

chefs-d'œuvre Les  
de

# JACKSON POLLOCK

Musée national d'art moderne - 21 janvier / 19 avril 1982

Pour tous renseignements :

CENTRE GEORGES POMPIDOU

75191 PARIS CEDEX 04

Tel. 277 12 33

Services de Presse :

Relations Extérieures                    poste 46 50

41 27

Musée National d'Art Moderne        poste 46 60

## Entretien avec Daniel Abadie

**Daniel Abadie :** *On a daté de l'apparition de l'œuvre de Pollock l'émergence d'une peinture américaine originale, et qui aurait, en quelque sorte, coupé le cordon ombilical avec l'Europe. Cela vous semble-t-il exact.*

William Rubin : Il y a eu évidemment de très bons peintres modernes en Amérique bien avant Pollock... Je pense à Hartley et Demuth en particulier. Mais aucun d'eux n'était original au niveau mondial. Il y avait aussi quelques peintres très originaux quoique tout à fait en marge de la peinture moderne en général. Quelqu'un comme Augustus Vincent Tack, par exemple, a été très original et visionnaire, sans être très important. Tack a peint des œuvres abstraites, en partant de photographies de désert, etc... qui ont sûrement, plus tard, impressionné Clyfford Still. Ces œuvres de Tack ont, dans la peinture américaine, une place à part : elles se situent à mi-distance entre Whistler — par leur côté symboliste et ornemental — et Still.

On peut donc établir, au départ, qu'il y a eu une peinture originale aux États-Unis. Mais, au niveau de Pollock, c'est autre chose. L'originalité de Pollock dépasse de beaucoup celle de Tack. C'est une grande originalité qui se situe au centre de la peinture moderne et répond aux questions et aux problèmes les plus constants de cette peinture. Mais l'idée commune, il y a une vingtaine d'années, sur Pollock — on avait

parlé aussi bien en France qu'aux États-Unis de « table rase », de « renversement de 2 000 ans d'histoire » — est absolument folle. Si Pollock avait vraiment rompu avec la tradition moderne, comme on disait à ce moment là, il n'aurait été qu'un peintre mineur. Car, quelque soit l'apparence de nouveauté, la grande peinture dépend justement de la tradition qu'elle renouvelle en la changeant. C'est pourquoi, chez Pollock, nous distinguons, de plus en plus évidemment, les racines de ce qui nous semblait, lorsqu'est apparu ce nouvel art, très différent.

Si je devais nommer le peintre important de cette génération, celui qui a le plus rompu avec la tradition de l'Europe, ce ne serait pas Pollock, ce serait Still. Celui-ci a une grande originalité et est indéniablement un grand peintre. Mais, finalement, c'est un peintre d'un esprit relativement étroit qui n'a pas su évoluer dans sa maturité, car justement il était moins rattaché que Pollock, Rothko et tous les autres à la très riche tradition moderne. Grand peintre isolé, il travaillait dans un champ trop délimité. De Kooning, de son côté, représente le peintre le plus visiblement immergé dans la tradition.

Pour moi, la grande peinture sort toujours de la tradition, mais parfois c'est seulement dans le temps que les racines deviennent visibles. Je me souviens, par exemple,

qu'au moment où Stella faisait ses tableaux noirs, Motherwell m'a dit : « C'est très intéressant, mais ce n'est pas de la peinture. » C'est aussi ce qu'on disait de Pollock, vers 1950, dans le milieu des peintres. Parce qu'on ne comprenait pas les sources de sa peinture., qu'on ne voyait pas à quoi il se rattachait. De même, pour Stella. Maintenant, nous comprenons très bien d'où vient l'œuvre de ce dernier, et elle se situe clairement dans l'histoire de la peinture, comme toute autre grande peinture. Mais au début des années 1960, Motherwell, qui connaissait très bien l'œuvre de Pollock, et qui l'aimait, ne pouvait pas voir la relation Stella-Pollock. Ainsi, la puissance de l'œuvre de Pollock, à mon avis, c'est en même temps qu'elle est extrêmement originale, d'être enracinée dans la tradition moderne, plus même que celle de Rothko et beaucoup d'autres artistes de cette génération. Surtout plus que Still, qui était le plus « américain » si vous voulez de tous, dans son esprit, son attitude, mais aussi dans l'esthétique de ses tableaux. Il serait donc faux de parler de coupure du cordon ombilical, car un grand peintre — même Still — ne se coupe jamais tout à fait. Si cela avait été vrai, Pollock serait sûrement un peintre mineur, un « phénomène » mais pas un grand maître.

**D.A. N'a-t-on pas voulu montrer également, parallèlement à la nouveauté de la peinture de Pollock, sa qualité américaine, c'est-à-**

**dire sans référence à la tradition d'un modernisme européen ? Et pourtant aujourd'hui, Pollock n'est-il pas celui des peintres américains de sa génération qui semble le plus proche de cette tradition européenne ?**

W.R. Comme je l'ai dit, celui qui en est le plus éloigné, c'est Still. Il se trouve davantage, dans une tradition plutôt américaine et se rattache à des peintres comme Burchfield, au « gothique » américain, et plus directement à Tack. Mais il a beaucoup regardé la peinture européenne; sa thèse pour son diplôme avancé était sur Cézanne. La tradition purement américaine, si cela a un sens — était une tradition beaucoup moins forte, moins intéressante, que la grande tradition de la peinture moderne qui était d'origine européenne. Chez Still, par exemple, c'est le refus absolu de l'infrastructure cubiste — qui existe au contraire chez Pollock. Pollock lui-même soulignait que sa peinture « n'est pas tombée du ciel. Elle fait partie d'une tradition de longue date ». Il comprenait très bien que sa peinture avait affaire avec le surréalisme, le cubisme, et même avec l'impressionnisme et que finalement, elle était l'héritière du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pourtant, je ne sais pas si je dirais que Pollock est plus proche, que, disons Gottlieb, Motherwell ou Rothko, de cette tradition européenne. Ils sont tous directement liés à elle. Chez les peintres de cette génération en effet, après le travail d'étudiant, il faut distinguer deux époques : les années 1940 — celles de transition — et les années 1950 — celles de maturité. Pour Pollock qui fut le premier, il y a ainsi entre 1942 et 1946, une première époque où l'attachement à la tradition européenne et en particulier à Picasso, Miró et Masson, est plus visible. Sa maturité date de l'hiver 1946-1947, et à ce moment-là sa peinture paraît moins européenne parce que l'on n'y voit plus de références directes, mais il reste des éléments techniques comme l'automatisme, et surtout une architecture cachée qui vient directement du cubisme, des Mondrian de 1913-1914 et, à plus grande distance, de

Cézanne. Il y a aussi des éléments impressionnistes (fragmentation et scintillation de la surface entière, données fondamentales du style dit « all-over »...).

On a d'abord pensé que l'œuvre de Pollock était très agressive, car les gens ont moins vu le tableau qu'ils n'ont senti, le heurt de leurs sensibilités, le défi aux idées reçues. On y voyait une peinture avec un seul aspect, une grande *terribilité*. Mais bien qu'il y ait des tableaux de Pollock qui soient agressifs, la plupart témoignent d'une finesse comparable à celle de Monet. En ce sens, c'est Debussy plus que Bartok qu'évoque la peinture de Pollock. Mais il faut se méfier de parler de ces tableaux comme s'ils étaient tous semblables parce qu'il y a, justement, dans les grands tableaux « classiques » de Pollock, entre 1947 et 1950, autant de différence d'une œuvre à l'autre qu'entre les symphonies de Beethoven ou entre les différents mouvements de ces mêmes symphonies. Donc, pour répondre finalement à votre question, je dirais que s'il y a une espèce de grâce rococo chez Pollock, qu'on ne voyait pas au départ, mais qui est plus sûrement du goût des Européens que la simplicité de Rothko ou l'extrême économie de Newman, il n'en reste pas moins que, pour moi, le peintre le plus proche de la peinture européenne parce que s'appuyant plus consciemment sur cette peinture, c'est Motherwell. Dans ses tableaux, Matisse et Picasso m'apparaissent plus évidemment que chez les autres.

**D.A. Comment expliquez-vous alors que ce soit autour de l'œuvre de Pollock que se soit articulée la notion d'un art américain, alors que Pollock lui-même récusait cette notion, la trouvant aussi ridicule que celle, par exemple, de mathématique américaine ?**

W.R. Lorsque vous faites référence à cette célèbre phrase de Pollock, vous oubliez qu'il ne s'en tient pas là. D'abord il faut comprendre que ses mots étaient adressés surtout aux peintres nationalistes des

années 1930 dits « *American Scene* » painters, tel que Grant Wood. S'il dit bien que la notion d'une peinture américaine sans racines dans la tradition européenne était aussi ridicule que celle d'une science américaine, il rajoute : « la conception si répandue ici dans les années 1930 selon laquelle un style de peinture puisse être spécifique aux États-Unis me semble absurde, tout aussi absurde que l'idée de créer des mathématiques ou de la physique purement américaines... Autrement dit, c'est un faux problème, car même si l'on en supposait l'existence, il se résoudrait de lui-même. Un Américain est lié à la civilisation où il naît et il va donc de soi que l'on qualifie sa peinture à partir de ce fait, qu'il le veuille ou non. Mais les problèmes fondamentaux de la peinture se situent au-delà des frontières nationales ».

Peut-on parler d'une peinture française à l'époque moderne ? Ce n'est ni plus ni moins stupide. On distingue quand même facilement les peintres français des peintres italiens. C'est en ce sens qu'il y a sûrement une peinture américaine dont Pollock est le chef. Mais cette peinture est américaine à la façon dont la peinture de Matisse, par exemple, est française. C'est-à-dire que ce que la peinture de Matisse partage avec les autres écoles de la peinture moderne compte, en fait, plus que l'élément strictement français. Il en est de même pour Pollock. Ce qu'il voulait dire, c'est qu'il ne saurait y avoir une peinture qui soit séparée de la tradition moderne, mais qu'il y a à l'intérieur de cette tradition, des inflexions que produisent des écoles nationales, et lui, ainsi qu'il l'a dit, était américain.

