

1. Pourquoi peut-on dire que Jackson Pollock a inventé l'Amérique ?

« Au peuple, il faut un vers secrètement natal
Pour qu'il soit par lui perpétuellement réveillé,
Et qu'avec la vague du châtaignier aux boucles de lin —
Il se lave dans le souffle de ce vers. »

Mandelstam

A. Un acte poétique

Ce n'est pas Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique, mais Jackson Pollock.

Sans poète qui fasse apparaître ce que, sans lui, nous ne verrions pas, rien n'existe. Comme le souligne Ramuz dans *Remarques* : « Je vois qu'ils ont bâti la ville, mais encore faut-il que quelqu'un vienne dire qu'elle est bâtie, sans quoi la ville n'est pas bâtie. » Avant le poète, il existe bien des Européens qui vivent en Amérique, mais ils ne réussissent pas à fonder une nation et surtout à ouvrir un mode d'existence à la hauteur d'un destin. Jackson Pollock a nommé l'Amérique ou, pour le dire autrement : *il a montré comment vivre à l'âge de l'Amérique.*

Certes en un sens, Walt Whitman, Emily Dickinson, William Carlos William, E. E. Cummings et quelques autres l'ont pour

une part devancé, découvrant une langue américaine. Mais il revient à Pollock d'avoir ouvert le passage en orientant résolument le climat de l'Amérique dans la modernité réinventée. Il a rompu ainsi d'une manière radicale avec l'ordonnement du monde européen, tel que la pensée grecque et la théologie chrétienne l'avaient constitué. Il a abandonné par là la conception de l'espace comme substance étendue, déterminée par le seul calcul. Il s'est libéré de ce que Nietzsche nomme les arrières-mondes. Il a *montré* comment vivre dans un monde sans un Dieu créateur du ciel et de la terre, fondement de la réalité sociale, politique et morale. Il l'a montré de la manière la plus immédiate, physique, corporelle possible : par la modulation de l'espace, en un rythme qui ne demande aucun détour pour être appréhendé. Aucun discours, aucun propos, aucune réflexion : la peinture dans l'évidence qui lui permet de se dresser devant nous. Il a libéré l'évidence et il a trouvé l'Amérique en l'instituant par cette épreuve.

*

Mais je vais trop vite. Je me dois de vous expliquer certains implicites, et tout d'abord ce qu'est la poésie et la modernité, pour que vous compreniez mieux ce que je cherche à montrer.

— La poésie authentique n'est pas un exercice littéraire, mais la vérité de toute parole en tant qu'elle se souvient et fonde un monde, en tant qu'elle « donne à voir » (Éluard). La parole poétique n'est pas la transmission d'informations mais une pure nomination, c'est-à-dire une parole en liberté, parole se libérant de la grammaire et de la camisole de force de la logique.

La parole poétique comme pure nomination peut être tout aussi bien mots, notes de musique ou coups de pinceau. Un tableau de Pollock est une pure nomination — aussi explicite qu'un sonnet —, en tant qu'il montre ou plus exactement en tant qu'il déploie ce qu'il montre. (Aussi ne s'agit-il pas pour moi de remplacer ce qu'il montre par un discours, ce qui reviendrait à éteindre l'incendie de son œuvre ; mon propos est de tenter de vous permettre d'y entrer plus avant.)

La poésie authentique n'est pas une occupation oisive, une expérience esthétique raffinée pour quelques privilégiés une fois l'important réglé — mais la seule existence vivable (peu importe que des sondages d'opinion nient ce phénomène ou que les statistiques nous montrent que Madonna vend plus d'albums que René Char de livres).

— Si la poésie est généralement mécomprise, la modernité est, quant à elle, sans cesse et partout défigurée. Elle n'est pas, contrairement à ce qu'écrivent la plupart des auteurs, une vision critique

du monde qui s'origine dans Galilée et Descartes et qui débouche, par exemple, sur la mathématisation du monde, la mise en question des « qualités secondes » et le règne de l'individu. Elle n'est pas le projet des Lumières, la confiance dans le progrès de l'humanité.

