

Le Bulletin Freudien n° 6

Mars 1986

## La maladie de la mort

Michel ALLEGRE

“*Tel sujet ne sera alcoolique qu’à partir du moment où un discours sur l’alcoolisme viendra le concerner singulièrement*”, cette remarque de François **Perrier** peut servir d’envoi à cet épingleage que nous avons l’intention d’opérer sur la production de Jackson **Pollock**. Certes, l’homme a eu droit à bien d’autres étiquettes, mais le pari que nous faisons de cette indexation est d’espérer tirer du geste créateur cette dimension proprement topologique d’une construction dont l’exigence n’est rien moins que la mise en acte d’un réel.

La trace est une singularité de la drogue, donc de la cocaïne pour notre histoire, mais ceci ne va sans la règle énoncée par Henri **Michaux** (Connaissance par les gouffres) :

*“Les drogues nous ennuient avec leur paradis,  
Qu’elles nous donnent plutôt un peu de savoir.  
Nous ne sommes pas un siècle à paradis”.*

Qu’il soit clair que nous ne souhaitons pas ajouter **Pollock** à la liste des peintres psychopathologiques, mais bien plutôt essayer de prendre la mesure du geste pollockien comme ce qui peut hisser la topologie à la question du rapport de l’alcoolique et de ses objets. Pour nous, avant tout, **Pollock** participe de la révolution picturale, c’est-à-dire d’une extirpation du réel, le prix à payer est l’alcool ou l’alcool est ce qui permet de tenir face au réel. En ce sens, le geste du peintre est un analogon théorique.

Même si le pari semble peu réalisable, il n’y a aucune raison de ne pas se lancer dans l’expérience. Si la théorie psychanalytique a quelque (52) chose à voir avec le réel, qu’elle n’est pas simplement un commentaire religieux d’un ou de textes pétrifiés, la confrontation avec le travail de **Pollock** peut ne pas manquer d’intérêt.

Une des difficultés est sans doute que la dimension du réel en jeu dans son oeuvre est recouverte de l’épais manteau du tragique imaginaire de sa vie et de la confusion entretenue entre diverses influences littéraires. C’est un mythe, celui du cow-boy alcoolique peignant à la mesure, soit des vastes espaces américains, soit des villes cybernétiques. Il faut tenter de lire les toiles à l’aide de Win **Wenders** ; chez qui le support narratif perd la consistance classique et reposante. Il convient de citer Robert **Notherwell** : “Pollock était un homme essentiellement passif qui, à l’occasion et au prix d’une émotion que j’ai peur de regarder en face, surmontait sa passivité dans une convulsion d’activités qui le transcendait lorsqu’elle trouvait à s’exprimer en marge de sa sensibilité picturale”. C’est mettre l’accent sur un corps dansant et quasi éclaté à la limite d’une surface sans bords. Il suffit de voir le travail de Hans **Namuth** pour s’en convaincre. Passion d’être un autre, dit **Legendre**, quant à la danse.

Une autre difficulté tient à ceci **Pollock** serait le pape d’une peinture abstraite typiquement américaine, c’est la prise du racisme sur le mythe. Il y a d’autres modes que le national-socialisme et le communisme pour repérer l’art dégénéré, soit l’art qui dérange. Mais que l’artiste typiquement américain soit alcoolique, ce n’est pas sans faire problème ; ce serait tellement mieux si le symptôme-alcool pouvait disparaître. Qu’on pense aux symptômes de **Joyce**, oculaires justement, lorsqu’il n’écrit pas. Bref, **Pollock** se retrouve en cure jungienne,

chez le Docteur **Henderson**, au début de 1939 : “*Le patient semble avoir été dans un état semblable à celui d’un novice dans un rite d’initiation tribale pendant lequel il sera démembré rituellement au début d’une épreuve dont le but sera de le transformer de garçon en homme*”. Le patient dessine et **Henderson** interprète le travail de son schizophrène. Seulement, les choses n’aboutissent pas à une quelconque cessation des troubles : non seulement **Pollock** continue à boire mais même à peindre, d’autant qu’il découvre les dessins de Picasso et que, là, l’influence archétypale est de peu de poids. C’est (53) pour **Pollock** l’occasion de sortir des effluves du symbolisme pour travailler dans un registre signifiant, selon un mode que Marcelin **Pleynet** nomme très heureusement, “expressionisme automatique” qu’arrête donc le fameux accident de voiture, mais qui est déjà pris dans une dimension non figurative dont témoigne la disparition des titres littéraires (oiseau, mâle et femelle, la femme lunaire brise le cercle, recherche d’un symbole, gothique, yeux dans la chaleur ...) au profit d’une simple numération.

La parole suspendue, corps en tension, la danse à la surface de la toile, quasiment dans la toile, en déséquilibre, les spirales de couleurs en suspension dans l’espace avant de s’écraser lentement sur la surface, tridimensionnel qui se projette en bidimensionnel, espace-temps dans une projection, projection dès lors réductrice du travail pictural.

Vous vous imaginez en train d’écrire quelque chose sur l’alcoolisme, quête d’un impossible dont la trace picturale serait la forme inversée. Vous vous imaginez les longues semaines à ne pratiquement rien écrire, où tout semble à Côté de l’exact, biographie inutile, parcours sur la carte des USA, lecture de textes alcoolisés, ... **Namuth** qui souligne, et comment, la reprise du whisky après une longue séance filmique. Passion de Jackson **Pollock**.

Interroger cette “marque de quelque chose qui flotte”, noir volant devant l’objet phobique, l’objet au-delà de l’objet, la trace fugitive du manque.

L’alcool, en contre point, précipitant le corps dans son abîme, dont la danse picturale semblerait l’extrême retombée.

Le corps marionnetique, mimétique de la marionnette, comme un renvoi à quelque homme machine rabattu par le culturel sur la dimension maîtrisée de la danse.

Glissando vers les danses bacchiques. Le projet du topos est peut-être en train de glisser vers un imaginaire d’imprégnation. Vous êtes, dans votre lieu, en prise avec un rapport d’incompréhension. Vous ne savez pas. Vous ne savez plus. Dans vos fiches, au jour le jour, vous vous (54) perdez sans cesse, en quête d’un objet qui se diffracte (sans cesse), en simulacres dont la réalité vous semble, à chaque stade nécessaire, évidente. Vous seriez tendu par une arborescence, celle de vos signifiants qui vous saisissent à ce propos, sorte de glissement de chaîne qui vous impose, cependant, cette dimension de sur-place.

Vous savez maintenant que M.D. est le premier livre qui vous parle un peu de ce que vous cherchez, soutenu qu’il est de la maladie de la mort. Il y a l’alcool, il y a le travail, ce n’est pas la même chose, même si l’on parle de l’un dans l’autre, même si c’est avec, même si **Joyce** montre que l’écriture et les symptômes oculaires sont des noués. Chacun commente l’impasse de l’autre quant au réel. Il y a là peut-être une complémentarité (c’est le cas de le dire) insoluble. Le travail est anorexique du symptôme, il chemine en avant. Il trompe le mort que le symptôme enchaîne.