**D.A. Lorsqu'on parle d'école française, on entend généralement Watteau, Corot, Braque, une certaine ligne de peinture délicate et raffinée... Mais on pourrait dire aussi justement que l'école française, ce sont les peintres qui vont de Nicolas Poussin à David ou Léger. Quelle est, selon vous et ainsi posée, la définition d'une école américaine ?**

W.R. Il est assez difficile de répondre, car pour définir une école française, vous avez un choix de plusieurs siècles dans un pays plus ou moins uni en ce qui concerne la tradition, la population, la religion, etc... Et ceci à une époque où il n'existait pas la nature des communications qui existe maintenant. Chez nous, nous avons une diversité de peuples, un pays beaucoup plus grand qui n'existe que depuis trois siècles au plus. Il est donc beaucoup plus difficile d'apercevoir une unité dans la peinture américaine, surtout dans la génération de Pollock et Rothko. Beaucoup de ces peintres étaient ou nés ailleurs ou enfants d'immigrés. C'est pour cela qu'il est beaucoup plus facile de distinguer une (ou des) tradition française, car si vous pouvez aller de Poussin à Léger d'un côté et de Chardin à Manet et Matisse de l'autre, c'est quand même finalement une tradition classique, différente de l'expressionnisme de Picasso, par exemple, et c'est sans doute pour cela que ses tableaux de 1939-1944 ont si mal été reçus après la guerre, tant ils semblaient étranges. Aux États-Unis, il y a plusieurs traditions qui se mêlent. De Kooning, par exemple, qui venait des Pays-Bas, se rattache à l'œuvre de Van Gogh, alors que Rothko, né en Russie, relève, entre autres, de la tradition Byzantine. Il est donc impossible de cerner chez nous une tradition comme on peut le faire en France ou en Italie. Mais on peut quand même, en ce qui concerne la génération de Pollock, au moins trouver certains traits généraux : c'est, d'abord, ce sens d'une matérialisation du tableau, un fort intérêt dans son existence au plan purement physique. Ce qui me semble plutôt américain, c'est l'insistance sur cette qualité matérielle du tableau, sur la couleur pour la couleur, dans son autonomie. Il y a chez Pollock, comme chez Kline, une « cuisine » qui est assez évidente et simple. On le voit bien si l'on met Soulages à côté de Kline ou Mathieu à côté de Pollock. La cuisine américaine, c'est une cuisine moins sophistiquée, presque populaire. Ce ne sont plus les glacis, les belles sauces, mais la couleur ou la pâte toute nue. Question de

goût. Moi, j'aime toutes les cuisines qui ont du caractère.

En plus, il y a les très grands formats. Pollock a été associé plus qu'il ne devrait l'être avec les grands formats, qui sont, en fait, très rares dans son œuvre. Quand même, par rapport à la peinture européenne de cette même génération, Pollock était l'un des premiers, avec Rothko, Newman et Still à faire une peinture de format très grand. A l'époque, on parla — c'était excessivement naïf — du Far West; mais ce qui est certain, c'est que l'échelle de la peinture américaine est différente de l'échelle de la peinture européenne à la même époque. Par contre, à partir de Stella et de Noland, l'échelle de la peinture américaine change encore une fois, car même si les tableaux de Pollock et de Rothko étaient très grands pour ce temps là, ils n'en étaient pas moins — en termes d'échelle intérieure — des tableaux de chevalet poussés jusqu'au grand format. Prévus pour des appartements, ils sont chez eux dans des espaces intimes. Quand Rothko disait qu'il « peignait en très grand format pour être intime », il voyait ses tableaux accrochés dans un appartement où vous étiez baignés par l'effet du tableau. Le même tableau au Centre Pompidou, par exemple, n'est plus qu'un timbre-poste. Quant aux tableaux de Stella, ils ont plutôt une dimension publique : il faut les regarder à une certaine distance.

Il ne faut pas oublier que la peinture moderne s'est limitée presque entièrement aux tableaux de chevalet. A partir de Manet, la taille des tableaux, par rapport à ceux des peintres baroques ou de la Renaissance, devient plus petite, car leur destination est d'ordre privé et non plus public comme auparavant. La taille moyenne d'un tableau de Delacroix est en fait plus grande que celle d'un tableau de Pollock, mais ceux-ci nous ont parus très grands, par rapport à la tradition moderne, surtout parce qu'ils présentaient des images abstraites avec une matière très présente. Le grand format, avant, contenait toujours des éléments

illusionnistes, des personnages dont l'échelle précisait la dimension scénique; tandis que dans les grands formats de Pollock, il n'y a pas d'échelle figurative, donc humaine. Le tableau existe en lui-même et c'était à mon sens la véritable nouveauté — bien plus que le format — car chez Monet, il y avait déjà de très grands tableaux, comme chez Matta, dont les œuvres exposées chez Pierre Matisse entre 1944 et 1946 ont sûrement donné des idées aux peintres américains. Mais les Matta étaient des tableaux illusionnistes, plus même que Guernica. Il y a toute une tradition de tableaux illusionnistes de très grand format. Ce qui était différent chez Pollock, c'était l'abandon de l'illusion, et c'est cela qui distingue les tableaux de Newman, Rothko, Still et Pollock vers 1950, lorsqu'on a véritablement commencé à faire des tableaux de grand format, de ce que faisait Matta, Picasso ou Monet. Mais s'il fallait trouver une racine à cela dans la tradition européenne, ce serait sûrement Monet; car ses tableaux, bien qu'illusionnistes, proposaient un genre de tableau « scintillant », fondé sur la seule sensation et sans narration.

**D.A. Ne croyez-vous pas que Guernica, précisément ait été, dans sa forme même, une des clés de ce retour au grand format ?**

W.R. Non. Je pense que Guernica a eu une immense influence sur l'œuvre de Pollock en 1939-1941, mais qu'il s'en était tout à fait libéré bien avant de s'attaquer aux grands formats, qui relevaient d'un besoin d'aller plus loin, dans l'expression gestuelle, et dans le sens de l'*orchestration*, si je peux employer ce mot, de son style « classique », ce qui n'était pas possible dans de plus petits formats.

Seuls, d'ailleurs trois très grands tableaux, de ce que l'on peut nommer l'époque classique, sont du format d'un mur, ainsi qu'un autre, plus tardif et de caractère différent, « Blue Poles ». Mais cette question de dimension chez Pollock n'est pas typique en

tout cas. Pour Rothko, les petits tableaux que l'on voit, ceux qu'il a fait assez tard dans sa carrière avec le style habituel de ses grandes œuvres, ont l'air d'échantillons : sa peinture avait besoin d'être grande, à la différence de celle de Pollock. Il y a de petits tableaux de Pollock, qui par leur structure et leur complication, correspondent parfaitement à un tout petit format. Chez Rothko, ce souci de prendre une sensation et de l'élargir nécessite un certain format car si un mètre carré de rouge n'est pas plus rouge que dix centimètres carrés, il produit un effet tout à fait différent sur la sensibilité. Ce n'est pas la couleur qui change, c'est son effet, et Rothko était un peintre de couleur. On peut en quelque sorte regrouper la peinture américaine en deux blocs : les « dessinateurs » comme Kline, de Kooning et Pollock, et les peintres de couleur, Rothko et Newman. Les tableaux de Pollock, eux, sont unifiés par les rapports et les effets de clair-obscur, de valeurs, et non par la couleur. Chez Rothko, c'est la couleur qui organise le tableau. La photo noir et blanc d'une toile de Rothko ne veut rien dire, alors que pour une œuvre de Pollock, on aperçoit déjà la construction du tableau, parce que les valeurs ressortent dans la photo, et que ce sont les valeurs qui comptent chez Pollock comme chez tous les grands dessinateurs.

Ainsi, chez Picasso, les effets de couleur sont souvent très émouvants, mais ce n'est pas ça qui unit le tableau, et si l'on se souvient du mot de Picasso : « Si je n'ai plus de rouge, j'emploie du vert », ce n'était pas simplement la blague du roi qui pouvait faire, de n'importe quoi, un tableau, mais cela voulait dire que pour lui, ce qui importait, c'était la valeur de la couleur et que si la valeur de ce vert était la même que celle du rouge qu'il aurait dû employer, le tableau fonctionnerait quand même.

**D.A. Qu'est ce qui a donné à Pollock dans la génération des peintres américains des années 1950 cette figure de chef de file ?**

W.R. Il y a d'abord l'aspect chronologique. Si tous les grands peintres ont eu une période transitionnelle dans les années 1940 avant de parvenir à leur période de maturité, pour Pollock les choses ont commencé plus tôt et il avait déjà trouvé son image de marque, si l'on peut dire, dès l'hiver 1946-1947 alors que pour Rothko, par exemple, il faut attendre 1949.

**D.A. Mais Clyfford Still ne s'est-il pas révélé de très bonne heure ?**

W.R. Il est difficile d'établir exactement les dates de Still et ceci est dû en grande partie à Still lui-même. Chez Still comme chez de Kooning, il n'y avait pas eu rupture, il n'y a pas un moment où tout semble changé, et où tout s'est radicalisé comme chez Pollock. Il y a eu, chez Still, l'évolution d'une imagerie préhistorique, d'une sorte de surréalisme personnel et insolite, bien différent du surréalisme réel (d'origine européenne) expérimenté par Gottlieb, Pollock, Rothko et les autres. Peu à peu, ces monstres, qui habitaient les peintures de Still sont devenus plus abstraits, et si leurs traces restent dans le tableau, ils n'y sont plus reconnaissables. A quel moment peut-on dire que la peinture de Still est devenue réellement de style abstrait, sans trace d'un espace illusionniste ? Il faudrait pour cela pouvoir établir les dates hors de toute contestation et cela n'est pas possible. Malgré les tableaux exposés et reproduits par Still depuis 1958, personne à part peut-être Still lui-même (et sa femme) n'a jamais vu de Still en grand format, plats et dépourvus d'illusionnisme avant 1948. C'est pourquoi dans le monde des artistes et critiques, on a toujours considéré Pollock comme le premier artiste de ce genre.

