

Dossier documentaire

PICASSO
SSG

MuséePicassoParis

JACKSON POLLOCK

LES PREMIÈRES ANNÉES | 1934-1947

EXPOSITION

15.10.2024 — 19.01.2025

MuséePicassoParis



BANK OF AMERICA

FX & N. de Mallmann

BeauxArts
Musée



Le Monde

PARIS
PREMIÈRE

TROISCOULEURS



SOMMAIRE

I. Textes de salles	3
II. Chronologie	9
III. Pistes pédagogiques	14
IV. Bibliographie	37

TEXTES DE SALLE

INTRODUCTION - SALLE 0.1

Jackson Pollock et sa peinture gestuelle incarnent le triomphe de l'art américain au tournant de la Seconde Guerre mondiale. Par ses racines, son parcours et son esprit, l'artiste est une figure emblématique, quasi mythique, de la culture américaine des années 1950.

Né dans les plaines de l'ouest du Wyoming en 1912, Pollock passe sa jeunesse aux environs de Los Angeles. Il se forme au régionalisme social de Thomas Hart Benton durant les années de la Grande Dépression et conforte sa sensibilité politique à gauche face aux fresques puissantes et programmatiques des muralistes mexicains. Il entre ainsi dans l'atelier de David Alfaro Siqueiros en 1936 dans le cadre du Federal Art Project de la Works Progress Administration, promu par la politique du New Deal de Franklin D. Roosevelt. C'est toutefois la rencontre avec la peinture de Pablo Picasso à la fin des années 1930 qui l'amène sur la voie d'une peinture expressive singulière, figurative et informelle. Il est fasciné par *Guernica* mais aussi par l'ensemble de l'œuvre présenté au MoMA en 1939, particulièrement par les figures hybrides des années 1930. Il fréquente alors une scène new-yorkaise animée par les surréalistes européens en exil, sensibilisée à l'écriture et au dessin automatiques ainsi qu'à la psychanalyse, et nourrit sa peinture de mythes natifs américains, de formes et de signes stylisés, d'expérimentations techniques et d'une gestualité nouvelle.

Ces années qui précèdent la production des grands *drippings* abstraits et numérotés, défendus par le critique et théoricien Clement Greenberg, montrent la construction artistique et intellectuelle

complexe d'un des plus grands artistes américains, mais aussi, à travers son dialogue avec Picasso, l'ampleur de l'influence de ce dernier. C'est ce passage de relais entre l'hégémonie de la scène parisienne et celle de l'école de New York qui semble personifié.



Jackson Pollock, *Birth*, v. 1941,
huile sur toile, Londres,
Tate Modern
© Pollock-Krasner Foundation/
ADAGP, Paris 2024

MODERNITÉS AMÉRICAINES. 1930-1941 – SALLE 0.2

En septembre 1930, Jackson Pollock s'installe à New York et entre à l'Art Students League pour suivre l'enseignement du peintre régionaliste Thomas Hart Benton. Ce dernier dépeint un pays en proie à la Grande Dépression dans des toiles réalistes qui influencent l'œuvre de Pollock du début des années 1930, tout comme celles de son frère Charles. Lors de leurs déplacements d'est en ouest, ils s'arrêtent pour esquisser les sorties d'usine et le travail des champs.

Guidé par Benton, le jeune artiste se passionne pour l'art de la fresque, de la Renaissance italienne aux muralistes mexicains. En compagnie de ses proches, il parcourt alors les États-Unis pour voir les réalisations récentes de José Clemente Orozco. Puis il intègre en 1935 la division des fresques du Federal Art Project – programme de soutien aux artistes mis en place par le gouvernement fédéral américain. Pollock se détache progressivement des thèmes sociaux, pour une peinture qui mêle l'influence de Pablo Picasso à celle des muralistes mexicains auxquels il emprunte le langage symbolique et la palette chromatique.



Jackson Pollock, *Mask*, v. 1941, huile sur toile,
New York, The Museum of Modern Art
© Pollock-Krasner Foundation / ADAGP, Paris 2024



Jackson Pollock, *Male and Female*, 1942, huile sur toile, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art
© Pollock-Krasner Foundation / ADAGP, Paris 2024

NEW YORK, CAPITALE SURRÉALISTE. 1940-1943 – SALLE 0.3

L'arrivée d'artistes et penseurs français fuyant l'Occupation contribue à l'effervescence culturelle de New York au tournant des années 1940. Le cercle des surréalistes en exil composé entre autres d'André Breton, Marcel Duchamp, Marx Ernst, Jacqueline Lamba, André Masson, Roberto Matta et Yves Tanguy contribue à renforcer l'engouement de la scène new yorkaise pour la psychanalyse, l'automatisme et l'inconscient. Selon Claude Lévi-Strauss, « New York est le conservatoire, le carambolage des temps, le moderne et l'archaïque ». Jackson Pollock fait la connaissance de plusieurs membres du mouvement surréaliste et participe aux ateliers d'écriture automatique organisés par Matta. L'artiste, qui suit une cure psychanalytique auprès de Joseph Henderson, d'obédience jungienne, s'essaye à cette époque à des procédés automatiques.

ART OF THIS CENTURY. NOVEMBRE 1943 – SALLE 0.4

En novembre 1943, Peggy Guggenheim consacre à Jackson Pollock sa première exposition monographique dans la nouvelle galerie Art of this Century. Le peintre présente à cette occasion des œuvres figuratives, inspirées des procédés automatiques du surréalisme au vocabulaire mythologique complexe. La galerie-musée new-yorkaise qui a ouvert ses portes en octobre 1942 se distingue par sa scénographie innovante dessinée par l'architecte Frederick Kiesler. Elle devient le haut lieu de la peinture européenne grâce à sa collection d'œuvres des surréalistes, de Pablo Picasso, Joan Miró ou Kurt Schwitters. C'est à la suite de cette exposition que Guggenheim commande à Pollock une immense toile pour l'entrée de sa résidence, *Mural*, première œuvre monumentale de l'artiste.

ACCABONAC CREEK SERIES. 1945-1946 – SALLE 0.5

À l'automne 1945, Jackson Pollock et son épouse, l'artiste Lee Krasner, quittent New York pour s'installer dans une ancienne ferme à Long Island. C'est dans son atelier, aménagé dans la grange, qu'il développe sa pratique de peinture au sol : « 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, et être littéralement *dans* le tableau. C'est une méthode semblable à celle des peintres Indiens de l'Ouest qui travaillent sur le sable. »

L'*Accabonac Creek Series*, réalisée dans ce nouveau cadre témoigne d'une affirmation du monumental dans son œuvre, à la fois héritage de son intérêt pour les muralistes mexicains, du souvenir de *Guernica* et prolongement du *Mural* (1943). Quelques mois après cette série inspirée des paysages naturels qui l'entourent, Pollock met en œuvre des compositions plus radicales, plus abstraites, où la surface est traitée de manière uniforme et continue et où la peinture est directement projetée sur la toile.

VOILER L'IMAGE. 1943-1947 – SALLE 0.6

Dès 1943, Jackson Pollock développe ses expérimentations de nouvelles matières, avec la peinture émaillée industrielle, et de nouvelles techniques, notamment celles du *pouring* et du *dripping*, qui consistent à laisser couler la peinture directement sur la toile posée à plat en contrôlant la fluidité et l'épaisseur des lignes de la peinture. Ses compositions témoignent d'une radicalité nouvelle, dont le procédé n'est systématisé qu'à partir de 1947. Entre ces deux dates, Pollock explore différentes manières d'appliquer la peinture sur la toile, à l'instar d'autres artistes comme Hans Hofmann ou Janet Sobel, tout en maintenant la dimension figurative dans le reste de son œuvre.

Ainsi, la série des premiers grands *drippings* exposés par Pollock à la galerie Betty Parsons en janvier 1948, qui concluent la période, apparaît comme le résultat de recherches et d'explorations, entre automatisme et gestualité, menées par l'artiste tout au long de ces premières années. Si Clement Greenberg voit dans ces grandes compositions abstraites une forme d'aboutissement de l'autonomie de la forme, Pollock ne rompt pourtant pas avec la figuration à laquelle il revient en 1951.

CHRONOLOGIE

VIE DE JACKSON POLLOCK

1912 – Naissance de Paul Jackson Pollock le 28 janvier, à Cody dans le Wyoming. Cadet d'une fratrie de cinq garçons: Charles (1902), Marvin (1904), Frank (1907) et Sandie (1909). À la fin de l'année, la famille déménage au sud de San Diego en Californie puis à plusieurs reprises entre cet État et l'Arizona, au gré des opportunités professionnelles du père.

1928 – Pollock poursuit sa scolarité à la Manual Arts High School de Los Angeles. Par l'intermédiaire d'un de ses enseignants, Frederick Schwankovsky, il s'intéresse à la théosophie de Rudolf Steiner et à la pensée mystique de Krishnamurti.

1930 – Jackson découvre avec Charles, son frère aîné, les peintures murales réalisées par José Clemente Orozco au Pomona College de Claremont (Californie). Jackson rejoint Charles à New York. Il prend des cours de sculptures à la Greenwich House et s'inscrit à la Art Students League. Il se lie d'amitié avec son professeur Thomas Hart Benton.

CONTEXTE HISTORIQUE ET CULTUREL

1929 – Krach boursier de Wall Street. Création du Museum of Modern Art (MoMA) à New York.

