D. Ashton, *op. cit.*, p. 47.

ici, n'a pas droit de cité, c'est parce que toute hiérarchisation est proscrite. C'est donc l'axiome du traitement égalitaire et son corrélat, l'indifférenciation de l'espace, qui fonde la pertinence du propos cosmique et de son modèle totalisant. Mais cela signifie donc que cette réalité cosmique est constitutivement une totalité par indifférenciation et donc une totalité sans centre. Chaque partie de la toile vaut n'importe quelle autre partie ; toutes ces parties, qui ne peuvent être conçues que par abstraction et donc au prix d'une conceptualisation qui marque un temps d'arrêt par rapport à la pure contemplation esthétique, sont absolument interchangeables. La totalité de la toile est une totalité de fait, une totalité par envahissement. Il ne s'agit donc nullement d'une totalité organique qui serait régie par un *logos* immanent. Peut-on, dès lors, encore parler avec quelque pertinence de prétention cosmique ? Qu'est-ce qu'un *cosmos* sans centre ? Qu'est-ce qu'un *cosmos* sans *logos* ? Ces toiles de Pollock ne sont pas même des mondes, au sens le plus strict, dès lors qu'il n'est nul centre qui irradie sa puissance signifiante et structurante jusque dans les moindres détails de l'espace peint. Il n'est de totalité qui n'ait de centre. Un tout sans centre n'est rien d'autre qu'un chaos qui n'ose se dire. Aucun des grands *drip paintings* n'échappe à cette conception factuelle de la totalité. Ce qui leur fait défaut à tous, c'est l'organicité. Aucun de ces tableaux, quoiqu'en pensent les tenants d'une lecture holistique de l'œuvre de Pollock, ne sont des organismes. On cherchera en vain, dans ces réalisations, la présence d'une logique qui soit à la fois centrifuge et centripète, seule garantie de la pertinence cosmique du motif qui est donné à voir.

Pollock voulait que l'œil du spectateur soit contraint de saisir l'œuvre dans sa globalité. Il l'est en effet. Mais non pas positivement parce que l'œuvre serait régie par une logique organique et se donnerait comme un horizon totalisant. Bien plutôt, si le spectateur ne peut se dérober à la masse de l'œuvre, c'est négativement parce que son regard s'y perd : tous les éléments se valent sans qu'il n'y ait de véritable unité de rapport. Aucun élément n'a de valeur propre, pas même relative, puisque la valeur relative serait encore référence à une norme absolue. En fait de légalité cosmique, nous ne sommes confrontés à rien d'autre, en définitive, qu'à un magma informe qui n'affirme sa puissance qu'en engloutissant le regard de celui qui est censé le reconnaître.

Voici donc où nous a conduit notre mise en perspective de la technique du *dripping* et notre déconstruction du concept de légalité inhérent à la prétention cosmique de la peinture *all over*. Mais pouvons-nous soutenir pour autant la thèse d'un rapprochement incident de l'œuvre de Pollock et de la mort de l'art ? *A priori*, l'expressionnisme abstrait de l'école de New York marquerait plutôt une claire opposition aux théories de la mort de l'art. Cela nous apparaîtra avec d'autant plus d'évidence si nous portons toute notre attention sur le statut du sujet créateur dans ces deux écoles esthétiques.

Il est clair, en effet, que la mort de l'art passe par une remise en cause radicale du sujet-artiste. Il en va ainsi depuis les origines de la mort de l'art. Les premiers *ready-made* de Duchamp ne se contentent pas d'interpeller, à coup

de sarcasmes, le statut de l'œuvre. Le prosaïsme ne pénètre dans l'univers muséal que par le biais d'objets *manufacturés*, seuls représentatifs de notre ère industrielle anti-artistique. L'acte de l'artiste se limite au choix de l'objet et à la *décision* de l'élever à la dignité d'œuvre d'art en l'exposant. La démarche ironique et subversive de Duchamp suppose que la main de l'artiste ne façonne en aucune manière l'objet, sans quoi, lui imprimant sa marque, il l'arracherait à sa condition commune et prosaïque pour le reconduire aux portes du singulier et de l'exceptionnel. Le « créateur » de *ready-made* se neutralise lui-même. Le refus de toute notion de chef-d'œuvre exige que la subjectivité, en tant qu'elle est créatrice par l'investissement dans la matérialité sensible, soit bannie du processus esthétique.

De même, lorsqu'Yves Klein réalisera ses premiers tableaux monochromes (dans lesquels l'indifférenciation de l'espace affirme le vide de tout contenu), à partir de 1956, il privera autant que possible son geste de toute manifestation, de tout apparaître<sup>28</sup>. C'est que le monde qu'il donne à voir est fondamentalement inhabitable. Il demeure hostile, par son silence, à la main de celui qui l'a pourtant créé. Le matériau uniforme et lisse ne témoigne en aucune manière de la main de l'artiste. En outre, lorsqu'il réalisera ses *Anthropométries*, Klein insistera sur l'annihilation du geste, et donc du sujet-artiste. Ainsi, dans son *Anthropométrie* de 1960, tandis que ses modèles nus féminins s'enduisent de peinture avant de se rouler sur une immense toile pour y laisser l'empreinte de leur corps, Klein se tient ostensiblement en retrait, vêtu d'un *smoking* et portant des gants blancs.