**D.A. Tobey ne pourrait-il pas prétendre aussi, pour sa part, à une antériorité ?**

W.R. Pour Mark Tobey, c'est un phénomène différent. Il n'est pas, au même sens que les autres, un peintre américain. Peut-être l'était-il dans les années 1920, mais il avait

tellement voyagé dans le monde, en Europe, en Asie, qu'on ne retrouve plus dans son œuvre les caractéristiques de l'art américain. C'est un très bon peintre qui, dans ses « écritures blanches », était original, mais il ne possède ni l'échelle, ni cette qualité matérialiste dont nous avons déjà parlé. Aussi finalement, sa peinture ressemble beaucoup plus aux tableaux européens ou même asiatiques qu'aux œuvres des peintres américains. De plus il s'agissait, vraiment, dans son œuvre, d'une écriture, alors que la construction d'un tableau de Pollock est vraiment autre chose. J'ai, dans un article publié dans *Artforum*, discuté longuement la différence entre Tobey et Pollock.

**D.A. Etait-ce ce rôle historique, cette chronologie que de Kooning voulait souligner lorsqu'il disait que Pollock était le premier qui « avait brisé la glace » ?**

W.R. Certainement, et c'est d'abord la marque de la générosité d'esprit chez de Kooning, qui faisait lui-même, à cette époque, des choses assez originales. De Kooning, qui était un grand peintre très équilibré quant à sa personnalité, ne s'intéressait pas à ces petits jeux chronologiques comme Still et Newman et il était très content de reconnaître chez Pollock ce changement décisif vers une peinture abstraite, alors que lui-même, à ce moment là, était encore très figuratif. Il n'y a que vers 1949-1950, et parfois plus tard, que son œuvre est abstraite. Il a donc reconnu l'élan, le saut de l'imagination, que Pollock a eu pendant l'hiver de 1946-1947.

**D.A. A quoi correspond exactement cette notion d'une École de New York ?**

W.R. Il faut comprendre la naissance de cette École de New York sur le plan psychologique : c'est le moment où les peintres américains surmontaient le complexe d'infériorité qui existait. Jusqu'en 1947, les peintres américains se sont toujours considérés par rapport aux grands noms de la

peinture en Europe — Picasso, Matisse, Mondrian, Miró et Kandinsky — comme des peintres essentiellement provinciaux. Il y avait sûrement un complexe d'infériorité, bien qu'il y ait eu, chez nous, de très bons peintres. Mais presque tous ceux là avaient été profondément marqués par l'expérience européenne. A partir de Pollock, la peinture américaine devenait une peinture mondiale, au sens hégélien (*welthistorisch*), c'est-à-dire un événement historique d'importance mondiale. Mais, pour pouvoir bien s'imposer, les peintres et même les critiques américains, entre 1947 et 1960, sont allés trop loin dans l'autre sens. Il en est même advenu une critique nationaliste qui prônait la supériorité de la peinture américaine, son indépendance, son originalité et qui ne distinguait pas plus les différences spécifiques de peintre à peintre qu'elle ne voyait les racines de tous ces peintres américains dans la tradition européenne. Nous avons maintenant, je pense, une idée beaucoup plus équilibrée que celle d'il y a vingt ans, de la façon dont les choses se sont produites, mais il est sûr que, pour certains peintres et critiques américains des années 1950, cela semblait très simple : la tradition européenne s'était épuisée et, pour la première fois, de grands génies sortaient chez nous; la peinture américaine serait sans racines en Europe, et une certaine critique appelait cette peinture dans son ensemble, c'est-à-dire aussi bien Pollock que Rothko, Newman, de Kooning... le *style américain*. C'était de la pure folie, car il y avait là des styles tout à fait différents : c'est comme si l'on confondait fauvisme et cubisme. Mais cela montre à quel point l'idée d'une peinture américaine s'imposait. Bien entendu, les peintres mineurs et les mauvais peintres ont fait des mélanges à partir de tous ces éléments. Cela a donné des milliers de tableaux, souvent affreux, où l'on voyait tous ces éléments mélangés. Mais les grands peintres, ceux qui étaient vraiment originaux, ont fait quelque chose qui n'appartient qu'à eux : on ne peut pas confondre le style de Rothko avec celui de Newman. Donc, je pense que la génération

de critiques, d'historiens d'art, de collectionneurs qui est la mienne — nous étions à l'université vers 1950 — n'avait pas ce même pari de lancer un art américain que les gens qui étaient alors dans leur maturité. Nous étions plus distancés, nous jugions avec un certain recul et notre tâche a été de parler de ces événements au niveau de leurs véritables implications artistiques...

En 1954, quand je commençais à enseigner et à écrire, le jeu était déjà fait : Pollock n'était qu'à deux ans de sa mort. Tous les grands styles des « expressionnistes-abstraites », y compris celui du dernier qui est, pour moi, le Morris Louis des *Veils*, existaient en 1954. On peut donc dire que c'est entre 1947, date des premiers tableaux « à coulées » de Pollock, et 1954, que commence la maturité de ces peintres. Après 1954, autre chose débute déjà puisque c'est justement l'année où Jasper Johns a commencé les superbes tableaux de sa première époque, qui reste, pour moi, la plus importante, et qu'en 1958-1959 on trouve déjà les premiers tableaux noirs de Stella.

**D.A** *Peut-on dire qu'il y a eu sur la peinture américaine un véritable « effet Pollock » ?*

W.R. Tout le monde parle de Pollock comme s'il avait eu un grand effet sur les peintres de sa propre génération. Or ce n'est pas vrai du tout. Si vous aviez été sur place en 1958, vous auriez dit que la grande influence, le peintre qui marquait même la génération suivante, c'était de Kooning. En effet, le style « classique » de Pollock était tellement abouti qu'il ne pouvait pas servir de point de départ immédiat pour aller ailleurs; c'était un « huis clos », même pour Pollock. La notion de la peinture qu'on trouvait chez de Kooning était d'être toujours en route pour quelque part, mais de ne jamais arriver tout à fait. C'était une peinture ouverte, facile à « cannibaliser », et beaucoup de peintres ont pris une partie de de Kooning, en ont mangé ceci ou cela et l'ont régurgité. De là sont sortis pas mal de

styles mineurs; ceux qu'on a appelés « Tenth Street ». Mais ce n'était pas seulement Pollock qui restait sans influence dans l'immédiat, c'était aussi Rothko, Still et Newman. La peinture américaine était, dans les années 1950, presque tout à fait gestuelle et plutôt dans le sens de de Kooning que dans celui de Pollock. Parce que le geste de Pollock n'était en fait qu'un aspect du dessin. Un dessin propulsé en peinture, réalisé en grand. Chez de Kooning, l'« attaque » était tout à fait différente, c'était cette attaque là, cette manière de peindre qui a marqué la plupart des peintres de la « seconde génération », celle de « Tenth Street », avec Joan Mitchell, Mike Goldberg et finalement Robert Rauschenberg... Ils étaient plutôt dans la ligne de de Kooning que de Pollock. On ne pouvait pas se laisser influencer par le Pollock « classique » sans finir par faire un Pollock. Tandis qu'on pouvait prendre quelque chose à de Kooning et s'insérer dedans. L'œuvre classique de Pollock est un « statement » tout à fait cerné dans lequel on ne peut pas s'insinuer. Et cette peinture, bien qu'elle soit pour moi la plus grande peinture de l'après-guerre, n'a jamais eu d'influence directe. Mais, après elle, presque toute la peinture abstraite a subi son influence indirecte. L'influence directe était limitée aux Pollock noirs et tachistes de 1951-1953 (Jenkins, Frankenthaler). Par contre beaucoup de peintres dont l'image de marque ne ressemble aucunement à un Pollock (Louis, Noland, Olitski, Stella et Poons, par exemple) le reconnaissaient comme le grand modèle. Chez eux ce n'était pas les données évidentes, mais, d'un côté, l'instantanéité, la symétrie, la frontalité, le caractère optique et l'« all-over » — les qualités de ce qu'on appelle « holistic painting » — et, de l'autre côté, l'esprit dynamique, inventeur, généreux et l'authenticité de l'entreprise Pollockienne.

(Extrait du catalogue publié  
à l'occasion de l'exposition).

G.C. Argan

# Pollock et le mythe

Jackson Pollock a été l'un des grands intellectuels américains qui ont vécu la phase la plus impétueuse de la croissance culturelle des États-Unis pendant et après la seconde guerre mondiale. Le traumatisme qu'elle provoqua et le problème du nouveau rapport entre son pays et l'Europe ont déterminé chez lui cette oscillation convulsive entre l'enthousiasme et l'angoisse, et peut-être même sa mort accidentelle et tragiquement logique. Son drame avait des racines profondément morales, Pollock percevait l'ambiguïté des faits : le secours porté par la jeune Amérique à la vieille Europe n'était nullement désintéressé et l'Europe n'était guère innocente. Elle avait en effet engendré le fascisme et le nazisme qui étaient en train de détruire sa vieille tradition culturelle. Une telle ambiguïté le tourmentait; il réagissait donc en cherchant à définir avec clarté l'identité et la responsabilité du jeune intellectuel américain pour lequel la culture s'imposait comme le niveau le plus élevé de l'authenticité de l'existence. Il voulait être seulement et entièrement lui-même, réaliser pleinement son propre moi, lien organique et dynamique entre la profondeur du Ça et les hauteurs du Sur-moi.