Elle est une attaque résolue contre la barbarie de notre temps — barbarie d'autant plus redoutable qu'elle ne se voit pas de prime abord. Elle est même d'autant plus inapparente qu'elle se présente comme le bonheur total et le bien-être pour tous. La modernité est la manière dont les poètes ont envisagé une manière de vivre qui ne soit pas une adaptation servile aux « besoins d'aujourd'hui », mais la libération d'une possibilité première et ultime de l'existence humaine.

La modernité est, précisons-le, une aspiration poétique. Le phénomène se montre en ceci que le mot moderne lui-même a d'abord été employé et pensé par des poètes : Hölderlin, Baudelaire et Rimbaud.

Comment comprendre leur inspiration qui signe la modalité moderne ? À l'âge de la mort de Dieu et de la dévastation, à l'âge des camps de la mort et de la fabrication industrielle de cadavres, à l'âge de l'ère atomique, du déracinement et de la détresse, la modernité consiste à trouver des chemins sans consolation où, pourtant, pouvoir se tenir debout dans la détresse même. Vivre sans sol, sans aucun appui stable. Prendre acte de la catastrophe

de notre temps — sans le moindre découragement ni cet idéalisme naïf, plus exactement niais, partout si prégnant.

Picturalement, ce furent Cézanne et Monet qui ont inauguré l'âge moderne, l'âge où la peinture, libérée de toute anecdote, se manifeste dans sa profondeur poétique originelle. Or, et j'y reviendrai, cette libération poétique a été pensée et vécue comme une expérience spirituelle d'un ordre nouveau. La modernité a libéré la possibilité de penser un art sacré comme l'Occident n'en avait plus connu depuis, sans doute, l'art roman. Un art qui soit tout entier nomination — ou monstration ? — d'une dimension toujours en réserve, qu'aucune pensée et qu'aucun concept ne sont à même de saisir et qui nous invite à un dessaisissement profond, une conversion pour ne pas souiller ce qui est mais lui permettre d'être.

Pour comprendre cette acception de la modernité, il faut la distinguer des Temps Nouveaux, le totalitarisme de notre époque, qui impose l'exploitation de tout ce qui est — devenant marchandises quantifiables — , et considère qu'arbres, fleurs et animaux sont des fabrications au même titre que des paires de chaussures ou des stylos. La modernité est l'insurrection contre le conformisme mortifère des Temps Nouveaux et sa peur du silence. La vraie catastrophe de notre temps est l'impossibilité qu'ont les hommes politiques à penser de manière moderne, et à faire la percée que les poètes ont accomplie. Si bien que la modernité, nous ne la vivons pas, nous la craignons.

La modernité n'est donc pas une nomination de notre temps. Nous ne vivons pas dans l'âge de la modernité. Elle n'est pas une époque, mais une possibilité tenue en réserve, un mode d'être, seul à même de nous permettre d'exister dans la gravité réelle.

*

Ces éclaircissements donnés, essayons de reprendre notre analyse du mouvement auquel répond Jackson Pollock.

Deux remarquables critiques ont, du vivant de Pollock, tenté d'en nommer l'apport.

Harold Rosenberg, dans un article de 1952, a employé le terme d'*action painting*. Il arriva un moment où la toile apparut à Pollock comme une arène offerte à son action plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou « exprimer » un objet réel ou imaginaire. «Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action⁽¹⁾.» Le peintre devient ainsi l'héritier du western et des grandes épopées américaines. Il n'est plus le fils de la grande peinture française et du bon goût qui cherche à élaborer son tableau minutieusement, mais le chantre d'une immédiateté libérée qui n'a pas peur d'une certaine brutalité. L'Amérique serait ici le monde de l'action accomplie, déployée — ce que Jean Douchet évoque, à sa manière, à propos du cinéma américain.

(1) Harold Rosenberg, *La tradition du Nouveau*, Éditions de Minuit, p. 24.

Les photos que le célèbre magazine *Life* publia de lui, en août 1949, pour accompagner un article intitulé, non sans ironie, « Pollock est-il le plus grand peintre vivant ? », le montrent sous l'aspect d'un homme un peu sauvage, que l'on sent à même de refuser tous les compromis. Dans l'une d'elles, on le voit les bras croisés sur la poitrine, la tête penchée, la cigarette au coin des lèvres, il regarde le spectateur intensément, d'un air sceptique et provocant. Leur publication fut un événement considérable. Jackson Pollock était devenu une star américaine. Des millions de lecteurs le découvrirent comme un artiste jeune, macho et d'une intensité extrême — image qui allait inspirer Marlon Brando.