On pourrait également souligner combien le *Minimal art*, de par son choix de la factualité brute et de l'indifférenciation de l'objet, suppose une dépréciation du sujet-artiste. L'option en faveur de la factualité tridimensionnelle amènera bien des artistes minimalistes à s'interdire toute présence à même l'objet, le matériau restant brut. Certains iront jusqu'à faire réaliser leurs œuvres en usine, de manière à s'assurer de la neutralité de l'objet. Il en ira ainsi des œuvres de Dan Flavin, réalisations intégrant des néons, ou des boîtes murales de Donald Judd.

Mais c'est dans l'art conceptuel que le refus du sujet créateur culminera. Certes, un sujet est affirmé par les conceptualistes. Pourtant, il ne s'agit plus, en aucune manière, d'un sujet créateur qui se définirait par un faire-œuvre dans le matériau sensible. L'art conceptuel organise le dépassement du sujet artiste dans le sujet concevant. L'artiste ne crée plus, il conçoit, laissant souvent à d'autres le soin de la réalisation, dans la mesure où la réalisation n'est plus la création. L'art est dans l'acte de concevoir. Ainsi, c'est en toute logique que les conceptualistes condamneront l'incarnation sensible et matérielle,

---

28. On pourrait faire la même remarque pour les œuvres d'Henryk Stazewski (représentant de l'unisme polonais, mouvement fortement influencé par les dernières œuvres abstraites de Malevitch comme le *Carré noir sur fond blanc* ou le *Carré blanc sur fond blanc*) qui annoncent dès 1932 les monochromes de Klein.

jusqu'à soutenir la prévalence du discours théorique, l'idée seule devenant le moteur de l'art. Et Josef Kosuth, qui a conduit l'art conceptuel jusqu'à ses conclusions les plus radicales, de soutenir que « l'art, c'est la théorie de l'art ».

On peut donc avancer que l'art conceptuel accomplit la négation du sujet, constitutive de la mort de l'art depuis Marcel Duchamp, en dépréciant le travail sur le matériau sensible et en surévaluant le rôle de l'élaboration intellectuelle jusqu'à rendre cette dernière seule digne du statut d'œuvre. Or, il est évident que l'art de Jackson Pollock, comme de l'*Action painting* en général, n'a strictement rien à voir avec cette dévalorisation du sujet faisant œuvre à même le matériau. Nous savons, en effet, que les œuvres majeures de Pollock ne prennent sens que par l'expression du moi créateur, et que cette expression se réalise par un travail puissant sur le matériau. La matérialité des couleurs donnera toute leur pesanteur et leur densité aux lacs qui submergent la toile.

En fait, la compromission de Pollock avec la mort de l'art sera à la fois plus implicite, plus subtile, mais aussi plus perverse. La valorisation de la gestuelle par Pollock, contraignant, du moins dans un premier temps, la trace au rôle de simple témoin, peut éveiller quelques inquiétudes. Comment ne pas voir que le *dripping* renvoie à l'idée d'un art qui réside prioritairement dans un événement purement temporel, l'événement du geste qui n'accéderait à la dignité d'une spatialité que dans un second temps ? L'espace peint n'a, selon une telle logique, de valeur que subsidiaire. Le propos du mouvement des *Happenings*, variation sur le thème de la mort de l'art, est assimilable, de ce point de vue, à la prégnance de la gestique dans l'œuvre de Pollock. Or, les *happenings* relèvent d'un art sans espace. Le propre de cet art de l'événementialité radicale est de n'ouvrir aucun monde. Sa théâtralité est constitutivement celle de l'éphémère. Qu'il s'agisse d'« œuvres » de Claes Oldenburg, de Kaprow ou de Wolf Vostell, ce qui importe, c'est la fluance du temps, le déni de toute permanence, de toute présence. L'*happening* n'est que dans l'instant qui passe, qui n'est déjà plus. L'œuvre ne jouit ici d'aucun lieu propre. En témoigne le fait que les *happenings* se réalisent le plus souvent dans l'environnement prosaïque du quotidien sans rompre avec celui-ci, mais en s'y fondant, tant l'espace est, dans ce cas, absolument indifférent. Il n'est à proprement parler aucun espace de l'œuvre. Walter Benjamin aimait à définir l'aura d'une œuvre « traditionnelle » par son *hic et nunc*<sup>29</sup>. Dans le cas d'un *happening*, l'œuvre n'a tout simplement plus d'*ici*, et son *maintenant*, quant à lui, abstrait de tout lieu, se déchire dans le cours de la fluance. La portée subversive du *happening* consiste en une remise en cause radicale du statut de

---

29. Cf., par exemple, W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1986, p. 141 et sq.

l'œuvre d'art par sa déspatialisation<sup>30</sup>, et donc en une négation de toute *présence* esthétique.