La praxis de l'art était donc pour lui le moyen le plus sûr d'atteindre le but et son choix se fondait sur une raison historique : il voulait compenser par l'irrationalité positive de l'art ce qu'il considérait non pas comme la rationalité mais comme l'irrationalité négative des sciences appliquées, de la technolo-

gie, de l'économie, de la société américaine. Il a catégoriquement refusé l'éthique calculée du projet propre à la mentalité bourgeoise américaine : pourquoi conditionner l'action présente par l'existence future? Il n'acceptait pas non plus l'historicisme des européens : pourquoi conditionner l'action présente à une réalité passée? l'authenticité de l'existence était purement et simplement le présent, sans mémoire du passé et sans aspiration à projeter l'avenir.

Il était donc clair qu'une Amérique engagée à fond dans une action tendant à une centralité hégémonique entre l'Occident et l'Orient devait posséder une force culturelle autonome et dominante. L'art ne pouvait être, dans le système culturel américain, beaucoup plus récent, ce qu'il avait été dans les systèmes culturels européen et oriental. Comment Pollock le comprenait-il? Lui qui ne croyait pas à des constantes nationales et raciales. Dès la seconde moitié du siècle dernier, l'Amérique avait commencé à chercher sa propre identité culturelle, en se libérant de l'assujettissement aux modèles européens; elle avait eu un narrateur comme Melville, un poète comme Walt Whitman, un peintre comme Winslow Homer, un architecte comme Sullivan. L'**Armory show** de 1913 avait établi la relation entre l'art européen et l'art américain sur la base d'un commun modernisme. On avait en vain tenté d'y opposer une originalité chauvine et provinciale prônée par les artistes réalistes, témoins de l'**american**

**scene.** Dès la deuxième décennie du siècle, Frank Lloyd Wright était connu et admiré en Europe comme un grand maître de l'architecture moderne. En 1915, New York était devenu, avec Duchamp et Picabia et la participation active de l'américain Man Ray, un foyer dadaïste où les valeurs dont l'art est le dépositaire en Europe n'avaient plus cours, pas même lorsqu'elles avaient une portée révolutionnaire comme celles du cubisme et des avant-gardes.

Après 1930, les condamnations et les persécutions des régimes totalitaires européens se déchaînent; l'art moderne devient alors un problème politique lié à celui, plus vaste, de la liberté de la culture. De nombreux artistes allemands se réfugient aux États-Unis, devenus un lieu d'élection d'autant plus recherché après le début de la guerre et la terreur des invasions allemandes. Cela contribuait à accroître le prestige, moral aussi, de la culture américaine qui risquait cependant de compromettre son originalité. La réaction s'avérait inévitable; il ne s'agissait plus, toutefois, d'être nationaliste et de promouvoir une culture autochtone, mais d'implanter, à partir d'une position de force, un nouveau système de relations culturelles avec l'Europe et l'Extrême-Orient.

Les intellectuels américains concevaient la démocratie au nom de laquelle on combattait selon une acception plus éthico-religieuse qu'historique; c'était une sorte d'état de

grâce qui créait une harmonie entre les hommes et la nature (Emerson, Thoreau, Whitman, Wright). Or, ces hommes ne voulaient pas que la démocratie soit confondue avec le libéralisme douteux de l'américain moyen, s'intéressant seulement au progrès quantitatif des moyens de production étroitement lié à l'augmentation du profit. Contrairement à l'économie et à l'industrie, l'art ne procédait pas progressivement et graduellement, mais par sauts qualitatifs, et insinuait dans la conscience satisfaite de l'américain moyen quelque inquiétude révolutionnaire. Parmi les immigrants européens, il y avait des constructivistes et des surréalistes; leur volonté de prendre part à un débat, dont ils comprenaient la portée dans l'actualité, amorcera une réaction en chaîne qui en peu d'années conduira les artistes américains à la tête du mouvement moderne mondial. Dès le début Pollock prend position; celle-ci est antithétique vis-à-vis du rationalisme constructiviste de Mondrian et d'Albers, critique à l'égard du surréalisme onirique de Dalí et de Max Ernst. Ils lui paraissaient sans doute trop enclins à s'évader des problèmes cruciaux du moment. Plus il ressentait le drame vécu par l'Europe, plus il cherchait à définir le rôle de l'intellectuel américain : si tout était violence dans le monde, il fallait donc opposer une violence créative à la violence destructive. L'une et l'autre relevaient de l'inconscient. Le caractère positif ou négatif dépendait de la façon dont l'inconscient était vécu (il en était de même pour la rationalité).

Encore très jeune, Pollock s'unit au petit groupe des américains les plus avancés (Stuart Davis, Gorky, Rothko, de Kooning) qui reconnaissaient l'urgence de résoudre le problème européen et opéraient un processus rapide et résolutif de conversion et de réduction, structurelle aussi, des grands langages artistiques européens, comparable à celui que Stein, Fitzgerald, Dos Passos, Hemingway élaboraient en littérature. Tobey, Gottlieb, Kline effectuaient la même opération avec l'art de

l'Extrême-Orient que Wright avait déjà indiqué comme une composante de la culture artistique américaine capable de se rattacher librement à toutes les traditions de telle sorte que la créativité « une » et « organique » puisse exprimer les différentes ethnies du peuple américain. Or, Pollock adoptera très tôt une attitude inattendue. Il s'intéressait, en effet, aux figurations des aborigènes de l'Est américain et aux peintres des murals de la révolution mexicaine (Rivera, Orozco et Siqueiros). Son choix ne privilégiait certainement pas un goût. Il était probablement à la recherche d'une culture primitive et américaine, et particulièrement attiré par le fait que les mexicains avaient, à dessein, fondé une peinture moderne, populaire et révolutionnaire sur le terrain encore fertile de la mythologie, de la créativité spontanée d'un peuple longtemps réprimé par une civilisation qui se prétendait supérieure. Il aspirait plus ou moins consciemment à une avant-garde américaine, dont la poussée révolutionnaire ne provenait pas d'une idéologie révolutionnaire comme celle des avant-gardes historiques européennes mais des profondeurs de l'inconscient collectif.

On comprend bien son intérêt pour Picasso dont les innombrables et macroscopiques mythologies et iconographies s'identifiaient aux bribes d'une histoire submergée dans les replis de l'inconscient. Par la suite, lorsqu'il se détacha des surréalistes qui concevaient l'inconscient comme une source d'images et cherchaient à le représenter, il comprit que Masson était le seul à observer un automatisme rigoureux, grâce à l'arythmie graphique et à l'atonie des couleurs. Masson ne représentait pas les pulsions de l'inconscient, il les transcrivait à la manière d'un sismographe : il gardait la supériorité que lui conférait son rôle d'observateur dont l'inconscient est plus une expérience méditée qu'une existence vécue.

L'inconscient est une entité indistincte, l'être s'y offre dans son intégrité avant toute distinction, légitime ou arbitraire entre le

spirituel et le physique. Le « Ça » est donc le corps et comme tel il est un mythe; comme tel il est mystère, il ne peut être objectivé et connu, mais seulement vécu. Cette notion mythologique du corps indique sans doute un point de tangence entre Pollock et Wols, dont l'écriture extrêmement sensible transposait sur le plan psychologique le corps tel qu'il lui avait été révélé par son état maladif. La maladie étant un état anormal et étranger à soi-même, on l'analysait de l'extérieur, alors que Pollock excluait tout processus d'introspection, en voulant même « agir » son propre corps, sans quoi il n'aurait pu, autrement, en avoir la notion.

Naturellement tout mouvement se produit dans l'espace, mais puisque le « Ça » est indéfini, il ne peut se mouvoir dans un espace défini. L'espace que le « Ça » détermine avec ses propres mouvements est a priori un espace indéfini qui n'a ni centre ni limites, qui est totalement périphérique. Au noyau mythologique du corps, du « Ça », de l'inconscient correspond donc un **Periekon**, un **Umraum**. Ce sont là, indéfinis et indéfinissables, les termes de l'**Action Painting**.

Il y a eu, sans aucun doute, un moment où Pollock s'est intéressé aux œuvres de Kandinsky (celles des années 1915/1920); c'est la période définie par Grohmann comme celle du génie et qui coïncide en grande partie avec le séjour de l'artiste en Russie peu avant et peu après la Révolution d'Octobre. Dans les *Improvisations*, l'objectif recherché était une symphonie, presque une symbiose entre l'Un et l'Infini, le singulier et le collectif; l'Un était invisible et ubiquitaire, il se déplaçait sur la toile blanche — virtualité illimitée — avec une rapidité extrême pour y laisser des signes perçus lorsqu'il était désormais ailleurs. Les deux extrêmes — l'individu et le cosmos — étaient bien distincts chez Kandinsky mais indistincts chez Pollock : l'analogie s'arrête à la correspondance entre l'invisibilité du mouvant et la visibilité intensive du mouvement.

Le mouvement lié à l'action n'est pas libérateur en soi, mais une fois encore, contraignant : l'artiste est pris dans le tourbillon dynamique du mouvement qu'il a suscité. Grâce à sa structure technique, le jazz, art américain et populaire représente pour Pollock l'un des modèles les plus séduisants. Le jazz est l'action music, sa peinture, l'action painting. Son expression, chorale et dissociée, sa sonorité exaltée naissent pour répondre à l'angoisse de la solitude et du silence, au bourdonnement confus de la ville. Son rythme n'est pas écrit a priori, il naît de l'arythmie, de l'improvisation portée à son paroxysme. Certes, Pollock, intentionnellement polémique et incisif, vise l'Amérique encore raciste; aussi choisit-il la musique des noirs, art authentiquement populaire et américain, pour une raison plus profonde : la condition d'isolement et d'aliénation à laquelle les noirs d'Amérique sont condamnés, assimilables à celle des Aztèques et des Mayas sous la domination espagnole. Elle symbolisait la condition existentielle de l'homme moderne, opprimé en Europe par les régimes totalitaires, opprimé en Amérique par la norme, par les règles, par la programmation qui ne laisse pas de marge au hasard, par la croissance quantitative et uniformément accélérée des appareils de production et de consommation coordonnés entre eux. Isolés, immobilisés à la périphérie d'un centre perdu, il fallait donc absolument sortir de cette condition, bloquer l'inquiétude de l'être stagnant dans le conformisme et la délivrer par un mouvement organique.