La présence du conjugo dans la scène alcoolique peut être éclairée, se renouveler (comme lecture) de ces couples que furent et sont Jackson **Pollock**, Lee **Krasner**, Marguerite **Duras** et Yann **Andrea** : l’alcool, l’amour et le travail, chacun étant la raison des deux autres, c’est ce qui fait symptôme et noue “*jusqu’à deux heures du matin, on boit. On relit, on est dans le bonheur*”. -

Dès lors, qu'y a à soigner, sinon le fait même de l'être dans son rapport au manque d'objet, radicalement ?

Le médical, par son sevrage, n& change pas grand'chose à l'affaire ; il rend le manque plus incroyable, inouï. Y a-t-il des paroles de cicatrisation lorsque les choses ont pris cette tournure, lorsque l'insupportable originaire impose à un sujet, soit un montage psychosomatique avec un/son corps, soit un montage corporel avec un toxique. Il y a peut être un rapport originaire à la privation dont seraient porteuses les paroles d'amour maternel, nullement persécutives (mécaniques, absentes), mais porteuses d'un vrai désespoir, celui de l'être, donnant au noyau surmoïque cette allure d'irréductible à tout imaginaire moïque.

Après tout, l'hystérique a peut-être fondamentalement à voir avec cette question, ce qui pose la cure, cette fois psychanalytique, dans la position (55) d'être toujours trop moïque, dès que s'exprime, dans le transfert, la nature paranoïaque du moi, soit la raison même de l'imaginaire. N'est-il pas classique aussi de voir évoluer l'hystérie soit sur un versant de somatisation (livraison du corps organique à la clinique médicale), soit sur un versant toxique (celui de l'alcoolisme). N'y a-t-il pas là une convergence quant à la nature de l'objet ? Ainsi de quoi se soutient l'alcoolique délivré de son toxique, alcoolique sans alcool, dès lors ?

On peut risquer une analogie avec le pervers, comme forçage de l'objet du manque. L'happy end de la relation d'objet satisfaisante suppose une sorte de réconciliation avec l'impossible, un faire-avec qui prend des allures de semblant d'être.

Disons que l'alcoolique sans alcool se délite, la cure aboutissant au même que le toxique. Son intervention n'empêche l'irréversibilité du processus. On est, me semble-t-il, sur le modèle de l'anorexique, paranoïa orale.

C'est peut-être là que l'amour prend son allure d'alcoolémie mortelle, selon quoi la partie de l'alcoolique est une partie perdue, perdue d'être perte du travail, puisque l'alcool vient là 'prendre une place qui permet de poursuivre le primat du travail. Il est instrument de mort et retient de penser l'impensable de la mort.

Que le sujet disparaisse dans cette asymptote tendue, et alors ? Si cette quête arrache quelque chose au réel. Tout chercheur n'est-il pas menacé par sa découverte ? Y trouver l'exacte mesure du désespoir. *“ Toujours cette existence inouïe, inimitable, ce balancement tragique entre l'égale énergie pour vivre et celle pour mourir. Toujours ce sentiment désespéré, léger, qui vous porte en vie, malgré tout. Je sais. que vous vivez avec l'exactitude du désespoir, parfois vous oubliez, vous dites que le ciel est bleu, vous dites que vous m'aimez plus que tout au monde, alors vous souriez et vous voyez tous les mots, tout devient vrai, et nous rions de cette folie. Nous sommes, vous et moi, devant une même ligne que nous ne franchissons pas. Nous restons en deçà, dans l'insouciance des jours d'été. Toujours dans le premier regard porté l'un vers l'autre, la cruauté de tant d'amour.”*

(56) Pour revenir plus haut, l'alcoolique n'est-il pas en ce point où l'identité trouve son extrême secours dans une aperception paranoïaque du monde, jusque et y compris les formes hallucinatoires où la composante organique ne doit pas masquer une certaine faillite symbolique. Les formes intermédiaires d'hallucinoïse hystérique ne devraient pas non plus être séparées de la question nodale qui s'y masque, simulacre d'un réel si peu imaginarisé. La comédie de la mort maintient l'inconcevable de la maladie de la mort, que seul le travail, en tant qu'il chemine sur le blanc 'celui de la feuille, celui de la toile' peut tenir à une distance

fragile, si près et si loin, de ce désintéret de l'être, au bord de n'être que ce rien du présent de la mort.

Si le travail se maintient tel quel, il ne peut y avoir que ces séries de plongeon du côté de l'objet toxique *“déjà l'objet atlantique apparaît, il est à la portée du livre : vous dites The Thing”*.

Qui s'étonnera que Lol V Stein, prise au réel qu'implique son nom, soit soumise aux mêmes effets de surveillance dès lors que la pulsation privation - déprivation s'estompe en un silence blanc. *« Vous me racontez l'histoire du grand Chinois, vous dites : C'est un Chinois qui me surveille tout le temps, sans répit ... Le Chinois sait ... “ exit le sujet, “la face de l'horreur”*. Le Chinois, figure immobile de l'absence. *“Je peux tout quitter sans pour autant vous rejoindre, tout abandonner et ne rejoindre rien, être avec vous dans la distance adorable de la séparation, venir de vous et rester là. Elle hurle la nuit”*.

All over : la masse picturale s'étaie, encadrée. Vous cherchez, sur la carte, l'étendue, les villes, curieux cependant de l'avérité du mythe. Absurdité de la mise en spectacle de la lecture, et pourtant, cette toile, presque à la fin, où l'on ne sait si c'est la toile qui s'efface peu à peu ou l'explosion d'un centre nouveau, au-delà de la figure. Vous pariez pour le blanc. Vous revoilà sur la carte, images de Win **Wenders**, *“Paris texas”* bien sûr, mais aussi, avant, l'étendue sans rien, hors cadre, l'image vide qui subsiste après le passage du narratif. **Godard** explique à **Sollers** qu'il n'y a pas de cadre, c'est un effet d'après coup de la mise au point. Le cadre est le leurre de l'étendue. Plus loin, repousser les limites de (57) l'atelier, [ open art, land art, la question n'est pas là, ni du côté du radicalisme vide de support-surface. Il C'est une question de projection, d'irréductibilité de l'espace-temps au bidimensionnel. La trace fragile du hors marge, la représentabilité du manque, encore une fois, never more porteur de nostalgie, de ce qui ne fut pas puisqu'il n'est d'être qu'au prix de ce manque. La représentation s'extrait du narratif. Il y a le geste qui, dans son suspens, maintient la question du réel. L'alcool suppose la solubilité de l'objet, mais le corps physiologique cède en bout de quête.