1930 – Création des Federal Arts Project de la WPA (Works Progress Administration), dispositif de lutte contre le chômage à travers des commandes publiques, lancé sous la présidence de Roosevelt. Orozco et Benton débent les fresques commandées pour la New School Research de New York.

1931 – *Mexican Arts*, exposition présentée au Metropolitan Museum de New York puis dans quatorze autres villes du pays. Exposition rétrospective dédiée à Diego Rivera au MoMA à New York. Ouverture de la galerie Julien Levy à New York qui diffuse le surréalisme.

1933 – Pollock poursuit l'étude du dessin, de la peinture, le modelage de l'argile et la sculpture sur pierre. Il observe Diego Rivera réaliser les peintures commandées pour le Rockefeller Center à New York.

1935 – Jackson et son frère Sande participent au Federal Arts Project de la WPA (Works Progress Administration).

1936 – Jackson et Sande participent au *Laboratory of Moderne Techniques in Art* créé par Siqueiros à New York et préparent la célébration du 1^{er} mai par le Parti communiste.

1937 – Aidé par Sande, Jackson consulte un psychiatre pour traiter son addiction à l'alcool et son « instabilité émotionnelle ». Rencontre avec l'artiste et théoricien John D. Graham.

1938 – Rencontre de William Baziotes ainsi que de Gerome Kamrowski au sein du Federal Arts Project qui lui fait découvrir le surréalisme. Hospitalisation à l'hôpital de New York.

1932 – Le peintre muraliste David Alfaro Siqueiros enseigne l'art européen et mexicain à la Chouinard Art Institute de Los Angeles.

1935 – *Cubism and Abstract Art*, exposition présentée au MoMA où sont visibles plusieurs œuvres de Picasso.

1936 – *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, exposition présentée au MoMA.

1937 – John D. Graham, « Primitive Art and Picasso », Magazine of Art. La même année publication de son ouvrage *System and Dialectics of Art*.

1939 – Pollock débute une psychanalyse jungienne avec le docteur Joseph Henderson à qui il apporte des dessins à des fins thérapeutiques. Il poursuivra sa cure avec la médecin Violet Staud de Laszlo suite au départ d'Henderson en 1940. Visite à plusieurs reprises l'exposition **Guernica** et réalise de nombreux croquis.

1940 – Participe à l'Atelier 17, dédié à la gravure et nouvellement ouvert à la New School for Social Research.

1941 – Pollock, Baziotes et Kamrowski réalisent une série de toiles «collaboratives» inspirées par «l'automatisme psychique pur» des surréalistes. Il est exempté de service militaire en raison de son état de santé mentale.

1942 – Pollock présente son tableau **Birth** dans l'exposition *American and French Paintings* dirigée par John D. Graham à la galerie McMillen Inc. à New York. Début de sa relation avec l'artiste Lee Krasner.

1939 – *Guernica*, exposition à la Valentine Dudensing Gallery de New York afin de collecter des fonds pour les réfugiés de la Guerre civile. *Picasso: Forty Years of His Art*, exposition rétrospective de 364 œuvres, présentée au MoMA.

1940 – *Twenty Centuries of Mexican Art*, exposition présentée au MoMA. En mai, entrée en guerre des États-Unis.

1941 – *Indian Art of the United States*, exposition présentée au MoMA. Arrivée à New York des surréalistes André Breton, André Masson qui rejoignent en exil Yves Tanguy et Marcel Duchamp.

1942 – Un an après son arrivée, Peggy Guggenheim ouvre sa galerie Art of This Century le 20 octobre à New York. Publication de la traduction anglaise de l'article de Carl G. Jung consacré à Picasso: «Étude psychologique de Picasso» (1932).

1943 – Fin du contrat avec le WPA Art Program, travaille comme gardien de salle au Museum of Non-Objective Painting (futur musée Guggenheim). Présente **Collage**, œuvre aujourd'hui disparue, dans l'exposition *Exhibition of Collage* à la galerie Art of This Century. Son tableau **Stenographic Figure** est remarqué au Spring Salon for Young Artists pour lequel Peggy Guggenheim fait partie du jury. Elle visite son atelier, lui programme une exposition personnelle pour le mois de novembre et signe un contrat d'un an qui lui assure une pension mensuelle. En décembre, Pollock achève **Mural**, une toile monumentale commandée par P. Guggenheim en juillet pour sa résidence à New York.

1945 – Exposition personnelle à The Arts Club of Chicago. Nouvelle exposition à la galerie Art of This Century et renouvellement du contrat qui le lie désormais exclusivement à Peggy Guggenheim. Mariage avec Lee Krasner avant de quitter New York pour The Springs, près d'Accabonac Creek, à Long Island. Les deux artistes y installent leurs ateliers.

1944 – *Twelve Contemporary Painters*, exposition itinérante initiée par le MoMA qui inclut deux œuvres de Pollock.

1945 – Bombardement d'Hiroshima et Nagasaki les 6 et 9 août. Fin de la Seconde Guerre mondiale le 2 septembre.

1946 – Troisième exposition à la galerie Art of This Century.

1947 – Pollock peint ses premiers *drippings*. Quatrième et dernière exposition personnelle à la galerie Art of This Century qui ferme quelques mois plus tard. Il participe à l'exposition *Large Scale Moderne Paintings* au MoMA avec **Mural**, aux côtés d'œuvres de Picasso, Matisse, Miró, Bonnard, etc. Publie «My Painting» dans l'unique numéro de la revue **Possibilities** où il définit sa démarche artistique.

PISTES PÉDAGOGIQUES

L'exposition **Jackson Pollock: les premières années (1934-1947)** permet d'aborder la genèse du processus créatif d'un des grands artistes du XX^e siècle. La mise en lumière de cette première période questionne l'historiographie et la manière dont son œuvre a été souvent résumé au caractère spectaculaire des grands formats abstraits des années 1950. Le rôle de chef de file de l'expressionnisme abstrait attribué à Pollock, à travers le discours critique et médiatique qui a façonné une mythologie américaine de l'artiste, a longtemps contribué à amoindrir l'importance des expérimentations menées avant l'adoption des techniques du *pouring* et du *dripping*. Comme le rappelait déjà l'historienne Ellen G. Landau en 1988, «...la matrice dans laquelle les réalisations de Pollock se moulent est tellement plus complexe et touche à tellement de choses!». La dernière partie de ce dossier revient sur les jalons d'une formation qui puise aussi bien ses sources dans l'art américain, hispano-américain qu'europpéen puis dans un second temps, il s'agit d'aborder les principales caractéristiques d'un processus de création qui s'affirme au tournant des années 1940.

1. Ellen G. Landau, « Jackson Pollock. *L'Équipée sauvage* », *Cahiers du MNAM*, n°23, printemps 1988, p. 6-28.

1. LES ANNÉES DE FORMATION (1930-1942)

TROUVER DES REPÈRES ENTRE L'AMÉRIQUE ET L'EUROPE

Jackson Pollock naît en 1912 et grandit au sein d'une famille modeste mais sa mère, Stella May McClure Pollock encourage très tôt la sensibilité artistique de ses cinq fils : l'aîné, Charles, né en 1902, suit des cours de peinture dès l'âge de dix ans. Plus tard, à travers leurs échanges épistolaires, les membres de la famille Pollock témoignent d'un intérêt pour la politique mais aussi pour le monde de l'art et plus précisément ce qu'implique le « métier d'artiste ». C'est d'ailleurs un véritable compagnonnage artistique qui s'établira ainsi entre



Jackson Pollock, *Cotton Pickers*, v. 1935, huile sur toile,
64,4 x 79,2 cm, Buffalo, AKG Art Museum
© Pollock-Krasner Foundation / ADAGP, Paris 2024

Jackson et deux de ses frères en particulier, Charles et Sande. C'est notamment par l'intermédiaire de son frère Charles, parti d'abord pour Los Angeles en 1922 puis New York en 1926, que le jeune Jackson s'imprègne de l'actualité artistique grâce aux revues envoyées et aux conseils prodigués par ce dernier.

En 1928, à l'âge de 17 ans, Jackson Pollock intègre la Manual Arts High School de Los Angeles. Il est particulièrement réceptif à l'enseignement de son professeur Frederick Schwankovsky qui initie ses étudiants à la théosophie¹, à la pensée de Rudold Steiner² et à la mystique de Krishnamurti³. Son intérêt pour ces courants occultes s'inscrit dans une période de doutes et de remise en question pour le jeune homme mais témoigne aussi d'un attrait durable pour la spiritualité. Sur les recommandations de son frère, il s'est abonné à la revue *Creative Art* afin d'y lire l'actualité la plus pertinente en matière d'art moderne. Dans une lettre à Jackson datée d'octobre 1929⁴, Charles mentionne deux références qui vont s'imposer comme des repères essentiels pour la suite : l'artiste et professeur Thomas Hart Benton⁵ ainsi que le travail des peintres muralistes, Diego Rivera et José Clemente Orozco. Le premier de ces deux artistes mexicains suscite alors l'admiration de Jackson dont il a découvert le travail « au cours des réunions communistes » auxquelles il a assisté à Los Angeles. En quête d'identification mais aussi d'un « sens du vrai travail », le jeune homme se construit une culture artistique qui allie spiritualité et engagement politique.