Le mode de vie et le travail contemporain privent les hommes de leur centre de gravité, du lien antique et vital avec leur terre, et leur mythe originaire. La perte du mythe est le gouffre creusé par ce mode de vie à l'intérieur de chaque homme, contraint à une existence sans vie, immergé dans une réalité sans nature. Avec le mythe disparaît la figure, l'image; plus Pollock semble les désirer, plus il s'en éloigne rapidement et irrémédiablement. Toute sa peinture gravite autour de figures disparues ou qui ne

sont pas encore apparues. L'intérêt moral est, en lui, dominant.

Dans le monde de la technique et de la production industrielle, de la publicité et de la consommation, les images voyantes criardes et vulgaires abondent. L'industrie en produit sans cesse pour susciter dans l'inconscient des besoins qui ne seront jamais satisfaits et produiront d'autres besoins. C'est l'orgie des mythes triviaux que Roland Barthes décrira plus tard pour déplorer la dégradation du désir en besoin, de l'érotisme en sexualité, de l'énergie vitale en obscure violence. C'est la fin du désir de l'eros. Les produits en série, le sport, la publicité, tous les mass-media sont des mythes : la ville est le mythe unique et macroscopique; le mouvement vertigineux de millions de personnes-atomes, les bruits confus, la myriade de signes colorés forment son visage éphémère. Peu après la mort de Pollock, le cynisme de l'art pop démontrera que les mythes modernes sont des choses nées avant d'être des objets, des personnes qui ne seront jamais des sujets dans un monde objet. Aussi Pollock était-il fasciné et obsédé par l'immense vacuité laissée par le mythe disparu comme figure mais qui a survécu comme mobile occulte. Son attitude devant le monde s'identifiait à celle de Narcisse, devant la source, qui poursuit son image au point de se confondre avec elle et d'y mourir. Il remplira ce vide avec son propre mythe, avec l'intégrité de son être, avec la mobilité organique, la sensation physique de sa propre agitation corporelle : il est mort englouti par le mythe, suicide à la fois paradoxalement logique et paradoxalement accidentel. Il devait donc disparaître dans le monde et non pas du monde. L'analogie avec d'autres existences et d'autres morts est flagrante (James Dean, Marylin Monroe), personnages que la société de consommation a tout d'abord asservis aux mythes, aux images aux symboles et qui se sont volatilisés.

C'est l'opposé de Mondrian qui recourait au miroir de la peinture pour repousser le

« tragique du quotidien ». Pollock, intrépide, l'accepte et le vit sans le subir passivement, en le transformant en activité. Si l'existence avait un sens, elle serait vie, sans quoi elle est un non-sens. Or, porter le non-sens à son paroxysme c'est retrouver un sens, une folie lucide, dionysiaque et vitale. De façon tout à fait analogue, un objet que l'on fait tourner rapidement n'est plus vu comme un objet mais comme une radiation lumineuse tournante.

Le mythe, mouvance immobile, est une intolérable absence à laquelle on réagit par le mouvement. On affirme qu'il n'y a pas de mythe sans rite; il serait plus juste de dire que le mythe est engendré par le rite. Toute la peinture de Pollock consiste à produire de grandes images mythiques suscitées par l'intensité des mouvements rituels. Rite et rythme sont, en fait, synonymes. Aucun autre artiste moderne n'a donné du rythme une définition aussi lucide, au point d'être dite théorique. L'antithèse n'est pas fortuite, car la guerre démontrait que le tragique quotidien ne s'élimine pas; il faut le vivre, réagir et le dépasser. Devant la violence déchaînée par la guerre, Mondrian dut admettre l'échec ou tout du moins la crise de son idéal rationaliste (*Boogie Woogie*, New York City 1942-1945). Mondrian avait distillé la dernière essence, formulé la dernière équation de l'art européen; Pollock a joué la première carte d'un art américain qui, à partir des prémisses opposées, aurait dû se substituer à l'art européen réduit, avec Mondrian, à une mort hégélienne.

Pollock a nettement exclu la possibilité d'un art américain autochtone, mais il ne pouvait empêcher que les peintres reflètent et débattent en peinture leurs problèmes d'intellectuels américains. Pollock connaissait les illustres prédécesseurs de cette américanisation : la pensée de Dewey, la poésie de Whitman, l'architecture de Wright. L'esthétique américaine, selon laquelle l'artiste était *in toto* à l'intérieur de l'œuvre qu'il faisait, existait déjà. Aussi, ne représentait-

elle pas le monde mais l'expansion et l'action de l'homme dans le devenir, la croissance continue du monde. Pour Whitman comme pour Wright la matière (les mots du poète, les pierres et les briques de l'architecte) n'est plus un moyen, un intermédiaire que l'artiste utilise pour s'exprimer; elle est la réalité première qu'il manipule, élabore et transforme. Toute œuvre d'art est un temps réellement et intensément vécu, un *song of myself*. **Art as experience**; l'expérience délivre l'homme de la conception dogmatique d'un monde créé une fois pour toutes et révélé pour imposer aux hommes la volonté du créateur. Pollock considère la couleur comme une matière créée par l'homme qui, au moyen de la peinture acquiert un sens naturel et retourne à la nature. Mais il ne s'arrête pas à cette pensée de l'art comme participation humaine à la fabrication perpétuelle du monde. Son comportement d'artiste ne doit pas être une formule ou un modèle de comportement humain dans le monde; aussi implique-t-il un profond désaccord à l'égard de l'optimisme pragmatique américain, un sentiment obscur du passé, une angoisse lancinante due à l'absence, à la perte des mythes figurés qu'ils soient européens ou américains. Parfois, quelques restes visibles de figures mythiques (*Masculin et Féminin*; *Pasiphaë*; *La Louve*) subsistent comme des objets encore encerclés par le feu qui les brûle. Ce sont les dernières traces des mouvances immobiles : les couleurs sont les flammes qui les brûlent, les matières vivantes et resplendissantes qui s'opposent à leur inconsistance physique. Les images définies et localisées sont détruites, désintégrées dans la myriade de signes qui se déplacent sur la toile à la rapidité d'une étincelle ou d'une langue de feu. L'impulsion humaine imprime la matière qui se meut selon les lois de sa propre nature. Le vernis fluide forme des filaments, des taches, des gouttes, des traces; il coule et se répand selon les mouvements du bras et de la main qui agitent les pinceaux saturés de liquide dense et dégoulinant, et selon le frottement

produit par l'impact avec la surface plus ou moins rêche de la toile. La matière de la couleur, si sensible à la lumière, est la première réalité avec laquelle le mythe est en contact et contraint à devenir phénomène. La matière-lumière, qui démythifie le mythe-ténèbres, a des gammes illimitées, du noir au blanc pur, de l'opaque au brillant, au reflet miroitant et argenté de la couleur aluminium. Aussi semble-t-il encore plus surprenant que les orbites décrites par les mouvements entrecroisés forment des trames colorées d'où émanent des lumières et des tonalités étrangement naturalistes : le gris plombé de la mer, le soleil de la campagne, la poussière mouvementée de la ville. La notion positive que l'artiste obtient du monde dépend de la résorption de l'obscurité, de l'indistinct et de l'immobilité dangereuse du mythe.

La phase du **dripping** est celle où l'artiste prend conscience d'appartenir nécessairement au rythme forcené du rituel, de posséder un seul espace pour exister : la toile du tableau dont l'insupportable vacuité impose un mouvement convulsif. Il peint en marchant sur la toile étendue par terre. Il regarde donc son travail d'en haut; la fonction de l'artiste est celle du démiurge, elle déchaîne l'action tout en la dominant. Son œuvre est constamment soumise au contraste entre l'irritation initiale et le triomphe final où tout se manifeste et s'éclaircit. La violence est acceptée — impossible de la refuser — elle est réalité : le monde entier est déchiré par la violence, mais le rythme la contraint et l'emprisonne, elle se dissout enfin dans l'**Umraum** du tableau.

Grand intellectuel, Pollock ressentait impérativement la gravité extrême du moment historique qu'il vivait : la contradiction lacérante entre la masse d'énergie créative dissipée par les destructions, la foi religieuse en la démocratie d'une part, et la persistance du racisme, le maintien de l'impérialisme d'autre part. Dans la phase la plus exaltée du **dripping**, dont le début remonte à 1947, Pollock observe un ritua-

lisme digne d'un Derviche. Ce sont les années de l'après-guerre, de la victoire du triomphe mais aussi du massacre atrocement inutile des villes japonaises, du remords, de l'angoisse de l'avenir : la violence engendre la violence, d'autres forfaits politiques seront inévitablement commis. Comme les grands artistes romantiques, Blake par exemple, porter un message suprême à l'humanité exténuée par des crises terribles était pour Pollock un devoir. Tout était ténèbres dans l'histoire qui lui apparaissait comme un océan en tempête; mais tout serait redevenu visible, clair, lumineux grâce au dynamisme contenu de l'action. D'un seul regard, on aurait pu saisir la vérité. « Percevoir » aurait été « avoir conscience ».

Les dessins manifestent le vif intérêt que Pollock portait à la peinture du Greco. En fait, il y avait entre eux une profonde affinité. Le Greco, le plus grand peintre de la Contre-Réforme avait compris la fausseté d'un conformisme dévotionnel et péremptoire; sans s'y rebeller ou s'y soustraire, il l'exaspère jusqu'au paroxysme, porté par une montée verticale au-delà des nuages gris, à la lumière pure et resplendissante de l'empyrée. Pollock a compris l'histoire de son temps, amalgame d'hypocrisie et de violence, de complexe d'infériorité et de convoitise du pouvoir. Il y réagit désespérément en opposant une violence positive à une violence négative. Le moment historique était voué à l'angoisse, il y fut le représentant, anachronique de ce que l'on avait appelé au début du siècle l'esthétique du Sublime. Sa peinture a sans doute inauguré le jeune art américain mais elle a surtout brillamment conclu en beauté le cours de l'ancien art européen. G.C. A.