Le danseur, innocent de son geste, suspendu dans son geste, parfait d'être pure mécanique de sa production. Et le corps en performance retombe, défait des fils de l'Autre, p ne laisser qu'une trace fugitive et réduite. Et puisque nous empruntons le raisonnement de **Kleist**, comment ne pas risquer l'analogie du pantin qui retombe (l'alcool jouant le rôle d'un regard possible sur le geste), à l'exemple du jeune homme devenant dis-gracieux d'avoir voulu saisir, reproduire volontairement, la grâce fugitive de son corps entr'vue tel *“Le jeune homme qui se retire une écharde du pied”*, *“Une puissance invisible et incompréhensible semblait avoir enserré, comme un filet de fer, le libre jeu de ses gestes ; et, après une année écoulée, on ne découvrirait plus en lui la moindre trace de cet agrément qui, aux yeux de ceux qui l'entouraient, avait été naguère un vrai bonheur*. “En somme l'automate originaire ne saurait s'auto-saisir comme tel qu'au prix d'une perte. Un seul regard de Méduse suffit, ou encore le spéculaire de l'objet est impossible, via la figure de l'ours vainqueur d'escrime (encore que là se pose aussi la confrontation avec une logique autre).

Dans sa fréquentation de l'élément toxique, l'alcoolique rencontre cet acmé quasi orgastique, ce retour jouissif du corps comme mort, en une énamoration thanatique, maladie de la mort, dit **Duras**.

Tel un tonneau des Danaïdes, l'alcoolique s'abandonne alors à la jouissance de l'Autre, dans cet au-delà de l'amour qui ne veut ni ne peut méconnaître le désir. ] L'alcoolique est baigné

dans l'a-mur, soit qu'il vise, du toxique ingéré, à dissoudre le mur qui le clive de l'objet, en pure perte puisque c'est la mort qui veille toujours son sommeil comateux.

(58) L'alcool vient là en position de LA femme, cette une qui pourrait, au défaut de la jouissance phallique, répondre d'un tout. Dans une question implicite posée aux deux autres, c'est toujours à la troisième qu'il a affaire, si l'on veut, l'amour à mort. L'alcoolique a ainsi une démarche qui suppose un terme au défaut de jouissance phallique. Ce qui vise l'infini de boisson supposé dénombrable n'est jamais que la coupure du réel. L'alcool serait mode de suppléance au défaut de rapport sexuel, tentative de sortir de l'impasse de la jouissance sexuelle. C'est, en ce sens, que la peinture de **Pollock** est saoublime, soit qu'elle maintient, au cœur de la plus extrême exigence plastique, le poids de la bêtise du signifiant.

Du saoul ou saoublime, y a-t-il changement de discours ? C'est ce que nous supposons au niveau du laci spacio-temporel du peintre, danseur topologue. Est-ce que l'objet a, comme plus de jouir, est en placé d'agent dans la coupure de la séquence une bouteille - une toile ? Il y a, en tout cas, un effort de subversion du langage, davantage du côté du geste que du produit qui, lui, reste toujours comme effet du signifiant, soit comme signification muséologique. Ceci pose d'ailleurs une autre question, celle du rapport du geste à l'écriture, donc de la théorisation de Jacques **von Ginneken** supposant l'antériorité de l'écriture par rapport au langage articulé, et ceci en s'appuyant sur le fait qu'une grande partie des caractères chinois les plus anciens reproduisent des gestes. Les historiens de l'écriture n'aiment guère cette théorie hors-bon sens, mais n'est-elle pas plus conforme à la linguistique lacanienne qu'à la linguistique scientifique qui, bien sûr, n'est pas bête. Le musée vient là comme évacuation du rattage de l'arbitraire du signe quant au réel. Le travail de **Namuth** serait peut-être la trace non muséologique du sujet qui ne pense, ce qui amènerait à situer l'alcoolique du côté du penseur.

Ce qui peut rendre l'abord des mathématiques difficile, c'est que, précisément, c'est le domaine de l'apensée, comme le dit Hans. Et cette apensée, **Freud** et **Graf** essaient de la penser. On connaît les conséquences arbitraires de cette pensée dans la dynamique de la cure, rien moins qu'éviter le réel.

(59) Il y aurait ainsi un battement entre la jouissance d'un corps, partielle, d'un à un, sans sommation d'avec un tout, que présentifie l'alcoolique et la jouissance en question d'une extatique de la danse.

Le geste pollockien est dans cette ex-stase où la jouissance créatrice tend à être celle d'un corps Autre construit d'être enveloppant, enroulement du corps, ail over. Le jouir d'une bouteille ou d'une toile tend au jouir de toile. Le gémissement de la signification alcoolique se barre de cette corporisation organique pour celle que confère au corps le travail du signifiant. Le corps signifiant vient là extasier le corps thanatique, ce à quoi la retombée du travail n'est point extérieure et ne signifie que ceci : le fait de jouir comme une femme ou de jouir toute(s) ne se soutient sauf objectivation signifiante. Est-ce à dire que la toile est projection d'une sorte d'écriture, de tatouage sur le corps Autre, et qui dit écriture suppose une lisibilité, objet d'acharnement de la critique, qui n'a de cesse que de se vouloir scientifique, soit d'encapuchonner l'hors-sens dans le sens, réduire ce qui excède tout effet esthétique, décisif en ce qu'il vise le réel, soit ne manque dans l'adresse à l'Autre. N'est-ce point confondre l'effet avec la production ? Soit supposer qu'il y aurait une sorte de saisie en soi du signifiant ou ce qui revient au même, une explicitation du signifiant du point de vue du signifié. Si un peintre écrit vraiment, c'est-à-dire s'il ne s'agit de quelque imaginaire plastique, il n'y a pas de raison pour que cet écrit signifie quelque chose, mais au contraire cela implique qu'il a des effets de signification, qu'il fait diffracter le sens rendant caduque tout resserrement historiographique antérieur **Joyce**, disant qu'il écrivait de quoi occuper l'université pour trois

cents ans, est à la mesure de cela. La formulation, que nous es sayons du geste pollockien est, en ce sens, avec cet écrit du tableau, qui est la gestion de la non inscriptibilité du rapport sexuel, côté alcool soit côté femme, ou côté peinture soit côté homme, soit à gauche et à droite de l'autel de Santa Maria de la Vittoria.

L'inconvénient d'une méditation alcoolique au quotidien est sans doute d'offrir prise à une sorte de dérive théorique, voire à des envois à l'impertinence de cet effort théorique, d'autant que si la visée est l'objet perdu et certaines façons d'y répondre, comment la lecture que serait faite (60) pourrait faire autrement que d'essayer d'élaborer un objet théorique consistant. La question n'est pas mince puisque si la formalisation pure et dure est formalisation du sujet, l'écriture analytique est rarement visitée des formations de l'inconscient. La sophistication théorique ballote souvent entre théorie sexuelle infantile et délire.