Son arrivée à New York en septembre 1930 marque une étape décisive dans sa formation. Il y rejoint ses frères Charles et Frank, suit des cours de sculpture, medium auquel il envisage dans un premier temps de se consacrer. Surtout, il s'inscrit à l'Art Students League pour suivre l'enseignement de Benton. Au cours des années 1930, cette figure joue un rôle pivot pour Pollock : Benton lui transmet à la fois la culture classique d'une histoire de l'art européen, de la Renaissance aux avant-gardes du début du XX^e siècle mais aussi les orientations

1. La **théosophie** moderne correspond à un système syncrétique de croyances nourries des traditions bouddhiste et hindouiste comme « Tradition Primordiale » de toutes les religions. C'est Helena Blavatsky (1831-1891) qui en est l'une des théoriciennes à la fin du XIX^e siècle.

2. **Rudolf Steiner** (1861-1925) est associé à l'anthroposophie, doctrine spirituelle qu'il définit dans les années 1920 et qui touche à des domaines aussi divers que l'agriculture, l'éducation et la santé. Lié à la Société théosophique au début du XX^e siècle, il s'en éloigne et prône à son tour une spiritualité en prise avec les forces naturelles et surnaturelles.

3. **Jiddu Krishnamurti** (1895-1986) est un penseur indien, d'abord proche de la société théosophique dont il se détache nettement à la fin des années 1920 pour définir une théorie de l'émancipation fondée sur le rejet de toute autorité, religieuse ou idéologique. Au début des années 1930, il s'installe en Californie.

4. Leroy Pollock et ses fils, *Lettres américaines*, Paris, Grasset, 2017, p. 28-30.

5. **Thomas Hart Benton** (1889-1975) est un peintre États-Unien originaire du Missouri. En 1909, il séjourne à Paris, rencontre Diego Rivera et étudie à l'Académie Julian. Dans les années 1920, il voyage à nouveau en Europe et notamment en Italie. Aux États-Unis, il est un des représentants du style régionaliste, un réalisme qui s'inspire de la vie quotidienne et de l'Amérique rurale. Dès la fin des années 1920, il enseigne au sein de la Art Students League à New York. Il réalise diverses commandes de peintures murales au cours des années 1930 comme par exemple *A Social History of the State of Missouri* pour le Capitole de Jefferson City.

de l'art contemporain américain. Les cours de Benton s'appuient essentiellement sur l'apprentissage du dessin que les étudiants s'approprient par la copie des chefs d'œuvre italiens. Néanmoins, face aux difficultés techniques que Pollock rencontre, Benton l'encourage à développer une approche qui soit davantage la sienne, plus expressive.

Dans la salle 2, l'œuvre intitulée **Cotton Pickers**, peinte par Pollock autour de 1935, peut être considérée comme une synthèse de cette période. Le sujet, des ramasseurs de coton, est emblématique du répertoire régionaliste qui s'attache singulièrement à représenter la réalité de la vie paysanne. On peut aussi y voir la sensibilité politique d'un jeune artiste qui tourne son regard vers l'Amérique des campagnes et la vie rude des travailleurs dans le contexte de la Grande Dépression. Pollock aborde la scène avec une touche souple et sinieuse qui adoucit les contours des figures comme du paysage, créant ainsi une unité dans la composition : il peint le relief du sol, le sac destiné à recueillir les fleurs de coton ainsi que les coiffes et les courbes du corps avec la même touche ondoyante. Il emploie une palette de tons ocres pour représenter les personnages qui accentue l'impression de fusion avec la terre qu'ils travaillent. Dans la même salle, la gravure de Thomas Hart Benton intitulée **Island Hay** (1945, lithographie, New York, Whitney Museum of American Art, 2004.711) souligne son influence dans le choix du thème ainsi que dans son traitement. On y voit une scène de travail des champs que Benton aborde lui aussi de manière très expressive notamment dans le dessin des nuages qui se déploient comme une présence inquiétante dans le paysage.

Pollock a pu observer ces situations tout au long de sa jeunesse et plus particulièrement lors de ses longs voyages en auto-stop comme celui qu'il mène de New York à Los Angeles durant l'été 1931. Dans une lettre à ses frères Charles et Frank restés à New York, il décrit le caractère authentique des paysages et des personnages qui ont défilé sous ses yeux comme une vaste fresque de la réalité sociale de son temps : « Mon voyage était fabuleux. [...] À St Louis, j'ai vu des Noirs qui jouaient au poker ou aux dés et qui dansaient au bord du Mississippi. Les mineurs et les prostituées de Terre Haute dans l'Indiana coloraient bigrement le tableau – des crève-la-faim trimant pour quelques sous, creusant leurs propres tombes. Dans le sud du Kansas, j'ai laissé tomber l'autoroute pour attraper un train de marchandises – j'ai traversé l'Oklahoma et l'enclave nord du Texas – j'ai rencontré des tas de vagabonds passionnants, des coupe-jarrets, et de braves

Américains moyens cherchant du travail – les trains sont bondés [...]».

Aux traits pittoresques qu'il prête à ces personnages s'ajoute une observation fine du labeur et des corps en mouvement. Dans la même salle, la gravure intitulée **Coal Mine – West Virginia (Mine de charbon, Ouest de la Virginie)**, v. 1936, lithographie, 43,18 x 58,42 cm, Washington, National Gallery of Art, 2008.115.3967) saisit la posture des mineurs dans l'effort, comme écrasés par la structure de la mine. Le thème du corps au travail inspire encore Pollock mais le traitement plastique a changé. Les contours cernés de noir soulignent le caractère mécanique du mouvement des ouvriers. Les effets de contraste du noir et blanc accentuent l'expressivité de la scène dans un jeu d'ombre et de lumière. Ces éléments rappellent l'importance du répertoire plastique des muralistes mexicains dans lequel puise alors l'artiste.

L'APPORT DÉCISIF DES PEINTRES MURALISTES ET L'ART DES NATIVES

Dès le début de sa formation, Pollock exprime sa fascination pour les grandes compositions murales emblématiques du Mexique de la Révolution. Au cours de ces années de formation, il approchera de près ou de loin les «trois grands» : José Clemente Orozco ainsi que Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros. Pollock partage l'engagement de ces artistes qui «édifient» un art social. D'ailleurs, dans une lettre à son frère Sande en février 1932, il déclare : «Le nouveau travail de l'artiste est là, avec les charpentiers et les maçons.»² Surtout, il admire la monumentalité de leurs compositions à travers leur approche de l'espace, notion qu'il travaille déjà auprès de Benton. Ce dernier dirige aussi plusieurs chantiers de peintures murales à la même époque. Pollock assiste à la réalisation des peintures commandées entre 1930 et 1931 à Benton et Orozco par la New School of Social Research à New York. Le fait qu'il voyage et se rende sur place pour voir plusieurs de ces réalisations au cours des années 1930 témoigne de l'importance qu'il accorde au rapport physique avec ces œuvres qui seul permet de prendre leur mesure dans l'espace. Il peut ainsi mieux s'imprégner du traitement plastique et d'un usage particulièrement expressif de la couleur pour créer des lignes de force. En 1929, il connaît déjà le travail de Diego Rivera à travers le tableau **Día de Flores** vu au musée de Los Angeles et le numéro qui lui est consacré par la revue *Creative Art* en janvier de la même année. L'année suivante, il visite le

1. Lettre de Jackson (Californie) à Charles et Frank (New York), *Jackson Pollock et sa famille*, op. cit., p. 42.
2. Lettre de Jackson à Sanford LeRoy (dit Sande), *ibid.*, p. 60.

Pomona College à Claremont (Californie) où Orozco vient de réaliser une peinture murale intitulée **Prometheus**¹. C'est l'une des premières commandes passées aux États-Unis à l'un des « trois grands » et Pollock profite du retour à Los Angeles pendant l'été pour aller voir la fresque. Toujours dans la salle 2, la toile **Composition with Figures and Banners** (v. 1934-38, huile sur toile, 27.3 x 30.2 x 2.2 cm, Houston, Museum of Fine Arts, 96.1761) permet d'observer comment Pollock s'approprie certains éléments caractéristiques de la peinture d'Orozco jusqu'à rappeler peut-être la forme en ogive de **Prometheus**. Il emploie massivement le noir pour cerner le contour de chaque élément. Il simplifie la figuration pour privilégier des principes dynamiques grâce aux contrastes de couleur comme le noir et le blanc ou le rouge et le vert qui rythment l'ensemble. Enfin, les lignes droites obliques qui se dressent dans le paysage s'opposent au mouvement tourbillonnant des drapeaux et des figures, dans un souffle dramatique.

« Los Tres Grandes » désignent les artistes **José Clemente Orozco** (1883-1949), **Diego Rivera** (1886-1957) et **David Alfaro Siqueiros** (1896-1974).

Peintres muralistes ralliés à la révolution mexicaine de 1910 et activistes liés au parti communiste mexicain à partir des années 1920. Ils réalisent respectivement de grandes peintures murales qui mettent en scène le passé préhispanique du Mexique à travers un réalisme social. Célèbres pour leurs peintures monumentales réalisées au Mexique, ils répondent à différentes commandes aux États-Unis à la fin des années 1920.