(Extrait du catalogue publié à l'occasion de l'exposition)

**28 janvier 1912**

Naissance de Paul Jackson Pollock, cinquième et dernier fils de Le Roy Pollock (1879-1933) et de Stella Mac Clure (1875-1958), au Ranch Watkins à Cody dans le Wyoming. Ceux-ci, d'origine irlandais-écossais, et de religion presbytérienne non pratiquants, sont nés à Tingley dans le Iowa. Les autres enfants des Le Roy Pollock sont Charles (Cecil) né en 1902, (Marvin) Jay né en 1904, Frank (Leslie) né en 1907, et Sandford né en 1909.

**28 novembre 1912**

La famille quitte Cody, patrie de Buffalo Bill et ville-symbole du cowboy et du Middle-West, pour San Diego en Californie.

**Août 1913**

Ses parents achètent une ferme à Phoenix en Arizona.

**1917**

Installé à Chico en Californie, Jackson Pollock entre à l'école.

**1922**

De Janesville (Californie), où ils s'étaient établis, ils partent pour Orland (Californie). Ainsi dès l'âge de 10 ans, JP a déjà vécu dans six lieux différents.

Cette même année, Charles Pollock va étudier à l'Otis Art Institute de Los Angeles. Il travaille parallèlement comme dessinateur au journal Los Angeles Times.

**Septembre 1923**

A nouveau en Arizona, JP entre à la Monroe Elementary School à Phoenix.

Il explore les alentours et découvre les vestiges de la culture indienne, les danses rituelles, les peintures de sable dans les réserves.

**Printemps 1924**

La famille retourne à Chico.

**1925**

Les Pollock se fixent à Riverside près de Los Angeles.

**Septembre 1926**

A New York, Charles Pollock s'inscrit à l'Art Students League et étudie avec Thomas Hart Benton.

**Été 1927**

JP et son frère Sanford travaillent comme gardes forestiers sur la rive nord du Grand Canyon.

**Septembre 1927**

JP suit les cours de la Riverside High School avec difficultés comme le montre une lettre de son père.

**Mars 1928**

JP quitte l'école.

**Été 1928**

La famille s'installe à Los Angeles.

**Automne 1928**

JP s'inscrit à la Manual Arts School. Son professeur Frederick John de St Vrain Schwankowsky l'initie à la théosophie et à l'enseignement de Krisnamurti.

Il fait la connaissance de Philip Guston, Léonard Stark, Donald Brown, Jules Langsner, et se lie d'amitié avec le sculpteur Reuben Kadish et le peintre Manuel Tolegian.

Dans un même intérêt artistique, ils lisent *Transition*, revue d'avant-garde littéraire dont la publication a commencé en avril 1927. Durant l'année scolaire, Guston, Tolegian et JP participent à l'élaboration du *Journal of Liberty*. La critique qu'ils font de la conception de l'école provoque le renvoi de JP.

**1929**

JP travaille avec son père à Santa Ynez en Californie.

**Automne 1929**

Il retourne à la Manual Arts School.

**1930**

JP suit les classes de modelage et de modèle vivant à la Manual Arts School, à temps partiel.

**juin 1930**

Au retour de Franck et de Charles Pollock de Columbia University (New York) où ils suivaient les cours de littérature, ce dernier emmène JP voir les nouvelles fresques d'Orozco à Pomona College (Californie).

**Automne 1930**

JP accompagne ses frères à New York et s'y installe.

**29 septembre 1930**

Il s'inscrit à l'Art Students League aux cours du soir, dispensés cinq fois par semaine par Thomas Hart Benton : modèle vivant, peinture et composition. Le maître corrige les travaux deux fois par semaine. Renouvelable chaque mois l'inscription s'élève à 12 dollars. JP donne comme adresse : 240 West, 14th Street.

A son arrivée à New York, il soustrait son prénom Paul et ne garde que Jackson.

**Octobre 1930**

Benton et Orozco commencent les fresques à la New School and Social Research.

JP pose pour Benton et fait alors la connaissance d'Orozco.

**Février-mai 1931**

JP poursuit ses cours chez Benton grâce à une bourse d'étudiant.

Dès cette date et jusqu'en 1937, son amitié avec son professeur s'accroît; il passera plusieurs étés dans sa propriété.

**Juin 1931**

Mariage de Charles Pollock avec Elizabeth England.

**Été 1931**

Avec Manuel Tolegian, également étudiant de Benton, il traverse les États-Unis en stop pour rentrer chez lui tout en prenant quelques croquis. Tous deux travaillent comme bûcherons à Big Pines (Californie).

**Octobre 1931**

De retour à New York, JP se réinscrit au cours de Benton en classe de peinture murale, six matinées par semaine.

**Été 1932**

Avec Whitney Darrow, futur caricaturiste au New Yorker Magazine, étudiant de la League, il retransverse les États-Unis en stop et en profite pour voir les fresques de Siqueiros à la Chouinard Art School.

**Automne 1932**

Il retourne à New York par la Nouvelle Orléans dans une vieille Ford achetée par Darrow.

**3 octobre 1932**

A nouveau dans la classe de peinture murale avec Benton, intitulée maintenant modèle vivant, peinture et composition murale, il est admis comme moniteur et dispensé ainsi du paiement des droits d'inscription à l'école.

**Décembre 1932**

Benton quitte la League, et le même mois JP en devient membre, ce qui lui permet d'utiliser l'atelier graphique le samedi. Sous ce prétexte, il réalise des lithographies, éditées à partir de 1934 par Théodore Wahl.

**Janvier 1933**

John Sloan reprend la classe de Benton intitulée maintenant « dessin, peinture et composition d'après nature ».

JP y reste jusqu'en mai.

**Février-mars 1933**

S'inscrit au cours de sculpture de Robert Laurent.

**6 mars 1933**

Son père meurt d'une crise cardiaque. Charles, Frank et JP manquent d'argent pour aller à l'enterrement. Peu après, Charles Pollock, sa femme et JP s'installent dans un appartement au 46 East 8th Street.

**Printemps-été 1933**

JP à cette époque continue d'expérimenter la sculpture et travaille chez un tailleur de pierre, Ahron Ben-Shumel.

**Été 1933**

JP assiste à l'élaboration des fresques de Diego Rivera pour la New Yorker's School (West 14th Street).

### Automne 1933

Malgré le retour de Benton à la League, JP ne s'inscrit dans aucun cours, mais garde d'étroites relations avec son ancien professeur : avec d'autres étudiants il participe aux lundis musicaux organisés par Benton.

### Été 1934

Dans une vieille Ford d'occasion, les deux frères Charles et Jackson Pollock parcourent 8000 miles, visitent les régions minières de Pennsylvanie, de West-Virginie, du Kentucky, et atteignent la Californie.

Après quelques excursions dans le désert de Mogaven et un passage à Los Angeles, ils rentrent à New York en rendant visite à la sœur de leur mère et découvrent la très grande pauvreté de ces régions.

### Octobre 1934

Sanford Pollock et JP partagent un appartement au 76 West Houston Street.

Enseignant à mi-temps à la City and County School, Charles Pollock leur trouve un travail de concierge dans l'école, qu'ils se partagent. Caroline Pratt, directrice de l'école, et Helen Marot, professeur, aident et encouragent JP dans ces années de terrible crise économique.

### Décembre 1934

Les Benton le soutiennent également, notamment par des expositions-ventes organisées par Rita B. dans le sous-sol de la galerie Ferrarigil dirigée par Frederic Newlin Price, marchand de Thomas B. A cette occasion, JP peint et vend un certain nombre d'assiettes et de bols en céramique. Cette activité se poursuivra jusqu'en 1939.

### 1<sup>er</sup>-28 février 1935

Exposition d'une aquarelle intitulée « Threshers » (Batteurs) au Brooklyn Museum.

### 25 février-juillet 1935

Employé comme tailleur de pierre au New York City Emergency Relief Bureau, il restaure la statue « Augustus Saint Gaudens » de Peter Cooper au Cooper Square.

### 1<sup>er</sup> août 1935

JP est embauché au Federal Art Project of the Work Progress Administration, nouvellement créé, dans la division peinture de chevalet. Dans le cadre du National Recovery Program de Roosevelt, l'idée est de créer des emplois et d'insérer l'art dans les édifices publics. (1) (2)

Après plusieurs interruptions, ce travail se poursuit jusqu'en 1943, date de la fin du Project.

Cette relative sécurité financière permet à JP de développer et d'approfondir son art.

1. WPA : Work Project Administration, créé le 14 octobre 1935, suite à la crise économique qui s'était abattue sur les États-Unis depuis 1929. Cet organisme gouvernemental avait pour but d'insérer les artistes dans la société américaine. L'artiste devait être utile à la société et la société avoir besoin de lui et le reconnaître.

Le WPA avait quatre grandes divisions : art, musique, théâtre, littérature. Des sub-divisions furent créées dans le domaine de l'art : peinture de chevalet, graphisme, dessin animé, fresque, photographie, affiches, sculpture...

En 1936, le WPA employait environ 5 000 artistes nationaux. Pendant son existence de 1935 à 1943, les artistes produisirent 2 500 fresques, 18 000 sculptures, 108 000 peintures, 200 000 tirages de 11 000 dessins, 200 000 posters, 23 000 assiettes originales.

De 1935 à 1939 cette section s'appela le Federal Project du WPA. De 1939 à 1942 The Art Program du WPA. En 1942, la section graphique de la War Service Division (défense militaire).

De 1942 à 1943 : section graphique du Program Operation.

1943 : liquidation du WPA. Une agence nationale devait assurer la protection de ces travaux d'artistes.