Donc, d'une part le produit, la trace, le dépôt de jouissance, le signifié de l'opération ou encore le manifesté de la forme préexistante (pour reprendre **Caillois** et **Aristote**) et d'autre part la production, le geste, le signifiant, "ceci n'est pas une pipe". Le musée est là pour domestiquer le décentrement de la révélation pollockienne (abstrait, texture de l'abstraction, cadre). Le représenté fait figure à l'oeil, signifié. C'est la même chose que l'écriture du mathème, on s'y fait. Pour dire autrement, le discours analytique s'use, s'imaginarise et les signifiants analytiques retombent dans le cadre philosophique. Comme le fait remarquer Lacan, la révolution aboutit au même, ça tourne rond. Dire que le produit pictural a la dimension de l'écrit, ce n'est qu'exagérer à peine, c'est un pas-encore-écrit, mais ce n'est pas de l'ordre de l'image, parce que ce n'est pas de l'ordre de l'amour. S'il y a révolution du langage plas tique, c'est parce qu'il y a pro-duction d'un décentrement de ce langage, soit la prise en compte du pas de rapport. Il y a représentation de l'irreprésentable, qui est de l'ordre de l'écrit du Nom de Dieu. La re-prise de cela, c'est le re-production de l'oeuvre, sa re-présentation, qui produit l'image, donc le rapport. Dans le cas de **Pollock**, l'amour de l'oeuvre va pouvoir alors culminer avec l'amour du personnage, peintre cow-boy solitaire alcoolique.

En quoi une image serait-elle assez forte pour déciller durablement l'imaginaire ? Une présentation de l'Autre, de Dieu qui ne soutienne la croyance en l'ex-istence de l'Un dans l'Autre. Doit-on chercher du côté de **Rothko** ? La seule peinture qui peut soutenir ce genre de proposition est une peinture mystique, soit ce qui manifeste le discours théologique en ce qu'il implique la question de la jouissance ; ça ne peut avoir que des conséquences tout à fait sérieuses du côté du réel, la fonction du réveil.

(61) **Pollock** savait que du côté de l'objet, c'est insoluble. La production est lettre d'amour adressée à l'Autre en tant qu'elle produit le semblant d'écriture du pas de rapport. C'est ce en quoi la production se rabat en produit comme image. C'est un rabattage averti qu'avec l'objet c'est déjà raté. Qu'en bout de course, ça produise de la culture prouve que la culture, c'est l'aménagement du malaise. **Freud** disait sublimation, disons saoublimation, l'ivresse de l'amour jusqu'au coma. La reprise de l'imaginaire, on peut appeler ça le marché de l'art. Mais, du point de vue du sujet, l'alcool manifeste un battement que le rapport primordial du sujet à l'objet évoque, une jouissance qui ne convient pas au rapport sexuel. L'invisibilité de l'ict manifeste l'intolérance du manifesté du refoulement originaire. La question que pose le produit, le tableau, est une question qui vise l'impossible à voir, le défaut du spécularisable, c'est là que le topos en jeu est irreprésentable par le produit. A cet impossible à voir se supplée un plaisir à voir, de même que l'enfant apprend à suppléer au défaut de jouissance de l'objet le plaisir de l'objet du besoin, même si la parole maternelle vient maintenir la dis-jonction au titre du moins partiel d'un impératif "jouis i", c'est-à-dire sache qu'il y a un plus de jouir (qui ne convient pas) mais qui excède le plaisir que s'accorde l'espèce dans sa

reproduction des corps. Ce plus de jouir est la marque du signifiant qui vient corporiser symboliquement ce corps réel.

La pente naturelle de l'alcoolique est sans doute celle du gâtisme, recroquevillé sur lui-même, fond de l'ivresse, mais aussi apaisement de l'union avec le corps mort dans l'a-more du défaut de jouissance. *“Tout d'abord le Consul se sentit étrangement soulagé. Maintenant, il se rendait compte qu'on lui avait tiré dessus. Il tomba sur un genou puis, avec un geignement, tout de son long, face dans l'herbe. “Bon Dieu”, commenta-t-il perplexe, “quelle moche façon de mourir”.*

*Une cloche clama : Dolente ... dolore .', mais aussi, soudain, il hurla et ce fut comme si ce hurlement projeté d'un arbre à l'autre au retour des échos puis, comme si les arbres eux-mêmes s'approchaient, serrés l'un contre l'autre, se penchaient sur lui, pleins de pitié*

*Quelqu'un jeta un chien mort après lui, dans le ravin”.*

(62) Il y a peut-être un défaut dans la peinture dite moderne, qui rend la participation au sublime plutôt difficile. Ce défaut vient mettre à mal la question du trompe-l'oeil soit la participation du spectateur à l'effusion d'une présence masquée par l'écran de la toile. La toile ne joue plus seulement sur la présence-absence d'une tâche scotomisant le regard, mais elle est radicalement trouée. Ce qui fait que la récupération institutionnelle de l'oeuvre, son indexation comme marchandise, sa mise en boîte, sa diffusion banalisante comme reproduction ne suffisent pas toujours pour apaiser le réel, non plus, dès lors, en représentation mais en défaut manifeste de représentation. La réalité imaginarisante qui cherche à faire contexte à la toile, est plus ou moins aspirée par le trou noir de l'oeuvre. Ceci nous renvoie à la question de l'icône, du regard dans l'icône sous sa forme d'absence de regard, forme limite entre l'image qui plaît à Dieu et l'interdit de la représentation. Dans son adresse à l'Autre, le peintre donne à voir ce trou aveugle, qui ouvre sur le rien. La toile manifeste l'oeil thanatique derrière la perception érotisée du sublime. L'amour de la peinture est au pied de l'amour. La danse, le geste, cherchent à saisir le séparable, percer l'hyperbolique spéculaire, mais n'aboutit jamais qu'à cette sorte d'icône aveugle et renvoie le peintre à son montage corporel avec l'alcool. L'instant de l'invocation place la production comme rupture d'avec le produit, même si le produit peut garder quelque chose de cette invocation.

L'oeuvre pollockienne n'a rien de la cohérence construite et régulière d'un **Mondrian**. Elle éclate hétérogène du meilleur au pire, peinture à la limite et peinture des limites. Boueuse ou totémique. Le tableau n'est-il que mirage de miroir, miroir noir ou voile jeté par le deuil. L'admiration critique dissimule mal son défaut de conceptualisation, et d'ailleurs Pollock reste quasiment sans héritiers, singularité sans école, expériences des limites, danseur archaïque et danseur post-moderne, confusion entretenue par la traversée jungienne. Travail sur le non représentable de la figure, mais non sur quelque interdit de la représentation. **Pollock** n'est pas calligraphe comme Hartung. La danse cherche toujours à arrimer le corps sur l'étendue, mais au final le corps s'englué dans la mise à plat limitée d'une découpe sédimentaire. Quelque chose brille à la surface qui repousse toute aspiration, sorte de butée protectrice (63) d'une éventuelle aspiration irréversible du réel. On est hors de la représentation classique et donc religieuse. La peinture ne peut plus faire médiation au réel, elle échappe à l'imaginaire de la représentation religieuse qui suppose une pause, un saisissement du regard du spectateur qui suppose, alors, une précipitation, une participation dans la visée de la représentation. **Pollock** ne peut renvoyer qu'à des singularités, aux béances singulières que le fantasme masque aux sujets. L'espace classique tend à ordonner le réel, ne laissant place qu'à des fragments rhétoriques ou plutôt des métaphores de l'irreprésentable (tout ce que repère **Baltrusaitis** en témoigne). Par la fenêtre de **Cézanne** passe encore le bleu

de **Giotto**. Par la fenêtre de **Pollock** ne passe rien, figures éclatées, fragments pris dans une matière marécageuse aux réseaux multiples, superposés, en toiles presque régulières, voile tendu devant l'absence, mais aussi modèle de cette absence.