En 1936, dans le cadre de leur inscription au programme du Federal Art Project, Jackson et Sande Pollock participent à l'atelier expérimental dirigé par David Alfaro Siqueiros. Cette collaboration lui permet de manier différentes techniques, de se détacher de l'usage du pinceau en employant le pistolet à peinture ou encore en projetant la peinture directement sur la toile. Il tente aussi différentes expériences en mélangeant du sable ou du bois à la peinture pour travailler la matière et exploiter les effets de texture. Ces expérimentations s'inscrivent dans un processus de création multiforme durant cette période. Si Pollock pratique d'abord la sculpture à son arrivée à New York, il s'essaie aussi à la céramique

1. Notice de l'œuvre à consulter en ligne : <https://www.pomona.edu/museum/collections/jos%C3%A9-clemente-orozco-prometheus>



Jackson Pollock, *Untitled*, 1938-41, huile sur lin, 56,5 × 127,6 cm, Chicago, Art Institute of Chicago
© Pollock-Krasner Foundation/ADAGP, Paris 2024

quelques années plus tard. L'apport des muralistes dans sa formation se traduit ainsi par la grande liberté avec laquelle ils abordent la peinture. Qu'il s'agisse du format, de la composition, des supports ou encore de l'iconographie, ces artistes ouvrent de nouvelles pistes pour Pollock qui interroge tant le geste de peindre que son rapport à la matière picturale. La même année, Jackson et Sande se rendent dans le New Hampshire pour voir le cycle réalisé par Orozco entre 1932 et 1934 pour le Dartmouth College¹. ***The Epic of American Civilization*** est un vaste programme de 24 panneaux à travers lequel le peintre mexicain décline les mythes fondateurs de l'Amérique en mettant en avant ses racines amérindiennes et la violence des vagues de colonisation. Ce répertoire iconographique qui mêle l'imagerie populaire et les arts précolombiens est aussi une source d'inspiration pour Pollock. Les figures stylisées des personnages hiératiques qui peuplent ces fresques rappellent la statuaire et les masques traditionnels de différentes communautés autochtones. La peinture intitulée ***Untitled*** présentée dans la salle 2 témoigne de cette influence. On y retrouve une palette contrastée de rouge et de vert, de bleu et d'orange ainsi que les cernes noirs qui accentue le caractère expressif du dessin. Il choisit un format horizontal qui rappelle aussi

1. Notice de l'œuvre à consulter en ligne : <https://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/collection/featured-collections/orozcos-epic>

les compositions en frise d'Orozco pour représenter des figures animale et humaine enchevêtrées. On observe une tête de taureau à gauche au-dessus de deux visages ou masques humains qui semblent superposés. On distingue un bras dressé qui empoigne l'animal comme si les personnages étaient saisis dans un corps à corps. Une forme en pointe qui transperce l'un de ces visages pourrait s'apparenter à un bec d'oiseau. Le motif du combat entre l'humain et l'animal ou bien le caractère hybride du totem qui associe différentes espèces correspondent à l'iconographie qu'il développe dans sa peinture au tournant des années 1940.

En effet, cet intérêt pour l'art dit « primitif » s'affirme à la fin des années 1930, dans un contexte culturel et politique qui contribue à faire connaître l'histoire des *Native Americans*, terme qui renvoie aux populations autochtones en Amérique du Nord¹. Jackson Pollock s'intéresse à ces cultures bien avant son arrivée à New York, il y est même sensible depuis l'enfance² et fréquente régulièrement les collections ethnographiques de différentes institutions, à Los Angeles comme à New York. C'est aussi au cours de cette période qu'il découvre la psychanalyse de Carl Gustav Jung et Pollock est particulièrement réceptif à cette lecture des mécanismes de l'inconscient à travers des archétypes c'est-à-dire des symboles primitifs et universels qui apparaissent à travers les mythes, les rites, etc. Ces figures resurgissent dans la peinture de Pollock à travers des œuvres comme ***The Moon-Woman*** (1942, huile sur toile, 175,2 x 109,3 cm, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 76.2553.141) et ***The Moon-Woman Cuts the Circle*** (1943, huile sur toile, 128 x 122,5 cm, Paris, musée national d'art moderne, AM 1980-66), visibles dans la salle 0.4. Sur le second tableau, on voit un personnage de profil dont la tête semble surmontée d'une coiffe à plume. Armé d'un poignard, on peut imaginer qu'il vient de trancher la lune rouge face à lui par le cerne noir qui correspondrait à une entaille. Dans la partie inférieure du tableau, le mouvement des jambes du personnages donne l'impression d'une danse qui pourrait rappeler celle d'un rituel. En 1941, l'exposition *Indian Art of the United States* qui ouvre ses portes au MoMA est pour Pollock l'occasion de s'immerger dans la diversité de ces cultures³.

1. C'est aussi dans ce cadre que s'écrit une histoire moderne de l'identité américaine qui puise ses racines dans la complexité de son histoire. Rappelons alors que New York est un foyer culturel bouillonnant où l'engagement politique des muralistes, promu par le financement public du Federal Art Project, côtoie le premier mouvement artistique africain-américain de la Renaissance de Harlem. C'est aussi dans ce contexte que l'anthropologie moderne propose une approche nouvelle des peuples autochtones. Pensons par exemple à l'apport de Franz Boas, anthropologue d'origine allemande qui a étudié certaines communautés du Grand Nord dès la fin du XIX^e siècle, introduit des concepts comme le relativisme culturel puis formé une génération d'anthropologues américains par son enseignement à l'université de New York.

2. Notamment par l'intermédiaire de Nora Jack, appartenant à la communauté Wadatku, qui officie comme gouvernante dans le foyer familial autour de 1920.

3. Ressources en ligne sur le site du MoMA : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2998>

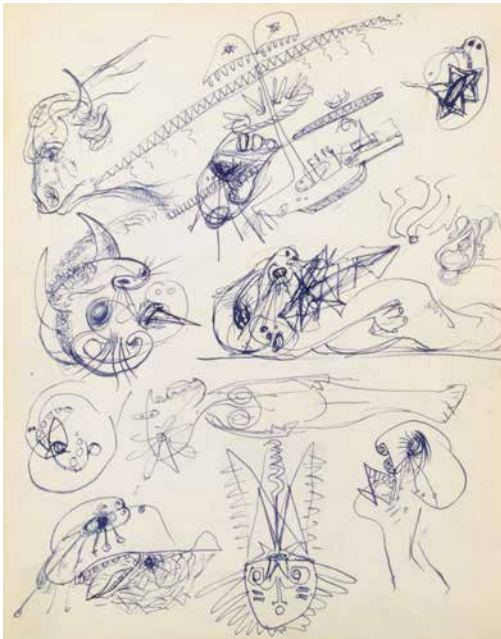
Ses visites successives sont l'occasion non seulement d'observer un répertoire iconographique dont il s'inspire mais aussi de reconsidérer l'acte de création en lui-même. Il assiste ainsi à la réalisation en public de peintures sur le sable par des artistes Navajos, technique à laquelle il fera référence quelques années plus tard en soulignant l'importance pour lui de pouvoir «travailler depuis les quatre côtés, et être littéralement *dans* le tableau¹». Il insistera aussi sur l'importance du rapport physique avec la toile qu'il «ne tend pas» avant de peindre ce qui implique une surface moins lisse. De plus, il indiquera une préférence pour «clouer la toile non-tendue au mur ou au sol», intégrant ainsi leur relief et obligeant le corps à d'autres postures, d'autres mouvements pour peindre.

Visible dans la salle 0.2, la toile intitulée **Mask** (v. 1941, Huile sur toile, New York, The Museum of Modern Art, 427.1980., p. du dossier) permet de rappeler que le motif du masque occupe une place considérable dans le répertoire iconographique de Pollock. Il apparaît sur la toile à moitié plongé dans l'obscurité, comme la seule face visible d'un visage morcelé. Il se détache nettement par sa couleur blanche de la forme circulaire majoritairement noire où l'on distingue des formes végétales à droite et ce qui pourrait représenter des étoiles ou des planètes à gauche. Les traits du visage sont stylisés et on remarque que l'œil est traité avec une expressivité plus marquée, sans doute pour la force symbolique qu'il incarne dans cette composition qui semble associer l'humain au cosmos. On peut repérer des similitudes formelles avec le **Masque au visage dissymétrique** (1930-1934, bois, peau, ivoire, fourrure, Paris, musée quai Branly, 71.1934.175.2759) provenant du Groenland et présenté face à la toile. Par exemple, le traitement simplifié de la figure avec les fentes découpées dans le bois pour signifier les yeux et la bouche ou encore le caractère composite de la sculpture qui associe des morceaux de fourrure découpés et collés au masque pour représenter les sourcils et la barbe. Présenté dans la salle 0.3, le tableau **Bird** (1938-1941, huile et sable sur toile, 70,5 x 61,6 cm, New York, MoMA, 423.1980) rappelle l'importance du motif de l'œil qui surplombe la composition et apparaît comme la tête de cet oiseau symbolique. Le mélange du sable à la peinture correspond aux expérimentations que Pollock opère depuis la fin des années 1930 pour travailler la matière picturale qu'il dépose sur la toile.