Il suffit, en fait, de rendre son origine néo-dadaïste au *dripping* que systématise Pollock pour percevoir toute la dimension subversive d'une telle technique. C'est l'éphémère événementialité du geste, qui ne s'inscrit que dans le temps, que valorise le recours au *dripping*. Le geste effectué au-dessus de la toile exacerbe la théâtralité aux dépens de l'espace peint. Cependant, on pourrait nous objecter, et à bon droit semble-t-il, que, dans le chef de Pollock, cette tentation pour la temporalité sans présence est immédiatement neutralisée par la prétention cosmique du geste, prétention qui, comme nous l'avons vu, se concrétise par le biais de la peinture *all over* suscitant un espace qui se veut holistique. Mais, nous y revenons, de quel espace s'agit-il ? Quel espace s'ouvre ici pour répondre à la fluance du temps ? Un espace de sens ? Certainement pas. Le lieu que donne à voir une œuvre de Pollock, nous l'avons dit, malgré la portée cosmique revendiquée, ne relève que de la factualité chaotique d'un trop-plein absurde. Ce monde n'est pas un lieu. Il ne témoigne que de la lourdeur d'un « il y a » insignifiant, dont l'aspect labyrinthique assaille par une complexité inorganique. Cet espace du désordre consacre l'abdication du sens devant le fait. Or, cette valorisation immaîtrisée du fait trouve un écho puissant dans cette forme extrême de la mort de l'art que représente le minimalisme.

Qu'il s'agisse des œuvres de Carl André, de Donald Judd, de Robert Morris ou de Sol Le Witt, le propos du *Minimal art* demeure l'objet dans sa factualité brute, l'objectité au détriment de l'essence. L'objet est présenté dans son abrupte indifférenciation. Il n'est qu'un fait. Il fait face sans être une adresse au spectateur. Il est là, dans son surgissement rudimentaire, n'ayant pour toute agressivité que son indifférence. Or, n'est-ce pas la même présence opaque qu'affirme un *drip painting* de Pollock ? Voilà qui nous paraîtra d'autant plus évident si nous reconnaissons, à juste titre, une résonance de l'indifférenciation spatiale et du traitement égalitaire de la peinture *all over* dans le principe de symétrie anaxiale que soutient le minimaliste Carl André.

Lorsque ce dernier réalise ses sites de plaques, il ratifie le principe selon lequel, « de façon à éviter tout effet de composition, l'œuvre minimale n'emploie que des structures primaires qui n'offrent ni séparation hiérarchisée, ni centre, ni périphérie<sup>31</sup> ». La matérialité pure, l'objectité brute, ne peuvent qu'être informelles. L'objet est une individualité absolue dépourvue de structure propre, sans aucun centre organique. L'application du principe de la symétrie anaxiale n'a d'autre signification. Selon ce principe, toutes les parties de l'œuvre se répondent mais sans le point de référence d'un axe quelconque.

30. Les arts traditionnels de l'éphémère et du temps que sont le théâtre et la musique ouvraient du moins un espace et un lieu propre à valeur esthétique.

31. P.-H. Parsy, *Art minimal*, (Jalons. Collections du musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 20.

Dans un parfait désordre, les différentes parties de l'œuvre s'avèrent interchangeables. Si l'on tient à évoquer l'idée de totalité pour de telles œuvres, il faut admettre qu'il ne s'agit de totalité que par *amoncellement* des parties. Chaque partie est fondamentalement indifférente à son lieu dans la mesure où l'objet est une matière sans organisation. La totalité, au sens strict, est donc un leurre, et Carl André le sait qui opte résolument pour la factualité objective et le non-sens de la matérialité pure. À l'insu de Pollock, c'est le même échec du sens total face à l'amoncellement informe, qui grève ses tableaux peints *all over*.

Il nous faut donc conclure que l'espace prétendument cosmique qu'ouvrirait Pollock dans ses œuvres, n'est en rien susceptible d'apporter une réponse valable aux risques de valorisation unilatérale d'une temporalité réduite à la théâtralité évanescence du geste. Lorsque le lieu n'a nulle consistance, le flux du temps n'éprouve aucune résistance qui susciterait une *présence* esthétique. L'art de Pollock échoue donc à engendrer une perdurance signifiante. En termes stricts, c'est un art sans motifs, pour lequel le chaos est l'indice d'une inadaptation à la présence et à la manifestation de l'essence sensible. En définitive, malgré la fascination que peuvent susciter de telles œuvres, il nous faut reconnaître que l'art de Pollock, paradigme de l'*Action painting*, n'offre aucune alternative réelle au propos strictement subversif des tenants de la mort de l'art. Son échec tenderait même plutôt à les conforter dans la voie de l'impossibilité de l'art.

Ce n'est peut-être qu'en retournant aux sources de l'art abstrait, en se mettant à nouveau à l'écoute de l'art d'un Kandinsky ou d'un Franz Marc, que nous pourrions dégager une authentique alternative à la mort de l'art. Sans doute pourrions-nous dès lors revenir à une forme plus sincère d'abstraction lyrique, celle que défendit avec tant de talent, sur le continent européen cette fois, l'exact contemporain de Pollock : Nicolas de Staël.

*Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles)*  
*Université de Lausanne*