Un peu comme les structuralistes qui récusait le terme, **Pollock** ne s'est jamais reconnu dans l'expressionnisme abstrait inventé par **Rosenberg**. Jack the dripper (selon le Time Magazine), witz sur ripper, ne s'est jamais - soucie de théorie, mais d'une exactitude technique, garder le contact dans la peinture. Ce qui ne veut dire qu'il se désintéressait du résultat, le conservant comme forme étendue ou le fragmentant (découpe de la toile au sol).

*Ma peinture ne vient pas du chevalet. Je ne tends presque jamais ma toile avant de peindre. Je préfère punaiser la toile non tendue au mur ou au plancher. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Je suis plus à l'aise sur le sol. Je me sens plus proche, plus participant à la peinture car de cette façon je peux tourner autour, y travailler des quatre côtés à la fois, et littéralement me trouver dans la peinture... Quand je suis dans ma peinture, je ne me rends pas compte de ce que je fais. Ce n'est qu'après une sorte de "prise de connaissance" que je réalise ce que j'étais en train de faire. Je n'ai aucune hésitation à faire des changements, à détruire l'image, car la peinture a une vie propre. J'essaie de la laisser disparaître. Ce n'est que lorsque je perds le contact avec la peinture que le résultat est un gâchis ... sinon, il y a une harmonie un rapport facile, et la peinture tourne bien.*

(64) **Newman** note l'importance de **Pollock** comme effet d'une reprise à zéro de la question peinture, comme si elle n'avait jamais été traitée, parce que la peinture alors avait disparu . Reprise brutale d'un rapport "primitif", d'un arrière fond nocturne que **Bataille** discerne dans la peinture préhistorique et qui vient cisailier le regard ordonné, "*Les yeux humains ne supportent ni le soleil, ni le coït, ni le cadavre, ni l'obscurité*". **Pollock** n'est pas sans jouer avec l'imaginaire thanatique qui alimente son geste, il collectionne des os, mais la production maintient à fleur de toile l'angoisse, la destruction qui accompagne toute dépense conséquente d'elle même. Evidente contradiction de l'être public réfugié derrière le mythe indien et du sujet en crise soumis au rythme cependant mesuré de la peinture.

Refoulement ou inutilité ou interdit de la figure retour citationnel de l'image comme décor du mur de la peinture, mais aussi comme semblant d'une mise en voyeur du spectateur, invite à confondre le fictionnel figuratif dans une réalité de l'image. Mais le mur de peinture n'a de sens que dans son rapport à la figure (en place du non représentable) avec laquelle il joue plus ou moins. Sans doute que les impasses d'un pseudo formalisme pictural (mais pas uniquement pictural) pourraient s'éclairer des conséquences de la confusion entre le signe linguistique (concept! image acoustique/signifié/signifiant) et une sorte de réification du signe (chose/nom). La langue picturale prend une allure que n'aurait pas démenti le linguiste **Staline**. Avoir un **Staline** sur la langue, a pu dire **Houdebine**. L'ordre signifiant se trouve alors soumis à la mécanique du signifié ou, ce qui revient sans doute au même, objectivité en une mathésis des formes, sublime d'être détachée de toute l'immondicité de l'espèce ou plutôt simplement du mal-entendu qui fonde la croyance au rapport entre les sexes.

Il y a chez **Pollock** cette mise en tension de l'informe et du difforme l'absolu dans la technique de l'arbitraire de l'achèvement, ce par quoi la bonne forme n'est plus susceptible d'accord d'harmonisation avec un quelconque à priori esthétique. Il se situe d'emblée dans l'inclassable, "comme un crachat lancé à la tête des gens, une insulte à l'histoire de l'art" (**Damisch**). Peinture aussi peu naturaliste que possible au sens (65) où l'obstruction culmine en effet de signifiant pour un signifié spectateur sans signification académique.



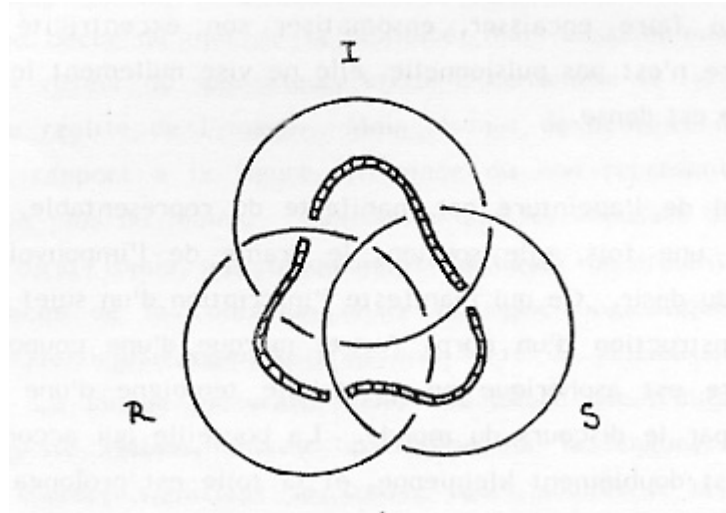
Si le travail analytique tend à réduire l'amour à la dimension du désir, il participe d'une inscription qui est la marque du symbolique, comme quoi le sujet est divisé du fait même de son ex-istence. L'alcool suppose, imaginativement, qu'il y a un a -delà de cette inscription, un continent mère au-delà de la loi du père, cet en-deçà supposé de la métaphore qui shunterait l'insatisfaction structurelle du désir. C'est le but de la cure jungienne de **Pollock**, c'est qui fait l'adéquation alcoolique du jungisme. Or **Picasso** interfère là-dedans comme a-peintre, non comme peintre, cette pratique imaginaire du confronté du moi à son image. L'a-peintre est travail topologique en ce sens qu'elle aborde le sujet comme séparé de sa représentation, déplacé. Elle ne dramatise nullement le rapport du sujet à ses objets alors que l'alcool, comme le jungisme, cherche à lui faire encaisser, ensomatiser son excentricité structurelle. L'a-peinture n'est pas pulsionnelle, elle ne vise nullement le silence thanatique, elle est danse.