1. Jackson Pollock, «My Painting», Possibilities, I, hiver 1947-1948. Entretien republié dans *Jackson Pollock, Interviews, Articles and Reviews*, éd. Pepe Karmel, New York, The Museum of Modern Art, 1999, p. 17-18. En ligne: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300198614.pdf

VOIR LES ŒUVRES DE PICASSO

Enfin, pour clore cette première partie, il faut souligner l'importance que les œuvres de Picasso ont eu pour Jackson Pollock au cours de cette période. Il se familiarise avec l'artiste espagnol dès la fin des années 1930 grâce aux articles qui lui sont consacrés comme celui de John Graham¹, publié en avril 1937 et intitulé «Primitive Art and Picasso» dans la revue *Magazine of Art*. Artiste et grand connaisseur de l'art moderne récemment arrivé aux États-Unis, Graham joue un rôle déterminant auprès du jeune Pollock alors âgé de 25 ans. Pollock fait sa connaissance à la suite de sa lecture de l'article. Leur rencontre puis leur amitié sont un tournant dans ces années de formation. Graham voit dans l'œuvre de Picasso une grammaire visuelle faite de signes que l'artiste espagnol a forgée à partir de son observation des objets extra-occidentaux, comme les masques et la statuaire par exemple qu'il collectionne dès les années 1910. Picasso compte parmi les proches du surréalisme depuis ses débuts dans les années 1920 et il est associé à cette esthétique de «l'inquiétante étrangeté»². Pour Graham l'apport de l'inconscient est essentiel dans le processus créatif. Selon lui, un artiste doit s'employer à y accéder



1. John Graham, né Ivan Gratianovitch Dombrovsky en Ukraine en 1886 et mort à Londres en 1961. Il arrive à New York en 1920, s'inscrit à l'Art Students League et voyage à plusieurs reprises en Europe. En 1937, il publie aussi un essai d'esthétique *System and Dialectics of Art*. D'abord fervent défenseur de l'abstraction, il revient lui-même à la figuration à partir des années 1940.

2. Consultez en ligne le dossier documentaire de l'exposition Picasso tableaux magiques et en particulier le chapitre «Frayer avec le surréalisme», p. 45-51 : https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2020-10/DossierPedagogique_PICASSO_TABLEAUX_MAGIQUES_.pdf

Jackson Pollock, *Untitled (Sheets of studies)*, v. 1939-1942, encre et crayons de couleur sur papier, 58,4 x 43,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art © Pollock-Krasner Foundation / ADAGP, Paris 2024

pour en extraire les images ou pour qu'elles en surgissent. Nourri par les théories surréalistes de l'écriture automatique, il est un passeur d'idées considérable pour les artistes new-yorkais comme Jackson Pollock mais aussi Arshille Gorky¹ ou Willem de Kooning² autour de 1940. Dans l'article qu'il consacre à Picasso et à « l'art primitif », Graham explique que ce type d'œuvres permet de dialoguer avec notre inconscient grâce à des formes primordiales. Par ailleurs, sans faire nommément référence à l'inconscient, Picasso croyait, pour sa part, au pouvoir d'intercesseur de ces objets avec des forces occultes. Ce principe de création va occuper une place centrale dans la démarche de Pollock après 1940 et il insiste sur ce phénomène d'expression libre de l'inconscient lorsqu'il déclare en 1947: « Quand je suis *dans* mon tableau, je n'ai pas conscience de ce que je fais³. »

C'est donc à l'aune de cette lecture des œuvres de Picasso que Pollock assiste à deux événements majeurs à New York. D'abord en mai 1939, il visite à plusieurs reprises l'exposition *Guernica* à la Valentine Dudensing Gallery où sont présentées l'œuvre au format monumental réalisée deux ans plus tôt pour dénoncer le bombardement de la ville basque en avril 1937 ainsi que ses études préparatoires⁴. Pollock réalise de nombreux croquis et esquisses à travers lesquels il reproduit et transforme à son tour les figures du tableau : la tête de taureau, la tête levée vers le ciel de la *mater dolorosa*⁵, le cadavre du soldat au sol. Cinq feuillets sont présentés dans la salle 0.3. dont ***Untitled (Sheets of studies)***. On perçoit ainsi comment il associe des détails esquissés à partir des œuvres de Picasso qui semblent le hanter par leur répétition, à des masques ou des motifs rappelant le répertoire des muralistes ou encore l'iconographie amérindienne. Ces fragments captés avec un trait vif ou encore, répétés et comme modelés par le mouvement des lignes, dialoguent avec les toiles qu'il réalise alors. Au même moment, il débute une psychanalyse avec le psychiatre Joseph Henderson à qui il apporte de nombreux dessins comme supports de l'analyse, face aux difficultés à s'exprimer par la parole. Le motif du taureau, thème iconographique incontournable

1. Arshille Gorky (1904-1948), peintre arménien naturalisé états-unien, il arrive aux États-Unis en 1920. D'abord figurative, sa peinture glisse vers l'abstraction, influencée par le surréalisme. Ses compositions s'organisent en larges formes organiques qui semblent flotter dans l'espace.

2. Willem de Kooning (1904-1997), peintre états-unien d'origine néerlandaise. Il rencontre John Graham à la fin des années 1930 ainsi que des artistes comme Arshille Gorky ou David Smith. Membre de l'Artists'Union, il participe à la réalisation de commandes du Work Progress Administration. Comme Gorky, il est une des figures emblématiques de l'expressionnisme abstrait.

3. Jackson Pollock, « My Painting », *op. cit.*

4. Commandée par les autorités républicaines pendant la Guerre civile d'Espagne, l'œuvre *Guernica* est présentée dans le pavillon de la République espagnole dans le cadre de l'exposition internationale des arts et techniques au cours de l'été 1937. L'œuvre est ensuite exposée aux États-Unis à partir de mai 1939, au cours d'une tournée organisée par l'American Artists'Congress et au profit des réfugiés espagnols après la victoire franquiste en avril 1939.

5. La *mater dolorosa* (« mère de douleur ») est un thème de l'iconographie chrétienne qui appartient au répertoire de la peinture académique. Picasso s'en inspire à de nombreuses reprises à travers les peintures et les gravures réalisées autour de 1937-1938 sous le titre de *Femme qui pleure*.

du répertoire picassien, réapparaît de nombreuses fois tout en se transformant. De plus en plus gestuel, le trait figuratif de Pollock traduit une énergie portée par de grandes lignes qui donnent l'impression d'être lancées sur la toile comme on peut l'observer avec le tableau intitulé **The Water Bull** (v. 1946, huile sur toile, 80,2 x 217,5 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum, A 2970), visible dans la salle 05. La composition en frise rappelle celle de **Guernica** mais la scène de massacre a laissé place à une palette de couleurs vives et à un enchaînement de lignes courbes ou enchevêtrées qui semblent fuser de tous les côtés de la toile. Elles altèrent la visibilité du taureau dont on pourrait reconnaître un œil et une corne, tout à gauche du tableau.

Quelques mois après l'exposition consacrée à **Guernica**, au profit des réfugiés de la Guerre civile qui s'est achevée l'année précédente, Jackson Pollock approfondit sa connaissance des œuvres de l'artiste espagnol en visitant la grande exposition rétrospective que lui consacre le MoMA entre novembre 1939 et janvier 1940. Les principes qu'il observe dans les compositions de Picasso lui donnent de la matière pour ses futures créations. On peut le voir à travers l'un des dessins qu'il réalise entre 1939 et 1941, **Untitled** (crayons de couleur et mine de plomb sur papier, 58,4 x 43,2 cm, New York, The Metropolitan Museum, 1990.4.59) présenté dans la salle 0.1, à côté d'un dessin de Picasso intitulé **Corrida** (16 avril 1935, crayons de couleur, crayons à la cire, crayon graphite et encre sur papier, 17,2 x 25,8 cm, Paris, Musée national Picasso, MP1145). Les traits figurant le visage de l'homme et la tête du taureau ont disparu dans le dessin de Pollock qui a seulement conservé le principe dynamique de composition à partir de volumes géométriques dont les arrêtes sont soulignées de noir. Les lignes courbes et le galbe des rondeurs qui caractérisent de nombreuses œuvres de Picasso, de la fin des années 1920 aux années 1930, imprégnées de l'imaginaire surréaliste et du biomorphisme, retiennent l'attention de Pollock. Comme si une chose pouvait en cacher une autre, il joue lui aussi à associer des formes modifiées selon notre point de vue. La figure du masque ou du double visage apparaît sur l'un des dessins réalisés entre 1939-1942 tout comme il occupait déjà l'essentiel de la toile **Masqued Image** peinte en 1938 (huile sur toile, 109,8 x 69,8, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth, 1985.29) présenté dans la salle 0.2 ou plus tard **Birth** peinte vers 1941 (Huile sur toile, 120 x 59,7 cm, Londres, Tate Modern, T03979) présentée dans la salle 0.1. Dans **Masqued Image**, on peut voir comment têtes et masques se superposent dans un jeu de combinaisons qui perturbent nos repères. La manière de styliser l'œil sous la forme d'un disque ou la bouche

sous la forme d'un trait rappelle le répertoire de signes que Picasso emploie dans ses œuvres autour de 1930, pensons par exemple au tableau intitulé **Femme à la collerette** (été 1926, huile sur toile, 35 x 27 cm, MP97)¹.