2. Easel painting : « Easel painting » ou peinture de chevalet n'est pas exactement le terme approprié mais est employé par opposition au Mural (fresque).

Les artistes produisirent environ 100 000 huiles - aquarelles - temperas - gouaches entre 1933 et 1943.

Les artistes pouvaient choisir leur sujet, leur temps de travail était déterminé.

### Automne 1935

JP s'installe à nouveau au 46 East 8th Street avec Sanford P., dans l'appartement que son frère Charles quitte pour travailler au Resettlement Administration à Washington. A partir de ce moment, il n'a plus que des contacts épisodiques avec Charles, tandis que Sanford le soutiendra jusqu'à y sacrifier sa propre carrière artistique.

### Printemps 1936

Au 5 West 14th Street, à l'ouest d'Union Square, Siqueiros ouvre un atelier expérimental et invite Jackson et Sanford P. à y participer.

Techniques et médiums nouveaux y sont explorés, adaptés aux peintures murales aussi bien qu'aux drapeaux, banderoles ou étendards, produits pour les manifestations communistes. Pistolet et aérographe sont expérimentés; matières synthétiques industrielles, laques ou Duco, appliquées de manière spontanée pour provoquer l'image figurative. Après un séjour chez les Benton Martha's Vineyard, JP passe quelques semaines près de Frenchtown (New Jersey).

Il rencontre Leonore Krasner pour la première fois.

### Décembre 1936

Fermeture de l'atelier Siqueiros.

### Janvier 1937

JP commence un traitement psychiatrique pour vaincre son alcoolisme.

### Février 1937

Avec son frère Sandy, Philip Guston et Manuel Tolegian, JP expose aux Galeries Contemporaines du Comité d'Art Municipal (62 West 53rd Street). Son aquarelle s'intitule « Cotton Pickers ». Charles Pollock part à Detroit comme dessinateur et caricaturiste pour le *United Automobile Workers*. Après la lecture du numéro d'avril du *Magazine of Art* et notamment de l'article « Primitive Art and Picasso », JP fait la connaissance de l'auteur John Graham qui vient de publier en seconde édition *System and Dialectics of Art*.

### 21 juillet 1937

En vacances chez les Benton, JP est arrêté pour ivresse et troubles sur la voie publique.

### Septembre 1937

Le réaménagement de l'appartement de la 8th Street par Sanford Pollock permet à son frère d'avoir un atelier indépendant.

### Décembre 1937

Invité par les Benton, JP se rend à Kansas City dans le Missouri pour Noël : c'est la dernière fois qu'il passe quelques temps en compagnie de son professeur bien qu'il continue à entretenir avec lui des relations amicales.

### Janvier 1938

En revenant du Missouri, il rend visite à son frère Charles à Detroit.

### Mi-mai 1938

Il fait le projet d'accompagner Benton pour un voyage d'études et de croquis de six semaines, mais le Project ne lui accorde pas l'autorisation de congé.

### 9 juin 1938

Il perd d'ailleurs son emploi pour cause d'absence continue.

### 11 juin-septembre 1938

Avec l'assistance d'un psychiatre et le soutien d'Helen Marot, JP entre en cure de désintoxication à Westchester Division of New York Hospital : il y réalise un certain nombre de bols et de feuilles de cuivre martelé.

### 23 octobre 1938

JP est réengagé dans la division « Peinture de chevalet » du Project malgré la diminution de la rémunération.

### 1939

Au début de l'année, Helen Marot persuade à nouveau JP d'entreprendre une psychanalyse. Le Docteur Henderson, un jungien, accepte de le suivre et utilise ses dessins dans la thérapie.

Des mesures de restriction sont prises par le WPA, sous la pression du Congrès, et occasionnent le licenciement de nombreux artistes.

### Juillet 1939

Réorganisé, le WPA reprend les artistes pour une durée de 18 mois.

**Été 1939**

Les deux frères Sanford et Jackson passent l'été à Bucks County (Pennsylvanie).

**22 mai 1940**

Fin du contrat avec le Project.

**10 octobre 1940**

Réintégration au Project dans la division « Dessin ».

**Avril 1941**

Henderson quittant New York pour la Californie, JP poursuit son traitement avec un second analyste jungien, Violet Staub de Lazlo.

**20 janvier-6 février 1942**

JP présente « Birth » à la Mac Millen Gallery dans l'exposition « American and French Paintings ». John Graham choisit parmi les artistes français, Braque, Bonnard, Matisse, Modigliani, Picasso, et parmi les artistes américains, Stuart Davis, Willem de Kooning et Lee Krasner avec qui il s'est lié d'amitié deux mois plus tôt. Grâce à Lee, JP fait la connaissance de Mercedes et Herbert Matter qui deviennent des amis fidèles.

A l'initiative de William Bazotes et de Matta, Motherwell invite JP à participer à une exposition intitulée : « First papers of Surrealism » organisée par les surréalistes à White Law Reid Manson sur Madison Avenue. Sous le prétexte de ne pas aimer les activités du groupe, JP refuse de s'y joindre. Malgré tout, des expériences d'écriture automatique réunissent à cette époque les mêmes artistes. Lee introduit Pollock auprès de son professeur Hans Hofmann qui lui propose d'entrer dans son école pour travailler d'après nature, ce à quoi Pollock réplique « I'm nature » (Je suis la nature).

**Mai 1942**

JP et Lee Krasner qui travaille dans la division « Mural » du Project, signent une pétition adressée au Président Roosevelt protestant contre la détérioration de l'activité créatrice au WPA.

**Été-octobre 1942**

JP assiste Lee Krasner dans un projet de décoration de fenêtres pour la division militaire du WPA.

**Automne 1942**

Lee s'installe avec JP dans l'appartement du 46th Street que son frère Sanford quitte pour s'établir dans le Connecticut.

**7 décembre 1942**

La toile « Flame » de 1937 est présentée au Metropolitan Museum of Art dans l'exposition « Artists for Victory ».

**Fin janvier 1943**

L'emploi au WPA s'achevant, JP entreprend plusieurs petits travaux publicitaires, puis devient jardinier au « Musée des peintures non-objectives » dans le 54th Street (devenu maintenant le Guggenheim Museum).

Peu avant, il rencontre Peggy Guggenheim qui forme sa collection depuis 1938, sur les conseils de Marcel Duchamp, d'André Breton et Max Ernst, et des critiques Herbert Read, Alfred Barr et James Johnson Sweeney.

**Printemps 1943**

Peggy Guggenheim invite JP et Robert Motherwell à réaliser des collages pour une exposition programmée en avril. A cette occasion, les deux artistes travaillent ensemble dans l'atelier de JP.

**16 avril-15 mai 1943**

Il expose un collage dans la galerie Art of this Century.

**18 mai-26 juin 1943**

Au *Spring Salon for Young Artists* il présente « *Stenographic Figure* ». Alfred Barr, Marcel Duchamp, Jimmy Ernst, Max Ernst, Piet Mondrian, James Thrall Soby, et James Johnson Sweeney, avec Howard Putzel et Peggy Guggenheim, constituent le jury du salon.

Sur l'insistance de Matta et de Howard Putzel, son secrétaire, Peggy Guggenheim établit un contrat à JP lui promettant 150 dollars par mois et un pourcentage (60%) sur les ventes, à partir de 2 700 dollars de recette.

Elle programme une exposition personnelle pour novembre et commande une peinture murale pour l'entrée de sa maison de la 61<sup>e</sup> rue.

**Dès août 1943**

JP prépare sa première exposition personnelle en travaillant à de petites peintures.

**27 novembre 1943**

Il expose 14 toiles à *Art of this Century* dont : « *Male and Female* », « *The Guardians of The Secret* », « *The She-Wolf* », « *The Moon-Woman* », « *The Moon-Woman Cuts the Circle* », « *The Mad Moon-Woman* », « *Stenographic Figure* », « *Conflict* », « *The Magic Mirror* ».

**30 novembre-31 décembre 1943**

A l'occasion de l'exposition surréaliste « *Natural Insane-Surrealist Art* », JP expose un dessin (sans titre) de 1943 parmi d'autres travaux de Calder, Cornell, Ernst, Masson, Matta, Miró, Motherwell, et Tanguy. A cette époque, il entreprend un traitement avec un homéopathe qu'il consultera régulièrement jusqu'à sa mort.

**Février 1944**

La revue *Arts and Architecture* publie un entretien avec JP rédigé avec l'aide d'Howard Putzel.

**8 février-12 mars 1944**

Exposition intitulée « *Abstract and Surrealist Art in the United States* » au Cincinnati Art Museum, conçue par Sidney Janis qui avait rencontré JP dès 1943 lors d'une visite à son atelier, comme en rendent compte *Les mémoires*. Avec « *The Guardians of the Secret* » JP fait partie de la section surréaliste.

**1944-1945**

JP expérimente la gravure dans l'atelier de Stanley William Hayter, qui s'était expatrié à New York. Ainsi durant l'année entière (fin 44-fin 45) il réalise une série de gravures.

**Février 1944**

« *The Moon-Woman Cuts the Circle* » et « *The She-Wolf* » sont prêtées pour l'exposition « *Twelve Contemporary Painters* » organisée par le Département des expositions itinérantes du Museum of Modern Art.

**Avril 1944**

Une reproduction en couleur de « *She-Wolf* » paraît dans *Harper's Bazaar* à l'occasion d'un article écrit par Sweeney consacré à « *Five Americans Painters* » (Graves, Gorky, Avery et Matta).

**11 avril-6 mai 1944**

La galerie « *Art of this Century* » montre « *Pasiphaë* » parmi d'autres travaux de Braque, Dali, Ernst, Kandinsky, Léger, Masson, Matta, Miró, Motherwell, Picasso, Rothko et Tanguy.

**2 mai 1944**

Sur l'insistance d'Alfred Barr, et après plusieurs mois de délibération du Comité d'acquisitions, le Museum of Modern Art achète « *The She-Wolf* », premier Pollock acquis par un musée.