Le travail de l'a-peinture est manifeste du représentable, le présentable au moins une fois, elle soutient le drame de l'impouvoir à construire le corps du désir. Ce qui manifeste l'inscription d'un sujet dans la logique de la construction d'un corps Autre, marque d'une coupure de surface. L'a-peinture est asphérique en ce qu'elle témoigne d'une perforation du peintre par le discours du monde. La bouteille qui accompagne la production est doublement kleinienne, et la toile est prolongation de la surface corporelle elle témoigne de cette tentative de construire une nappe langagière, faire corps de son énonciation, susceptible d'offrir une séparation spatiale d'avec cette greffe d'organe élective que représente l'objet alcool-physiologique. On conçoit qu'alors la cure (de désintoxication) puisse faire office non pas d'ouverture dans la dialectique du manque, mais de débouchage psychotique, sur un versant volontiers mélancolique. Le symptôme alcoolique me semble être alors du côté de la quatrième consistance que j'ai désigné du terme de production, comme l'écriture pour Joyce et non pas dans le maintien physiologique machinique de l'alcoolique qui est bien le terme du discours médical.

(66)

### Fragments improbables du saoublime

- (1) Question du corps dont l'articulation fait problème et dont la théorisation, la topologie vient une fois de plus faire difficulté. Risquons quelque graphe à partir du travail de **Melman** repris par **de Neuter**.



La noue borroméenne du corps pourrait s'articuler ainsi :

- *Corps réel*, physiologique, machinique, mais également pulsionnel, bordé de la jouissance de l'Autre du côté de l'imaginaire et de la jouissance phallique du côté du symbolique, c'est aussi le lieu du sexuel au sens de l'orgasme ou de l'organe ; ce corps est également lieu du toxique ou de la lésion en ce qu'elle traduit la perforation de ce corps réel par l'effet d'holophrasisation de la chaîne signifiante.

- *Corps imaginaire*, corps du regard, du donné à voir, corps de l'autre, c'est ce corps qui est le lieu de la conversion hystérique, c'est aussi le corps érotique en tant qu'il suppose la jouissance que l'orgasme du corps réel ramène à sa dimension d'encrage thanatique.

(67)

- *Corps symbolique*, corps de la voix, corps de la langue, corps signifiant, corps de l'Autre.

Ces trois corps se lient au titre du *Corps symptomal*, corps de la danse, de la production tel que nous en supposons l'existence dans le travail de **Pollock**.

(2) Jean **Hadamard**, dans son essai sur la psychologie de l'invention dans la découverte mathématique, souligne combien le travail mathématique se soutient d'un certain imaginaire informel qui tend l'articulation dans une sorte d'anticipation de ses extrêmes. Ceci me semble en faveur de la théorie d'un imaginaire discursif interdisciplinaire qui est travail topologique au sens d'un possible géométral de la représentation du concept. **Hadamard** en souligne donc la portée en clinique mathématique, **Freedman** et **Nieuwenhuizen**, dans le numéro de mai 85 de "*Pour la science*", montrent la fécondité d'une construction géométrale de l'univers, qui n'est pas sans faire appel là encore à une topologie spécifique dès lors qu'elle tend à représenter une approche d'un univers à onze dimensions (pour tenir compte de la super

gravité, soit une tentative d'unification de la mécanique quantique et de la relativité généralisée, en tenant compte des interactions fortes et faibles).

(3) L'entreprise de **Mondrian** semble à l'opposé de celle de **Pollock**, elle prend la question de l'impossible du point de vue du signifiant, **Pollock** du point de vue de l'imaginaire. Chez **Mondrian**, la pensée dogmatique semble dominante en un effort de réduire la dimension expressive, au profit d'une construction stylistique du purs rapports, une "topologie linéaire et chromatique" (**Damisch**)

(4) **Pollock** mythifie le biographe d'un prétendu recours à un originaire "surréaliste" de l'expression. Les références, le discours, (68) la cure jungienne ... tout contribue à leurrer le critique en deçà de la dépense en jeu, faire imaginaire de la parole en deçà de l'image du faire qui vire au réel, à un travail sur le réel des surfaces. Détournement technique (dripping) qui s'extrait du remplissage du mur pour une organisation, bien sûr inatteignable, des surfaces ; décentrement aussi (pas de "centre d'intérêt") qui n'est pas qu'un simple effet de la découpe mais manifeste l'excentricité du sujet à la surface qui le li(t/e), découpe d'ailleurs qui cadre, dans l'après coup, l'arbitraire du représenté, dès lors que l'épaisseur n'est plus qu'évoquée comme semblant à l'oeil ; tendre à donner à croire que le point d'arrêt de production ait un effet de "mise au courant". La "passion de l'objet" est telle, chez le parlêtre (et donc l'angoisse qui est signe de la fracture de l'hystérique) qu'il tend à produire la coupe réglée de sa jouissance par un Autre (muséologique) prescripteur.

(5) La mise au point, le cadrage albertien font toujours retour dans l'apensée du nouage de l'espace. La pensée a la structure d'une errance de surface, l'apensée est spaciale, quadridimensionnelle au moins, elle a une structure nodale. L'apensée rend l'imaginaire accessoire, second, elle est la condition de la langue (ou encore de l'élangues Paris New York). L'apensée est la mesure de l'apensée, elle présentifie, e son échec même, la perforation du réel par la langue. Le mythe, le musée tendent à rendre le langage à sa fonction de message. L'alcool est greffe d'organe, celui qui ne convient pas et qui manifeste que le corps est tout sauf physiologique de par l'effet du signifiant.

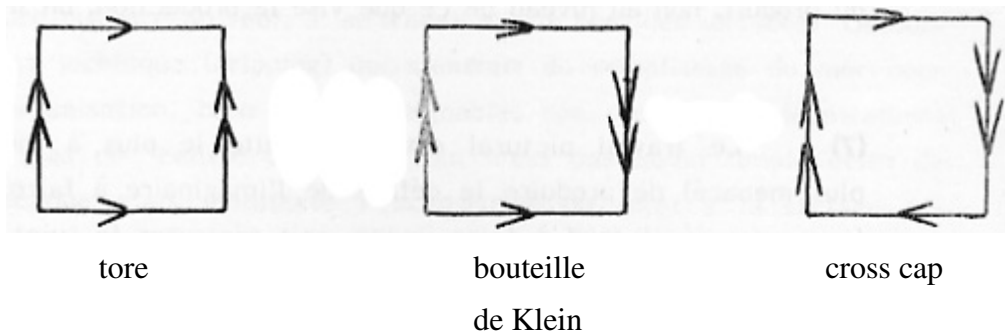
(6) La difficulté du physicien à soutenir l'augmentation du nombre de dimensions rejoint, semble-t-il, ce que **Lacan** énonce en novembre 75 de la difficulté à se coltiner au chiffre 4, alors 11 dimensions vous pensez **Pollock**, quant à lui, s'efforce de produire, comme **Mondrian**, mais par l'autre bout, celui du "sensible", la représentation de la nouure du corps symptomal à RSI. **Pollock** artisan (au sens de **Lacan**) comme S2 "duplicité du symbole et du symptôme" qui produit (69) l'objet, a "*que j'ai illustré du rapport de l'oreille et de l'oeil, voire en évoquant la bouche close*", production qui est toujours à même de ne manifester que l'existence d'un faux trou, du moins au niveau du produit, non au niveau de ce que vise la production, un trou spacial.