Pistes pédagogiques

- ▶ Quelle culture artistique Jackson Pollock se forge-t-il au cours de ses années de formation ?
- ▶ De quelles traditions « hérite-t-il » ?
- ▶ En quoi, la formation de Jackson Pollock est-elle représentative de la modernité américaine des années 1930 ?
- ▶ Quels rapports entretient-il à la culture américaine ? aux cultures amérindiennes ? Quelles sources d'inspiration y puise-t-il ? Quel rapport à la création y renouvelle-t-il ?
- ▶ De quelle manière engage-t-il un dialogue avec l'œuvre de Picasso à travers sa peinture ? Quels éléments du répertoire picassien identifie-t-on dans sa peinture ?

1. Consultez en ligne le dossier documentaire de l'exposition Picasso tableaux magiques et en particulier le chapitre « Renouveler le répertoire des formes grâce aux arts extra-occidentaux », p. 17-21 : https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2020-10/DossierPedagogique_PICASSO_TABLEAUX_MAGIQUES_.pdf

2. L’AFFIRMATION D’UN PROCESSUS CRÉATIF (1942-1947)

L’APPORT DU SURREALISME

Le contexte de guerre en Europe pousse alors de nombreuses personnes à l’exil. Parmi elles, des artistes liés au surréalisme vont trouver refuge à New York, opérant ainsi un véritable transfert culturel des principes propres à ce courant¹. Marcel Duchamp puis André Breton, André Masson ou encore Max Ernst s’installent temporairement à New York. Comme nous l’avons vu précédemment, Jackson Pollock est déjà familier de cet univers esthétique dès les années 1930 notamment à travers l’œuvre de Picasso mais aussi de Joan Miró, autre artiste espagnol dont il admire les compositions abstraites de grand format. Plus largement, son intérêt pour la spiritualité et pour les théories de l’inconscient a nourri cette période de formation depuis ses débuts à Los Angeles. Cet intérêt s’intensifie après 1940, dans la ferveur partagée avec d’autres artistes proches de Pollock. Dans la salle 0.3, l’œuvre ***Collaborative Painting*** (1940-1941, huile et émail sur toile, 73,6 x 57,7 cm, Los Angeles, Collection privée) réalisée à six mains par Jackson Pollock, William Baziottes² et Gerome Kamrowski³ rappelle l’une des méthodes surréalistes qui questionne le statut d’auteur par la réalisation commune du tableau. Dès le début du mouvement, et inspirée en cela par les dadaïstes, les surréalistes revendiquent la pratique collaborative et l’automatisme comme moyen de libérer l’inconscient en dépassant la seule subjectivité de l’artiste⁴. Sur cette toile, on distingue différentes formes curvilignes abstraites dont la palette claire, de beige, d’ocre et de gris se détachent nettement du fond noir. La touche épaisse, les entrelacs et les coulures de peinture tranchent avec les aplats de noir. On remarque

1. Pour une approche plus complète du surréalisme, consultez la page consacrée à l’exposition organisée dans le cadre du centenaire du Manifeste du surréalisme au musée national d’art moderne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/gGUudFS>

2. William Baziottes (1912-1963), artiste et enseignant états-unien, sa peinture est associée à l’expressionnisme abstrait. Inscrit dans le cercle artistique autour duquel gravite Pollock, il est l’un des plus proches du surréalisme d’André Breton.

3. Gerome Kamrowski (1914-2004), artiste états-unien associée à l’expressionnisme abstrait et influencé par le courant surréaliste.

4. Dès 1920, André Breton et Philippe Soupault cosignent le recueil poétique *Les Champs magnétiques*. Le cadavre exquis sera par la suite un des exercices auquel divers artistes, peintres et poètes, se sont le plus livrés.

que certaines parties sont recouvertes laissant penser aux différentes phases de la réalisation de l'œuvre. On identifie certains éléments présents dans deux aquarelles de Baziottes visibles dans la même salle comme les formes biomorphiques et l'emploi du noir qui cerne les figures, mais il est difficile de dissocier le trait de chacun des artistes dans cette œuvre. L'élan commun des trois protagonistes donne son homogénéité à la composition, par la combinaison et la superposition de leurs différents gestes dont la peinture enregistre les traces sur la toile. L'année suivante Pollock cosignent des poèmes automatiques avec William Baziotes et Robert Motherwell¹, lui-même «formé» à l'écriture automatique dès son séjour à Paris, en 1935. Cette pratique s'inscrit dans une dynamique du dialogue et de l'échange qui semble être une composante essentielle de la démarche de Pollock depuis le début de sa formation.

Les rencontres qui ont lieu au début des années 1940 vont être des jalons décisifs dans la maturation des expérimentations plastiques de Jackson Pollock. La présence de différents artistes dans la salle 0.3 permet de revenir sur la genèse de l'expressionnisme abstrait dont Pollock va être présenté comme l'une des figures emblématiques. L'apport des artistes surréalistes en exil est notable dans celle-ci et le style comme le répertoire de certains d'entre eux sont perceptibles dans les toiles d'Arshile Gorky et William Baziotes. L'œuvre d'André Masson, **La Terre** (1939, sable et huile sur contreplaqué, 43 x 53 cm, Paris, musée national d'art moderne-Centre Pompidou, AM4318P) peut rappeler les figures dessinées d'un seul trait par Picasso comme **L'Acrobate** (18 janvier 1930, huile sur toile, 1,62 x 1,30 m, Paris, musée national Picasso, MP120) ainsi que les lignes courbes caractéristiques du biomorphisme. André Masson réalise de nombreux dessins automatiques dès les années 1920 dans lesquels on observe ce principe d'une ligne qui semble engendrer des motifs de façon aléatoire. Avec **La Terre**, on voit que le corps dessiné par Masson prend la forme d'un cercle sur lequel se succèdent différents détails organiques : un sein, une aisselle, le profil d'un visage, un sexe, une jambe comme si le corps était une matière en expansion qui s'étale sur la toile. L'emploi du sable associé à la peinture permet de jouer des effets de texture. Il participe aussi à une confusion des formes entre la ligne qui délimiterait le corps et les aplats de beige et de blanc qui en rappellent la peau.

1. Robert Motherwell (1915-1991), peintre états-unien qui étudie d'abord la philosophie et s'impose comme une des figures de l'expressionnisme abstrait tant comme artiste que théoricien.

Dans la même salle, l'œuvre de Picasso, **Figure au bord de la mer** (19 novembre 1933, pastels secs, plume, encre de Chine et fusain sur papier à dessin, 51 x 35,2 cm, Paris, musée national Picasso, MP1116) rappelle le dialogue entre peinture et sculpture mené depuis les expérimentations du cubisme. Le visage s'inscrit dans le paysage comme une sculpture composée par l'assemblage de plusieurs éléments : les lignes des cheveux, les sphères des yeux sont ajoutées à une imposante masse dont le modelé rappelle la sculpture du plâtre que Picasso travaille à la même période. L'aspect disloqué de ces éléments surprend le regard mais l'ensemble renvoie aux différents signes qui permettent d'y reconnaître une tête.

L'œuvre de Jackson Pollock, **Two** (1943-1945, huile sur toile, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 762553.143) semble faire écho à ce traitement figuratif. On retrouve le caractère fragmenté du corps de ces deux figures qui se dressent comme des colonnes et dont on reconnaît la constitution : pied, jambes, bras, buste et deux visages au sommet de la toile. Leur traitement rappelle celui de la sculpture comme s'ils s'agissait de deux masques ou de deux totems dressés. La combinaison face et profil sur un même plan pour représenter le visage de gauche semble un rappel des principes cubistes de Picasso. De la même manière, on peut associer l'aspect composite des papiers collés que l'artiste espagnol renouvelle dans certaines compositions des années 1920 à une autre toile de Pollock, présentée juste à côté : **Male and Female** (1942-1943, huile sur toile, 1,94 x 1,31 m, Philadelphie, Philadelphia Art Museum, 1974-232-1). On y retrouve le rendu d'un collage à travers la combinaison de différents éléments au centre de la composition. Autour de ce bloc hétéroclite, le geste du peintre paraît beaucoup plus libre et nerveux à travers les gouttes, coulures et traits marqués d'un geste vif.

Ces apports qui nourrissent considérablement le foyer de l'expressionnisme abstrait constituent une des étapes du processus de création de Pollock, en dialogue permanent avec d'autres œuvres face auxquelles il formule ses réponses plastiques. Comme nous l'avons vu pour la décennie précédente, c'est au contact d'autres artistes qu'il expérimente de nouveaux gestes et questionne son rapport à la matière picturale comme à la représentation. Ce dialogue entre matière et forme se précise autour de 1942-1943 à travers des œuvres comme **The Moon Woman** (1942, huile sur toile, 175,2 x 109,3 cm, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 76.2553.141) et **Stenographic Figure** (v. 1942, huile sur toile, 101,6 x 142,2 cm, New York, MoMA, 428.1980) présentées dans la salle 0.4. De nombreux éléments



Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, v. 1942, huile sur toile, New York, The Museum of Modern art
© Pollock-Krasner Foundation / ADAGP, Paris 2024

communs sont repérables entre ces deux œuvres et caractérisent cette phase du travail de Pollock. Avec *The Moon Woman*, on retrouve une palette contrastée de rouge et de vert et l'importance du noir avec lequel il dessine le corps en quelques lignes. Le visage de profil rappelle ceux de Picasso. Il associe l'empâtement des taches épaisses de peinture à une série de signes dessinés sur la partie gauche de la toile. Cette gestualité est encore plus perceptible avec *Stenographic Figure* en laissant davantage d'espace aux multiples lignes qui se déploient comme des calligraphies sur la toile. À gauche, on reconnaît un visage de profil, à la forme triangulaire barré de deux yeux. Surtout, l'entrelacs des bras accentue le mouvement des signes qui fourmillent autour du personnage comme s'ils étaient lancés dans l'espace de la composition. Un autre bras ou une patte griffue se dresse à droite comme pour démultiplier ces inscriptions qui prolifèrent sur la toile. On remarque que la surface des aplats de couleur est plus lisse, la composition plus aérée et moins chargée de matière picturale. Une transition s'opère dans le geste et son rapport à la toile ainsi que dans la distance prise avec le surréalisme.