Clement Greenberg entra en guerre contre cette dénomination d'*action painting*. Pollock n'a rien d'un existentialiste sauvage, s'abreuvant à la source de la naïveté indigène ; il a assimilé l'art qui l'a précédé, et tout particulièrement le cubisme analytique. Il n'est pas le rustaud naïf venu de l'Ouest des États-Unis, mais l'héritier de toute l'histoire de la peinture occidentale et ses propos sur son travail, même s'ils sont rares, sont d'une grande perspicacité.

L'opposition de ces deux perspectives n'apparaît plus, aujourd'hui, comme aussi décisive que dans les années cinquante et soixante. Pollock est certes le James Dean de la peinture parce qu'il ouvre un âge poétique en faisant feu de tout bois, en s'y donnant entiè-

rement, sans demi-mesure, sans calcul. Et cet engagement est héroïque en ce qu'il inaugure un rapport à la peinture que personne, dans toute l'histoire de l'Occident n'avait jamais osé envisager. Comme l'écrivit le poète Jacques Dupin : « Pollock, lui, agit sans précautions, opère sans médiation. D'entrée de jeu, il se jette dans le brasier ⁽²⁾. » Il affronte sa liberté, là où la plupart des hommes la fuient résolument — tant elle est proprement un *risque*. On a sans cesse ce mot de liberté à la bouche, mais *on* refuse tout engagement réel et toute discipline rigoureuse. On a choisi de vivre dans un « conformisme confortable ». On mange selon des standards universels, *on* s'habille tous de la même manière dans les mêmes chaînes industrielles de fabrication de vêtements, en écoutant les mêmes musiques fabriquées industriellement, et on agit et pense tous de la manière la plus identique possible... Et plus on croit affirmer sa subjectivité, plus on est, en réalité, d'une terrible neutralité, elle aussi fabriquée industriellement. Pollock s'est risqué dans la liberté la plus soutenue, l'effroi le plus ample. Il a vécu, pour cela, des années d'errance. Personne ne devient qui il est, dans ce mouvement que C.G. Jung nomme « individuation » et qui est, nous dit-il, une confrontation avec l'inconnu, sans être prêt à d'immenses sacrifices. Mais on préfère choisir des routes balisées offrant la sécurité du bien connu plutôt que l'aventure.

(2) Jacques Dupin, « La part du lion », Catal. *Jackson Pollock*, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 181.

Pollock a choisi l'aventure. Et cela lui a demandé une méditation de toute l'histoire de l'art occidental d'une profondeur à couper le souffle.

*

Dans les musées, le terme sous lequel les œuvres de Pollock sont rangées, dans la suite inepte et absurde des écoles, est « expressionnisme abstrait ». Le terme a été inventé par Robert Coates, un critique du *New Yorker*. Comme le remarque Clement Greenberg : « Depuis que la Renaissance a qualifié l'art médiéval de « gothique », les tendances artistiques ont toujours reçu leurs noms de leurs ennemis. Mais aujourd'hui, ces noms semblent plus le résultat du manque de compréhension et de l'ignorance que de l'hostilité déclarée, ce qui ne fait qu'aggraver la situation. » Pollock ne vient pas de l'expressionnisme allemand ou russe mais d'abord de la peinture française et tout particulièrement du cubisme. Il ne cherche en aucune manière à « s'ex-primer » — *ex* signifiant la sortie, le passage d'un intérieur vers un extérieur et *pression* signifiant l'étreinte violente qui la suscite. Or Pollock ne fait rien jaillir de son intériorité, il est ouvert au rythme du monde et élabore un champ pictural profondément subtil.

— *Hans Namuth*

L'influence de Jackson Pollock, la manière dont nous le percevons, tient pour une très large part aux photographies et aux deux courts films réalisés par Hans Namuth. Si vous ne les avez pas vus, c'est la meilleure introduction possible à l'œuvre de Jackson Pollock, une façon toute simple et très éclairante d'y entrer.

Hans Namuth a pris près de cinq cents clichés du peintre au travail et a tourné deux films, en 1950, dans l'atelier de Jackson Pollock, à East Hampton où il vivait depuis son départ de New-York en 1945.