(7) Le travail pictural est sans doute le plus à même (et le plus menacé) de produire le défaut de l'imaginaire à faire réel, dans la mesure où il tend à faire image, soit réassurer le sujet sur l'existence de l'autre, comme quoi l'Autre ne serait que fantasmagorie religieuse. S'il n'y a que de l'autre, nul besoin de découvrir un lieu de l'Autre subverti de ce que (le S(A) manifeste que) la Loi procède de rien. La peinture dite moderne est l'effet de la production de la pure coupure aspirant le représenté dans les effets de la langue.

Il y a chez **Pollock** cet usage d'un matériel sans noblesse, l'usage de ce qui ne conviendrait pas à l'entreprise picturale, faire oeuvre cependant, esthétique comme reprise de l'imaginaire sur le réel. Mais après tout, l'aléatoire du geste n'est-il pas soutenu de la production du réel ? Le regard est absorbé par l'esthétique de la chose, mais l'esthétique cède au point où le regard

sur la chose se retourne en regard de la chose, soit regard du trou dans la nappe de l'Autre. Le produit est certes, chez **Pollock**, d'une perfection classique, c'est pourquoi le travail de **Namuth** est l'accompagnant nécessaire de la vision de l'oeuvre, la preuve de l'excès, de l'excentricité de la chose. Mais l'esthétique risque de produire non la coupure, mais l'existence pleine de l'Autre, ce qui n'est peut-être pas inutile mais insuffisant quant au sujet. Le défaut de l'esthétique est de produire de l'aplat sans dessous, même et y compris dans la vacillation entre figure et fond. Le produit, en définitive, échoue toujours à faire oeuvre. Et sans doute peut-on être plus sensible alors à l'effacement progressif d'un **Braque** ou au dérisoire d'un **Malevich**.

En définitive, la réduction de l'Autre à l'objet à qui le fonde exprime théoriquement cette impasse de la toile à reproduire le trou qui la perce cependant. On peut toujours découper la toile, la lacérer, (70) elle persiste comme plan, comme sphère, sauf à tirer les conséquences des graphes topologiques.



Risquons que **Pollock** cherche à représenter le cross cap, soit une surface qui consiste au sujet, ce que l'organisation de l'objet lui impose.

La sculpture n'échoue-t-elle pas de même ? Pensons à la Femme de **De Koonig** entre toile et sculpture. Se laisse à d'autres le dessin du 3 tore, de l'hyperbouteille ou du super cross cap sur la base du cube. Le problème de l'architecture moderne n'est-il pas lié à cette problématique topologique ?

(8) L'épreuve de la toile, conçue comme travail sur le géométral, est celle de l'imaginaire en brèche, cet au-delà de la consistance, qui pourrait soutenir tant le réel de l'existence que le trou du symbolique. C'est très précisément faire l'épreuve du nouage, cet irréductible à l'un des trois brins de la nouure, qui met en jeu l'écart hors sens entre jouissance Autre et jouissance phallique. Le faire oeuvre ou le croire en l'oeuvre participent d'une aspiration imaginaire à s'abandonner à la jouissance de l'Autre, soit à soutenir la croyance théologique en l'Autre de l'Autre.

(9) **Pollock** soutient le paradoxe du terrifiant, de l'agressif et de la structure, en un mixage d'une grâce quasi baroque qui s'oppose au stylisme épuré de beaucoup de ses contemporains (**Rothko**, **Neumann** ou **Motherwell**). Ceci tient à une certaine insistance sur le côté matériel, physique de la production, une technicité "populaire", "brutale" accréditant une aculture primaire, que renforce le mur de peinture, dont il est notable que l'étendue n'est que très relative (ceci (71) comparé à bon nombre de formats classiques), ce qui prouve aussi que l'étendue n'est pas uniquement une question de format. C'est finalement la structure qui domine chez **Pollock** (très sensible sur les photos noires et blanches de **Namuth**). Lorsque la structure est ainsi patente, bien qu'inachevée, elle impose son volet classique de perfection formelle, d'où, à la fois, l'universalité et l'inimitable. **Pollock** n'est pas un maître, c'est une singularité universelle sans école.

(10) La rencontre de **Pollock** et de **Jung** est une rencontre hautement manquée, et pas uniquement à cause de **Henderson**. Elle traite le symbolisme comme l'image, du côté des bords de l'imaginaire. Et pourtant, l'influence orientale est présente : religion, occultisme, théosophie se conjuguent à l'histoire de l'art. Mais **Freud** lui-même n'a-t-il pas fait certaines expériences non seulement avec **Jung** mais aussi avec **Ferenczi**, n'a-t-il pas tramé "psychanalyse et télépathie" pendant des années avant de donner un début de solution à ce problème limite. La question n'est pas de rencontrer l'occulte mais d'y demeurer ou non. L'occulte est aussi point d'appui pour se dégager de l'influence des maîtres, **Benton** (épique, nationaliste), Bridgman (qui traite le corps comme une mécanique) pour aborder de front la question de la surface illusionnant le relief. Ceci passe aussi par la technique, l'all-over (que **Warhol** va "confondre" avec le papier peint) et le dripping (qu'**Oldenberg** va ramener à une libération du Ripolin de sa boîte). **Pollock** progresse au milieu d'une forêt de discours leurrants, critique réductrice ou psychanalytique. Il est à la fois peu étonnant que **Pollock** s'adresse à un jungien (c'est quand même **Jung** qui marque d'emblée des points dans l'histoire américaine) et en même temps très remarquable de demander l'aide de quelqu'un dont le maître prend **Picasso** pour un psychotique.

(11) C'est autour du voyage en Amérique que la correspondance **Freud-Jung** est la plus riche d'échanges cliniques, à propos de la psychose. C'est à cette époque, aussi, que **Jung** rédige un texte significatif "*Die Bedeutung des Vaters*". La question du père. On peut trouver dans la biographie de **Pollock** un certain nombre de points qui peuvent servir d'une première approche sur ce point. Son père **Le Roy MC Coy** est adopté par les **Pollock** et va porter ce nom d'emprunt. Son fils prénommé Paul se fera appeler Jackson. Son maître, **Benton**, a beaucoup d'une figure paternelle de suppléance, manichéenne, anti-moderne et Jackson va se situer (en réaction ?) pratiquement et théoriquement du côté de ceux que **Benton** qualifie de "gens intellectuellement malades, victimes de rationalisme malsain d'inversion psychique et d'un culte du moi blasphématoire". Un père sans nom, un père consistant hygiénique (au sens du père de **Schreber**) et l'alcool qui vient faire symptôme lorsque le semblant biographique (cow boy) ne le soutient plus.