VERS L'ABSTRACTION

Dans un contexte de crise internationale, marqué par l'entrée en guerre des États-Unis en décembre 1941, New York constitue une zone de repli non seulement pour les artistes mais aussi pour des collectionneurs et mécènes. C'est le cas de Peggy Guggenheim¹ qui ouvre la galerie Art of This Century à l'automne 1942. Elle y consacre respectivement deux espaces à l'art abstrait et à au surréalisme. Le lieu s'impose comme un véritable carrefour entre les avant-gardes européennes et la jeune création américaine : Pollock y est exposé avec d'autres artistes comme Baziotes et Motherwell dès le printemps 1943. Suite au succès critique obtenu pour son tableau **Stenographic Figure** au *Spring Salon for Young Artists* peu de temps après, il attire plus particulièrement l'attention de la galeriste. Leur rencontre est un tournant dans sa carrière : non seulement il signe un premier contrat lui garantissant un revenu mensuel et ainsi les conditions matérielles pour créer mais une exposition personnelle lui aussi est consacrée fin 1943. Il y présente une quinzaine de toiles dont **Male and Female**, **Stenographic Figure** ou encore **The She Wolf**, œuvres visibles dans les salles 0.3 et 0.4 de l'exposition. Cet événement permet de dresser un premier aperçu de la diversité plastique de ses œuvres : son répertoire iconographique fait de références mythologiques ou symboliques mais aussi les expérimentations qu'il mène autour de la matière picturale et des couleurs. En outre, on peut y percevoir la transition qu'il opère alors vers des compositions de plus grand format où la ligne devient un motif qui rythme l'espace de la toile. La même année, Peggy Guggenheim lui commande un tableau pour l'entrée de sa résidence. Pollock s'en saisit pour réaliser une œuvre-somme qui traduit les leçons apprises auprès des muralistes et approfondit ses récentes recherches sur la ligne. Le format choisi pour **Mural** (1943-44, huile et caséine sur toile, 2,43 x 6,03 m, The University of Iowa Museum of Art, donation de Peggy Guggenheim, non présentée dans l'exposition²) est le plus imposant parmi les œuvres de Pollock. La composition en frise lui permet de déployer un réseau de lignes entrelacées, majoritairement noires sur un fond clair et rythmées par des rehauts de couleurs vives. La répétition des formes accentue l'impression de mouvement et rappelle des figures qui marchent, envahissant toute la surface du tableau. Il y applique la peinture en larges touches

1. Peggy Guggenheim (1898-1979), mécène, collectionneuse et galeriste états-unienne. Elle s'installe en Europe au début des années 1920 et ouvre sa première galerie à Londres en 1938. Elle revient à New York en 1941, accompagnée par Max Ernst qu'elle épouse l'année suivante.

2. Notice à consulter en ligne : <https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/apprenez/univers-scolaire/guides-educateurs/peinture-murale-mural-1943>

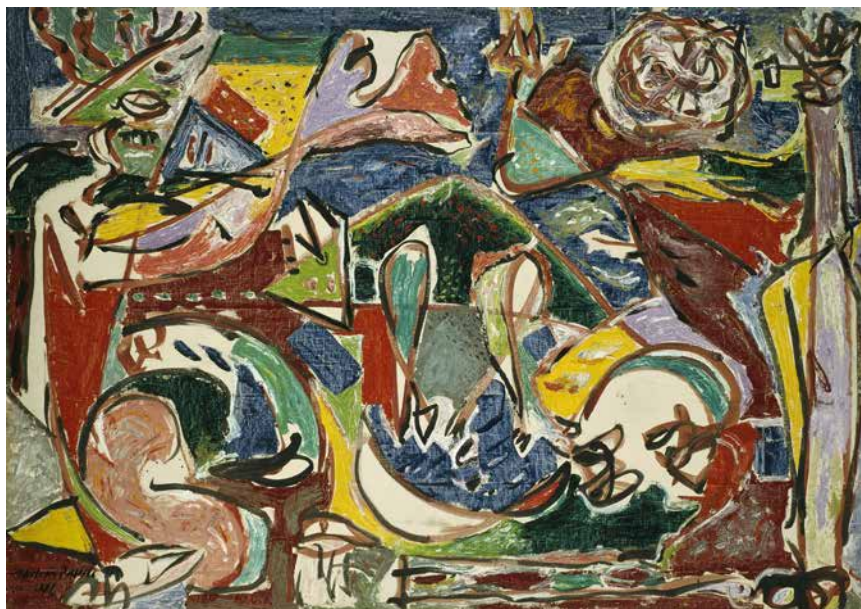
sinueuses et, sur certaines parties, la verse directement sur la surface, laissant les coulures visibles.

Les œuvres présentées dans la salle 0.5 s'inscrivent dans le prolongement de cette nouvelle approche de Pollock amorcée avec **Mural**. Deux éléments plastiques occupent alors une place sans cesse plus importante dans son processus de création : l'emploi de la ligne et le principe du *all-over*. On peut observer quelques gravures à la pointe sèche qu'il réalise au sein de l'Atelier 17 à New York entre 1944 et 1945. Si elles rappellent les dessins automatiques des surréalistes, elles mettent aussi en évidence l'attrait essentiel de Pollock pour la gestualité à travers le tracé des lignes lancées nerveusement sur la plaque de cuivre et la disparition progressive du motif au profit d'un équilibre des formes obtenu par le maillage de ces lignes. La tension entre figuration et abstraction est aussi perceptible dans ces gravures où les entrelacs aléatoires semblent rompre avec un principe de narration qui rendrait l'œuvre plus « lisible ». En regard des gravures, les peintures visibles dans cette salle témoignent aussi du passage vers des compositions *all-over*, principe que le critique d'art américain Clement Greenberg résume alors à une « économie de tout commencement, milieu ou fin¹ » dans le tableau. Ces œuvres s'inscrivent dans une période particulière de la vie et de la carrière de Pollock. La reconnaissance critique de son travail et le portrait d'artiste avant-gardiste qu'en dresse Greenberg contribuent rapidement à l'imposer comme une figure incontournable de la création contemporaine. Quelques années plus tôt, une autre rencontre a participé à l'émergence de Pollock dans le milieu artistique new-yorkais et apporté matière à ses recherches. À partir de 1942, il débute une relation avec l'artiste Lee Krasner², élève puis proche du peintre Hans Hofmann. Ce dernier a encouragé la jeune femme à privilégier l'abstraction en se concentrant sur un usage expressif de la couleur. Une de ses œuvres, **Prophecy** (1956, huile sur toile, 168 x 107 cm, Mougins, Musée d'art classique de Mougins, CL108) est visible dans la salle 0.5. On y reconnaît deux personnages debout dont le corps massif est représenté par de larges aplats de rose clair cernés de noir et réhaussés de taches d'un rose plus soutenu. Plus souvent abstraites, les œuvres qu'elle peint dans les années 1940-1950 témoignent du dialogue mené entre elle et Pollock, dans le sillage du surréalisme.

1. Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet » (1948), *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. p. 171-175 (p. 172).

2. Notice biographique à consulter en ligne : <https://awarewomenartists.com/artiste/lee-krasner/>

Le couple s'installe à la campagne à The Springs, près de East Hampton en 1945. Aidé par Peggy Guggenheim, Pollock acquiert une petite propriété où chacun des deux artistes installe son atelier. La série d'œuvres qu'il réalise en 1946 illustre les nouvelles orientations que cet espace et cet environnement lui permettent d'explorer. Connue sous le nom d'*Accabonac Creek series*, en raison de la proximité avec la rivière Accabonac proche de leur maison, les toiles qu'il réalise semblent imprégnées par son rapport au paysage, à sa lumière et son ouverture vers la nature. La toile **The Key** (1946, huile sur toile, 149 x 208 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1987.26) révèle les spécificités de cette nouvelle phase de maturation plastique. Pour la réaliser, Pollock travaille au sol et aborde la composition par les quatre côtés de la toile, rompant ainsi avec un principe de narration déjà engagé avec le *all-over*. On pourrait y reconnaître les éléments naturels d'un paysage comme le bleu du ciel ou de la rivière sur laquelle navigueraient des embarcations, le brun rouge de la terre sur le rivage, ou encore des motifs végétaux qui rappelleraient les arbres.