Le premier film, en noir et blanc, tourné au début de l'automne dure six minutes. Il est enregistré en un long plan séquence dans l'atelier, tandis que l'artiste travaille à une toile posée à même le sol, sans châssis. On voit Pollock travailler, comme s'il avait entièrement oublié la caméra, à *Autumn Rhythm : Number 30* et à *One : Number 31*.

Le second film, tourné en couleur, dure dix minutes. Il est plus ambitieux et a nécessité un méticuleux montage. Il porte sur deux expériences, menées en plein air, devant l'atelier — sans doute pour éviter les frais supplémentaires d'éclairage de l'atelier. On y voit tout d'abord Pollock peindre sur une longue toile posée à terre. Il exécute ensuite une œuvre sur une plaque de verre, tandis que la caméra est placée en dessous. Pollock y dispose des éléments en fer, des bouts de papier, avant de passer à la peinture. La

plaque de verre qui a servi au tournage du film, aujourd'hui intitulée *Number 29, 1950*, est conservée à la *National Gallery* d'Ottawa au Canada. Film très étonnant, on y voit, selon les remarques d'Hans Namuth, « l'artiste au travail de telle sorte que son visage soit bien visible, devenant pour ainsi dire une partie de la toile, et venant vers le spectateur par l'intermédiaire de la peinture elle-même ».

Paul Falkenberg, l'assistant de Namuth sonorisa les images avec de la musique de gamelan indonésienne. Lorsque Pollock l'écouta, il s'écria : « Mais Paul, c'est de la musique exotique. Je suis un peintre américain ! » Lee Krasner contacta alors John Cage qui refusa la commande parce qu'il détestait la peinture de Pollock, mais recommanda Morton Feldman, alors tout jeune compositeur. Ce dernier composa un magnifique duo qui fut enregistré en mai 1951 par Daniel Stern, au moyen d'un procédé à pistes multiples. Morton Feldman est l'un des grands compositeurs du vingtième siècle et son dialogue avec les peintres allait devenir l'un des axes de son travail.

Avant ce film, on montrait l'artiste en train de prendre son petit-déjeuner, de se promener, mais rarement en train de travailler. Grâce aux films d'Hans Namuth, le spectateur voit le processus d'élaboration d'une toile, l'acte même de peindre. Nous y voyons l'engagement incandescent de Jackson Pollock qui le conduit à

entrer dans la toile physiquement comme sans doute jamais personne ne l'avait fait dans notre histoire.

Là où *Le mystère Picasso* de Clouzot nous montre un peintre qui s'amuse et est plein de facéties, nous assistons ici à une sorte de danse d'une intensité fulgurante, d'une honnêteté grave.

Les indéniables qualités de ces documents ont longtemps pallié les insuffisances de la critique à décrire la pratique singulière de Pollock. Souvent diffusés à la télévision américaine, et régulièrement présentés dans les musées, ils ont joué un rôle considérable et sont, sans doute, les films sur l'art les plus célèbres du vingtième siècle. Ils ont participé à la fondation du mythe Pollock. Souvent le mythe qui entoure un artiste repose sur une incompréhension profonde du sens de l'œuvre, mais dans ce cas, le mythe n'est pas faux ou trompeur. Pollock a réellement tenté une aventure au plus vif de l'histoire de l'Occident, d'une ampleur insoupçonnée et difficile à penser.

Hans Namuth est venu durant tous les week-ends d'octobre et de novembre. Les exigences techniques ont fait que quelques minutes de plan utilisable demandèrent une journée, parfois un week-end entier de tournage. Hans Namuth savait très précisément ce qu'il voulait et était aussi directif que parfois autoritaire. À la fin de la dernière séance, Pollock est rentré chez lui et a pris, pour la première fois depuis deux ans, une bouteille de bourbon et s'est

mis à boire sans s'arrêter — ne cessant de dire « je ne suis pas un imposteur ». Une immense détresse le saisit.

Cet événement dramatique, la rechute dans l'alcoolisme, a donné lieu à bien des commentaires et analyses, souvent discutables. Je crois qu'il reflète surtout l'intensité du risque et le souci de *sincérité absolue* de Jackson Pollock qui lui rendait impossible de soutenir la « mise en scène » de son travail.