**Henderson** va être le tenant lieu d'une place vide, celle d'un père archétypal qui fait image, qui maintient l'Autre en place de LA Femme. On peut dire que **Pollock** fait son analyse malgré **Henderson**, refusant de parler, dessinant au lieu de parler, jouant de la bêtise de l'interprétation jungienne, non seulement structurellement imaginaire mais culturellement ignare. Cette cure est un échec, en ce qu'elle aboutit à un quasi suicide éthyl, mais ce qui peut être entendu comme une réaction thérapeutique négative peut être aussi le souci (grâce et à cause de **Picasso**) de préserver sa question, quant à l'existence du père. Prendre un père pour un autre, un père contre un autre, ce n'est pas une façon de mener une cure, mais c'est aussi pour **Pollock** l'occasion de pouvoir faire oeuvre de son nom, soutenir son père, en faire symptôme.

(12) L'exigence de l'Autre peut venir à réclamer la mort du sujet, au moins dans sa caricature : la mort éthyl peut jusqu'au "suicide" y suppléer. Orphée circulant librement et ramenant d'enfer la Femme, celle qui, au non rapport, pourrait opposer son déni. L'image, le (73) produit est strates de l'Enfer. Elle postule l'inexistence d'une réconciliation que l'imaginaire suppose. **Rodin** au travail. L'occulte est paradisiaque, il procède du déni de lalangue. L'aperte est cause perdue, elle saoublime le malheur. **Dubuffet** indique le dérisoire de l'entreprise, mais ne se risque point dans l'obscur que lalangue pour indique, celui de

l'impossible à dire. La langue ne prend pas en charge le réel. Le vrai n'est ni du côté du bouffon tragique ivre, ni du côté de l'artiste consacré, il vacille dans l'entre deux, entre deux morts justement. L'image échoue sans cesse dans sa suppléance de la parole. La cure jungienne est alcoolique. Elle ne tient aucun compte du comique de l'existence. ELLE tend à gommer l'appel au meurtre que l'alcool entraîne. Parfois, comme dans la retraite de **Pollock**, la camarade du Septième Sceau semble relâcher son emprise, fonder l'hystérisation du suicide bordant le malheur commun. L'amour joue sur l'anagramme de la mort en un "hu la mort" comme si la conique du parlêtre était alors à l'extrême de son foyer thanatique. Le pôle paradisiaque est un pôle mythique, mythomane en un semblant d'existence qui fait brouillard à l'excentricité du sujet. **Pollock**, comme **Lowry**, raconte des histoires biographiques et n'est sans doute pas insensible au caractère d'emprunt de son travail artistique ; être emprunté qui, on le sait, prend chez **Lowry** cette dimension d'obsession du plagiat.

La clinique mythomane demande à être rapportée à la question structurelle. Si le pervers se croit maître dans l'art d'objectivation de l'autre, si l'hystérique n'est pas sans indicier son dire à quelque invraisemblance notable, le champ psychotique comporte des sujets dont le récit mythomane est symptôme nécessaire à la nouure n'être que le récit qu'on produit de soi-même au risque de n'être rien, mort. L'alcool soutient le récit mais entraîne son débordement. L'imaginaire défaille sur le roc du réel que la production cherche à représenter, soit à produire l'écriture d'un reste, une "écrivure" (dont parlent **Geeraert** et **Lebrun**). Mais tendre ainsi et aussi à masquer la facticité du peintre, son caractère d'emprunt d'un produit qui puisse captiver l'Autre et le retenir de n'être (ce qui est aussi une idée schrébérienne).

(74)

(13) Fonder une critique du travail de **Pollock** sur une sorte de continuum de sa production vers les grands drippings, c'est effectuer une réduction (classique depuis **Greenberg**), c'est mettre de côté les peintures noires, c'est aussi ramener le problème de la figure à la question de la cure jungienne. **Lee Krasner** a, de son côté, construit l'histoire de la peinture comme voile de l'image, invitant à s'orienter vers le fétichisme. Cette formulation de la question figure est aussi naïve que la position de **Max Ernst** revendiquant l'invention du dripping (cf. "jeune homme intrigué par le vol d'une mouche non-euclidienne").

Quelle est la fonction de l'empreinte de main de **Lavender Mist** (1950) altamirienne au premier degré, citationnelle (**Picasso**) ou purement ironique ? La date (1950) est importante puisque la figuration manifeste disparaît après 1947 pour reprendre de manière transitoire en 1951-1952, à propos des peintures noires. Le noir est d'ailleurs souvent le premier jet d'intervention sur la toile associé ou non au pou ring. **Pollock** procédait ainsi par couches successives. Il travailla même un temps à partir d'une série de feuilles plus ou moins poreuses empilées, en une sorte de bloc magique. Passons sur la trop belle interprétation d'**O'Connor** qui voit dans la ligne noire la marque du cordon ombilical strangulant. Plus intéressante est peut-être l'anecdote que rapporte **Namuth**, celle de la reprise de la boisson après la fameuse peinture sur verre. Il y a là une mise en jeu du miroir et du voir à travers la toile, qui interfère (selon E.A. **Carreau**) avec le projet d'église de **Tony Smith**, projet pour lequel **Pollock** devait exécuter une trentaine d'oeuvres, mais aussi, semble-t-il, des fenêtres. Ceci rejoint donc l'expérience de **Namuth**, en une convergence thématique religieuse (Crucifixion ...) et comique (Galaxy, Shooting Star, Reflections of the Big Dipper, Cornet ...). **Pollock** regardant le ciel à travers sa fenêtre peinte. Il n'est plus question de voile, mais de soutenir de l'alcool ou d'oublier par l'alcool, le regard de l'Autre à travers la fenêtre.

“C’est Dieu, l’alcool” dit **Duras**, et elle ajoute “*Le monde est vide, et voilà tout à coup, il y a Dieu et le monde est bon et resplendissant*”, non sans indiquer l’effet fascinateur pour l’autre d’une telle affirmation (75) “au lieu de nous combattre, tout le monde a cru ce qu’on disait, c’est-à-dire tout le monde s’est mis à croire les alcooliques”. On sait que la croyance au paradisiaque dans cette affaire est bien proche de la position freudienne endomorphinique, ce qui aide à supporter l’existence. C’est quand même ramener l’alcoolique au symptôme hystérique, c’est croire au mythe du récit, faire l’économie du réel en jeu. J’opposerais alors la provocation de **Duras** “Dans un bain d’alcool, j’ai écrit le ravissement de Loi V Stem” à ce qu’a pu dire Lee Krasner “il ne buvait pas lorsqu’il peignait ... il buvait avant et après ses périodes d’activité” ou encore, citant **Pollock**, “*Le problème n’est pas de peindre, le problème c’est de savoir quoi faire quand je ne peins pas*”.