Jackson Pollock, *The Key*, 1946, huile sur toile, Chicago, The Art Institute of Chicago
© Pollock-Krasner Foundation / ADAGP, Paris 2024

Toutefois, les larges aplats de couleurs vives qui contrastent entre elles avec force, associés à l'entrelacs de lignes déjouent nos repères et contribuent à « désorganiser » l'ensemble au profit d'un foisonnement de formes. L'emploi de cette palette éclatante est aussi visible sur le tableau **The Water Bull**, présentée dans la même salle. Pollock verse directement la peinture du bidon sur la toile, sans la mélanger pour mieux jouer des effets de contraste à partir de couleurs crues comme le rouge et le vert. Il mêle différentes textures et alterne de longues lignes courbes avec des entrelacs plus resserrés, déployant ainsi dans une vaste composition les multiples approches initiées au cours des dix années précédentes. Le passage à un plan horizontal et non plus vertical accentue la rupture avec les principes de composition classique notamment l'illusion créée par la perspective: les formes qui se dessinent par l'écoulement de la peinture sur la toile déjouent cet effet de profondeur au profit de la matière qui structure l'ensemble.

DÉFAIRE LES LIMITES DU TABLEAU, ABANDONNER LE PINCEAU

On a pu voir comment es étapes successives qui marquent les années de formation de Pollock, entre 1930 et 1940, mettent en évidence l'importance des rencontres avec l'œuvre d'autres artistes comme autant d'apports essentiels dans la définition de son geste et de son rapport à la peinture. Ses propos publiés dans la revue *Possibilities* à l'hiver 1947-48 exposent clairement les principes auxquels il aboutit alors: « Je m'éloigne de plus en plus des outils habituels du peintre tels que le chevalet, la palette, les pinceaux, etc. Je leur préfère les bâtons, les truelles, les couteaux et une peinture fluide que je peux faire couler ou bien une pâte épaisse additionnée de sable, de verre pilé ou d'une autre matière¹. » Au cours de ces années, son cheminement paraît s'enrichir davantage de questionnements que de ruptures à travers les nombreux emprunts qu'il assimile et transforme. Dès les expérimentations menées dans l'atelier de Siqueiros en 1936, Pollock a questionné la matière picturale à travers l'emploi de différentes textures tout comme l'espace dans lequel se déploie la peinture. Il teste et manipule des techniques comme celles du *pouring* (peinture versée directement sur la toile) et du *dripping* (goutte à goutte de peinture sur la toile) à différents moments de son parcours, opérant des aller-retours ou des combinaisons entre ces approches plus radicales et un emploi plus classique du pinceau. Visible dans la dernière salle,

1. Jackson Pollock, « My Painting », *Possibilities*, I, hiver 1947-48, p. 78-83.

le tableau intitulé **Composition with pouring II** (1943, huile sur toile, 68,5 x 60,9 cm, Washington, Hirschorn Museum and Sculpture Garden, 66.4082) témoigne d'une gestualité affirmée à travers les coulures et gouttes de peintures qui parsèment la toile, contemporaine de tableaux encore figuratifs qu'il réalise la même année. Bien qu'il ait déjà expérimenté le *dripping* dans l'atelier de Siqueiros dès 1937, sa rencontre avec Hans Hofmann en 1942, l'observation de ses propres expérimentations comme celles d'autres artistes comme Gorky ou Kamrowsky l'encouragent sans doute à approfondir ce procédé. On retrouve ainsi deux ans plus tard ces tentatives menées à leur terme dans un tableau comme **Moon Vessel** (1945, huile et émail sur toile marouflée sur bois, 88,7 x 48,6 cm, Houston, The Museum of Fine Arts, 99.1756).

D'autres artistes ont expérimenté des procédés semblables à la même période comme Janet Sobel¹ dont une œuvre intitulée **Milky Way** est visible dans la salle O.6. On y voit les coulures de peinture mélangée à l'émail marbrer la toile et partiellement recouvrir les différentes touches de couleur appliquées au préalable au pinceau. Les toiles de cette artiste autodidacte sont présentées dans des expositions collectives au cours des années 1940 et elle bénéficie d'une courte réception critique dans un contexte artistique propice aux expérimentations. L'attention de Pollock a d'ailleurs été retenue par les toiles de Sobel. La dernière salle de l'exposition montre ainsi comment toutes ces étapes de recherches et de dialogues l'ont amené à s'affranchir progressivement du chevalet et du pinceau pour composer des toiles ouvertement abstraites comme **Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red)** (1948, peinture sur papier maroufflé sur toile, 63,5 x 84,5 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne, AM 1972-29). Le titre lui-même souligne la prééminence de la matérialité de la peinture sur le motif. La composition *all-over* est rythmée par les coulures de gris, de noir, de rouge et de jaune qui s'étirent comme un filet sur toute la surface, alternent les lignes plus effilées avec les empâtements et débordent des limites du papier. Comme le rappelait le critique Harold Rosenberg dans un entretien avec Malitte Matta en 1975, revenant sur la genèse du procédé du « *dripping* », « il est sûr que pour beaucoup d'artistes, spécialement pour Pollock (et, ça me vient à l'esprit pour Ernst) les

1. Janet Sobel (1894-1968), artiste états-unienne d'origine ukrainienne. À la fin des années 1930, alors qu'elle n'a jamais suivi de formation artistique, Janet Sobel réalise ses premiers dessins ainsi que ses peintures caractérisées par un réseau de lignes abstraites produites par les coulures. Ses œuvres sont exposées dès les années 1940 notamment à la galerie Art of This Century en 1945. Remarquée par la critique, elle est néanmoins marginalisée parce que femme et non inscrite dans le « milieu de l'art ». Pourtant, elle est une des premières à employer le principe *all-over* et la technique du *dripping*. Invisibilisée ensuite, il faut attendre la fin des années 1960 pour que William Rubin y fasse référence dans un article sur Pollock.

techniques déterminent l'imagerie¹.» Par la suite, Rosenberg explique qu'il distingue le caractère aléatoire privilégié par les surréalistes comme Max Ernst par exemple de la démarche de Pollock pour qui ce geste correspond à « un contact plus direct avec la toile », contact qu'il n'a cessé d'interroger au cours de ces années. Selon lui, il ne s'agissait donc pas d'effacer la subjectivité de l'artiste mais d'engendrer une situation singulière de création dans le rapport aux matériaux et une liberté du geste qui façonnent la composition.

1. Entretien de Malitte Matta avec Harold Rosenberg, « Action painting: fin ou commencement? », novembre 1975, *Paris-New York 1908-1968*, Paris, Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1977, p. 196-205.

Pistes pédagogiques

- ▶ De quelles manières les artistes surréalistes ont-ils remis en question les règles de la représentation ?
- ▶ Quels sont les artistes surréalistes qui ont inspiré Pollock par leurs techniques ?
- ▶ Quels principes plastiques Pollock définit-il au contact des œuvres surréalistes ?
- ▶ En quoi les procédés du *pouring* et du *dripping* transforment-ils le processus de création ? Comment le rôle de l'artiste s'en trouve modifié ?
- ▶ Quel dialogue Lee Krasner et Jackson Pollock entretiennent-ils à travers leur approche de la peinture ?
- ▶ Comment Jackson Pollock, avec d'autres artistes, contribuent-ils à renouveler la peinture ? Comment redéfinit-il le statut du tableau ?

BIBLIOGRAPHIE

Correspondance

Jackson Pollock, *Lettres américaines*, 1927-1947, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009.

Monographies

Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, New York, Harry N. Abrams, 2010 (1^{ère} édition 1989).

Hans Namuth et Ann Hindry, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982.

Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews, Pepe Karmel (dir.), New York, MoMA/ Harry N. Abrams, 1998. Consultable en ligne : https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300198614.pdf

Jackson Pollock: les premières années (1934-1947), catalogue d'exposition, Paris, musée national Picasso-Paris, 2024.

Articles

Ellen G. Landau, « Jackson Pollock. L'Équipée sauvage », *Cahiers du MNAM*, n° 23, printemps 1988, p. 6-28.

Elizabeth Langhorne, « The Magus and the Alchemist: John Graham et Jackson Pollock », *American Art*, vol. 12, n° 3, automne 1998, p. 46-68. Consultable en ligne : https://www.academia.edu/9897503/The_Magus_and_the_Alchemist_John_Graham_and_Jackson_Pollock

Francis V. O'Connor, « The Genesis of Jackson Pollock », *Artforum*, vol. 5, n° 9, mai 1967, p. 16-23. Consultable en ligne : <https://www.artforum.com/features/the-genesis-of-jackson-pollock-211366/>

Sur le muralisme

Serge Fauchereau, *Les peintres mexicains, 1910-1960*, Paris, Flammarion, 2013.

Anna, Indych-López, *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United-States, 1927-1940*, Pittsburg, University of Pittsburgh Press, 2009.

Monique Plâa, *Aspects du muralisme mexicain*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

Sur le surréalisme

Éric de Chasse, Guittemie Maldonado (et al.), *Le surréalisme dans l'art américain: Dali, Ernst, Tanguy, Pollock, Rothko, Johns, Bourgeois*, Marseille, RMN, 2021.

Carlos Ortega, Stéphanie Molinard (et al.), *Les surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York*, Strasbourg/Madrid, musée d'art moderne et contemporain et Centro de arte Reina Sofia, 2000.

Didier Ottinger et Maria Sarré (dir.), *Surréalisme*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2024.

Sur l'expressionnisme abstrait

David Anfam, *L'expressionnisme abstrait*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

Ann Temkin, *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art: Selections from the Collection*, New York, Museum of Modern Art, 2010.