De la même manière, il ne put supporter les fausses réussites comme l'article de *Life*, la violence et la bêtise des critiques, la jalousie, l'indifférence que suscita l'aventure où il se risquait, l'échec de ses expositions — celle de 1950 qui présente pourtant nombre de ses plus grands chefs-d'œuvres, *Lavender Mist*, *Autumn Rhythm*, *Number 32*, *One*, fut un fiasco. Partout le même aveuglement devant le destin qu'il affrontait. Tout son être était, en effet, tendu vers la peinture au point de devenir un destin. Destin, François Fédier nous invite à comprendre qu'il n'est pas « autre chose que le fait de s'adresser à quelqu'un (potentiellement à tous, dans la mesure où ils sont concernables) en exigeant de lui une réponse⁽³⁾ ». Pollock a soutenu la terrible responsabilité — terrible tant elle engage l'existence entière — de peindre comme on tend une main.

(3) François Fédier, *Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute*, Paris, Le Grand Souffle, 2007, p. 36.

B. Nommer spirituellement l'Amérique

« Vous comprendrez, quand vous verrez l'Amérique, qu'un jour, ils auront des peintres, parce que ce n'est pas possible, dans un pays pareil, qui offre des spectacles visuels aussi éblouissants, qu'il n'y ait pas de peintre un jour⁽⁴⁾. »

Henri Matisse

À la fin des années trente, personne ne pouvait imaginer que l'Amérique allait donner naissance à une peinture d'un niveau international, comme le confia Lee Krasner : « On avait le sentiment que jamais l'art américain ne pourrait acquérir le statut de l'art français, devenir son égal. Personne, absolument personne, ne croyait que la peinture américaine pourrait rivaliser avec la peinture française, alors ou plus tard. » Dans « L'art Américain au vingtième siècle », texte paru dans *Les Temps Modernes* pour le numéro d'août-septembre 1946, Clement Greenberg conclut : « Nos résultats sont en définitive assez minces. Aucun optimisme ne saurait nous aveugler à ce sujet. Nous sommes toujours à la remorque de l'Europe et aucun des artistes américains qui ont acquis un certain renom depuis l'exposition Armory ne compte pour beaucoup sur la scène mondiale. »

Jackson Pollock fut le premier à « briser la glace » selon l'expres-

(4) Rapporté par André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Ryoan-Ji, 1958.

sion de De Kooning. C'est le singulier paradoxe qu'il nous faut comprendre : Pollock est devenu un artiste du plus haut niveau, parce qu'il sut cesser de copier l'étranger, tout en étant à même de s'approprier ce qui, en lui, était pourtant décisif pour être soi. La nuance semble imperceptible — elle est considérable.

Nommer l'Amérique n'est pas un acte nationaliste et ne dépend d'aucun enracinement dans un sol où sont enterrés les ancêtres. Tout au contraire, Pollock a inventé l'Amérique en refusant d'y être enfermé, en la détruisant même. Sa nomination est aussi libération d'une Amérique enfin poétiquement habitable. Dans un entretien, Pollock affirme : « L'idée d'une peinture américaine isolée, si populaire dans ce pays pendant les années trente, me paraît aussi absurde que le serait celle de créer une mathématique ou une physique purement américaines... En un sens, le problème n'existe pas ; ou s'il existait, il se résoudrait de lui-même : un Américain est un Américain et sa peinture sera nécessairement qualifiée par ce fait, qu'il le veuille ou non. Mais les problèmes fondamentaux de la peinture contemporaine sont indépendants de tout pays, quel qu'il soit⁽⁵⁾. »

On invente l'Amérique en sortant du national. Le nationalisme est même ce qui rend impossible de rien savoir d'un pays.

(5) Interview parue dans *Art and architecture*, février 1944.

Jusqu'à Pollock, nombre de peintres tentèrent d'établir un art américain, peignant par exemple les paysages américains ou représentant les singularités sociales du pays. Ils restaient encore plus provinciaux que les suiveurs des Européens tentant de faire des tableaux impressionnistes et cubistes — car leur regard était tout entier prisonnier de canons esthétiques empruntés à un passé déshabité.

Pour être Américain, il faut avoir traversé l'histoire de l'art, non comme conservation du passé, mais comme ce qui fait présent. Comme le soulignait déjà Hölderlin, ce que nous sommes en propre, nous ne pouvons que l'apprendre, le conquérir dans le rapport que nous établissons avec l'étranger. Ainsi, c'est auprès de l'ami, en tant qu'il est différent de moi, tout autre même, que je deviens proprement qui je suis — et nullement en essayant de me cloîtrer en moi-même.

Pollock regarde tout à la fois la peinture qui se fait à Paris, alors centre de l'art moderne — et tout particulièrement Kandinsky, Miro et Picasso — puis ce qui, dans l'histoire de l'art, s'impose à lui comme chemin — Le Greco, Rubens, Cézanne, Monet...

Martin Heidegger est l'un des rares penseurs du vingtième siècle à attaquer jusqu'en son fond la fausse idée du national qui partout triomphe : « L'idée de nation est cette représentation dans l'horizon de laquelle un peuple se met en avant et de lui-même dispose de son indépendance en aménageant de fait son installation à par-

tir d'on ne sait où, et ainsi s'installe de lui-même comme sujet pour qui tout apparaît comme objectif, c'est-à-dire uniquement dans la lumière de sa subjectivité⁽⁶⁾.» Heidegger oppose la patrie — qui est, selon Hölderlin terre des dieux, ou plus exactement « le rapport d'un pays, quel qu'il soit, au Père céleste⁽⁷⁾ » — à la nation instituée par la volonté des hommes.

Ce fut toute l'erreur des peintres américains d'avant Pollock, de comprendre l'Amérique à partir d'un régionalisme, d'une nostalgie rurale qui prend la nation comme une donnée naturelle. Or elle est gagnée par un effort poétique qui est, selon le virage moderne, non plus tant ouverture au Père céleste, qu'écoute du sacré en son abîme.

Que Pollock soit le premier peintre américain, le phénomène est indiscutable. Mais la manière de le comprendre passe souvent à côté de l'essentiel parce que rien de son effort poétique n'est reconnu. On explique que si Pollock est devenu le premier peintre américain, c'est en raison de l'effort de la CIA et du Service d'information des États-Unis (USIS) de s'opposer à la Russie soviétique et stalinienne. Pollock aurait été le chantre de la liberté contre la dictature communiste et l'impact qu'il eut est le résultat d'une propagande savamment organisée. Ce qui fait problème

(6) Martin Heidegger, *La dévastation et l'attente*, Gallimard, 2006, p. 62.

(7) François Fédier, *Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute*, Paris, Le Grand Souffle, 2007, p. 361.

dans cette thèse, c'est que la grandeur de Jackson Pollock n'a plus ici la moindre importance. Comme l'écrit Kurt Foster : « L'historien de l'art abandonne souvent [...] tout esprit critique pour se perdre en admiration. » Le mot est lâché — surtout n'écrivez sur aucun artiste pour lequel vous auriez de l'admiration ! Jackson Pollock, avec quelques autres artistes d'avant-garde, serait marqué par une idéologie qui a coïncidé avec l'idéologie libérale de l'après-guerre, ce que les amateurs d'art, sensibles aux œuvres, sont évidemment bien incapables de comprendre. C'est à l'idéologie, et non à la peinture de Pollock, qu'il faudrait se consacrer comme l'explique Serge Guilbault dans son fameux essai *Comment New-York vola l'idée d'art moderne !*

Non, Pollock n'est pas le premier grand peintre américain pour des raisons politiques, mais parce qu'il a touché à l'immémorial, à l'esprit premier — qu'on appelle parfois d'un terme bien maladroit « l'universel » — à partir même de la patrie d'Amérique, ouvrant pour elle un rapport possible au sacré. Remarquer que cette découverte repose sur un sens du rythme et de la vitesse, une attention à l'espace, au *lieu* gardant mémoire d'une sauvagerie — la terre de l'Amérique qui n'a pas été cultivée comme celle de l'Europe —, sans être négligeable, ne touche pas à l'essentiel. Pour approcher la vérité du sacré, reprenons le mouvement que fit Pollock. Ce fut par la découverte de la psychanalyse, des rituels et du chamanisme des Indiens d'Amérique qu'un chemin s'est ouvert à lui.