**9-27 mai 1944**

Dans une exposition de groupe à la Pinacothèque de New York et aux côtés de Byron Browne, de Willem de Kooning, et de Georges Morris, JP présente « *Male and Female* ».

**Été 1944**

JP et Lee Krasner louent un atelier à Back Street à Provincetown. Après avoir quitté la galerie Art of this Century, Howard Putzel les rejoint pour deux semaines. La mère de JP leur rend également visite.

**Novembre 1944**

Sortie du livre de Sidney Janis « Abstract and Surrealist Art in America », comprenant une déclaration de l'artiste sur « The She-Wolf ».

**21 novembre-  
20 décembre 1944**

De l'exposition organisée par Sidney Janis en février, une sélection de peintres, dont JP avec « The Mad Moon-Woman », est présentée à la Mortimer Brandt Gallery.

**5-31 mars 1945**

Une exposition personnelle ouvre à l'Arts Club de Chicago et comprend 17 peintures et 8 dessins dont : « The Moon Woman », « The Guardians of the Secret », « Search for the Symbol », « Stenographic Figure », « Wounded Animal », « Pasiphaé », « The Mad Moon-Woman », « Male and Female ».

Une longue correspondance entre Peggy Guggenheim et William Eisendraft, directeur de l'Arts Club, la prépare.

**19 mars-14 avril 1945**

Exposition personnelle à la galerie Art of this Century de New York avec « Horizon on Black », « Square on Black », « The Totem Lesson I », « The Totem Lesson II », « The First Dream », « Portrait of H.M. », « Night Ceremony », « Night Mist », « Two », « There were Seven in Eight », « Night Magic », « Image ». Le jour de l'ouverture, les visiteurs sont conviés à voir le « Mural » dans la maison de Peggy Guggenheim.

**Août 1945**

En compagnie de Reuben Kadish et de sa femme qui cherchent à louer une maison, JP et Lee Krasner visitent Eastern Long Island. De retour à New York, ils décident de s'installer à East Hampton et trouvent une ferme de 5 hectares avec une grange.

Peggy Guggenheim les aide à l'achat de cette maison et, à cette occasion, établit un nouveau contrat de 2 ans avec Pollock : 300 dollars lui sont alloués par mois en échange de toute sa production.

**7-26 août 1945**

L'exposition personnelle de Chicago est reprise au San Francisco Museum of Art.

**25 octobre 1945**

Mariage de JP et de Lee Krasner à la Marble Collegiale Church de la 5<sup>e</sup> avenue. Nathalie Tabak, future Mrs Harold Rosenberg, est le témoin.

**Novembre 1945**

Installation des Pollock à Springs.

**1946**

JP installe un nouvel atelier dans la chambre en étage de sa maison à East Hampton. Il y prépare sa troisième exposition personnelle à l'Art of This Century où il présente 19 toiles dont « Circumcision », « Water Figure », « Troubled Queen », « The Little King », « The Child Proceeds », « The White Angel », « An Ace in the Hole », « Direction », « Moon Vessel », « High Priestess », « Once Upon a Time ».

**Été 1946**

JP transforme la grange en atelier.

Il dessine la couverture du premier livre des mémoires de Peggy Guggenheim intitulé « Out of this Century ».

**10 décembre 1946**

« Two » marque sa première participation au Whitney Annuals.

**14 janvier-1<sup>er</sup> février 1947**

Année des premiers drippings. Dernière exposition à l'Art of This Century, que Peggy Guggenheim ferme à la fin de la saison pour retourner en Europe.

Deux séries y sont présentées : « Sounds in the grass » et « Accabonac Creek » qui constituent un ensemble de 16 peintures, dont « Croaking Movement », « Shimmering Substance », « Eyes in the heat », « Earth Worms », « The Blue Unconscious », « Something of the Past », « The Dancers », « The Water Bull », « Yellow Triangle », « Bird Effort », « Grey Center », « The key », « Constellation », « The Tea Cup », « Magic light ».

**1<sup>er</sup> avril-4 mai 1947**

Précédemment montré à Art of this Century, « Mural » fait partie de « Large Scale modern painting », exposition organisée au Museum of Modern Art de New York.

**12 mai 1947**

Après de difficiles négociations pour trouver une galerie à JP, Peggy Guggenheim signe un engagement avec Betty Parsons : elle garde le monopole de la production de JP jusqu'à l'expiration du contrat tandis que Mrs Parsons accepte d'organiser l'hiver suivant une exposition personnelle.

**25-27 septembre 1947**

La toile « Abstraction » du collectionneur Arthur Jeffress est prêtée à Winchester (Angleterre). C'est la première fois qu'une toile est présentée à l'étranger.

**6 novembre 1947**

Pour la 58<sup>e</sup> exposition annuelle de peinture et sculpture américaine de l'Art Institute à Chicago, JP présente « The Key ».

**6 décembre 1947**

« Galaxy » est exposée dans l'Annual Exhibition of Contemporary American Painting au Whitney Museum.

En fin d'année est publié le premier numéro de *Possibilities* édité par l'artiste Robert Motherwell, le critique Harold Rosenberg, l'architecte Pierre Chareau et le musicien John Cage.

Une déclaration de JP concerne sa pratique.

**Décembre 1947**

JP signe un contrat avec Betty Parsons qui dure jusqu'en avril 1949.

**5 janvier-23 janvier 1948**

Aidé pour la préparation par Herbert Matter, Barnett Newman, Tony Smith et Clyfford Still, JP expose 17 toiles à la Galerie Betty Parsons, dont : « Enchanted Forest », « Cathedral », « Lucifer », « Vortex », « Phosphorescence », « Unfounded », « Gothic », « Shooting Star », « Sea Change », « Full Fathom Five », « Comet », « Magic Lantern », « Watery Paths », « Prism », « The Nest », « Alchemy », « Reflection of the Big Dipper ».

**Février 1948**

Il continue à expérimenter le dripping et utilise une pâte épaisse constituée de sable, de verre cassé et d'autres matériaux étrangers.

**Avril 1948**

Betty Parsons se plaint à Peggy Guggenheim des terribles conditions financières des Pollock.

**Mai 1948**

JP prend part au Museum of Modern Art à une manifestation de protestation contre certains critiques d'art et notamment contre un manifeste issu du Boston Institute of Contemporary Art qui accuse l'art d'obscurantisme et qui met en doute l'honnêteté des plasticiens.

**29 mai 1948**

Pour la Biennale de Venise, Peggy Guggenheim sélectionne de sa collection, six peintures de JP : « Eyes in the Heat », « The Moon-Woman », « Two », « Circumcision », « Drawing », « Don Quixotte ».

**Juin 1948**

Grâce au soutien de James Johnson Sweeney, JP reçoit une aide de 1 500 dollars du Eben Desmarest Trust Fund créé pour le développement de l'art et de l'archéologie.

**Été 1948**

JP est photographié par son ami Herbert Matter qui passe un second été à Springs. Celui-ci avait en fait initialement l'idée d'un film qu'il ne put réaliser.

Il voit également le peintre John Little et sa femme qui achètent une maison à East Hampton.

**11 octobre 1948**

Clement Greenberg, Georges Duthuit, James Johnson Sweeney, Sir Leigh Ashton, Kenneth Sawyers, Francis Henry Taylor... participent à une table ronde sur l'art moderne. Le compte rendu est publié dans *Life* du 11 octobre et le tableau « Cathedral » de Pollock provoque une controverse.

**Novembre 1948**

Plusieurs lettres à Betty Parsons témoignent des difficultés financières de JP.

**Hiver 1948**

A la fin de l'année, JP consulte le Docteur Heller, généraliste à East Hampton, pour suivre un traitement contre l'alcoolisme.

**Noël 1948**

Il passe les fêtes avec Lee Krasner à Deep River chez son frère Sandy McCoy.

**24 janvier-12 février 1949**

La seconde exposition personnelle à la galerie Betty Parsons présente 26 toiles de 1948 dont « Number 1 », « Number 2 », « Number 3 », « Number 4 », « Number 5 », « Number 7 », « Number 8 », « Summer-time », « The Wooden Horse », « Number 11 », « Arabesque », « Number 16 », « Number 18 », « White Cockatoo », « Number 25 », « Number 26 ».

A cette occasion, JP fait la connaissance d'Ossorio qui y expose régulièrement depuis 1941.

**Avril 1949**

Stella Pollock séjourne à East Hampton.

**Fin juin 1949**

JP renouvelle son contrat avec Betty Parsons jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1952.

**14 septembre-3 octobre 1949**

A la Samuel Kootz Gallery de New York, sous l'appellation « The Intra-subjectives », une toile de JP « Untitled » voisine avec d'autres toiles de Baziotes, Gorky, Gottlieb, Graves, Hofmann, de Kooning, Motherwell, Reinhardt, Rothko, Tobey et Tomlin. Les textes du catalogue sont de Samuel Kootz et de Harold Rosenberg.

**21 novembre-10 décembre 1949**

Présentées à la Galerie Betty Parsons, 34 peintures de 1949 sont annoncées sous le titre « **Murals in Modern Architecture**. A theatrical exercise and using Jackson Pollock's painting and sculpture by Peter Blake ». La maquette réalisée par Peter Blake comprend de petites sculptures de verre et de plâtre créées par JP. Elle préfigure un musée pour les peintures de l'artiste qui n'a jamais été construit. Parmi les toiles présentées de 1949 : « Number One », « Number 2 », « Number 3 », « Number 4 », « Number 5 », « Out of the Web », « Number 8 », « Number 9 », « Number 10 »...

Cette exposition consacre JP comme l'un des leaders de l'avant-garde, les journaux *Time* et *Life* en témoignent.

**Hiver 1949**

JP réalise de petites sculptures abstraites dans l'atelier de poterie de Lawrence Larkin à East Hampton.

**1950**

Jackson et Lee Pollock utilisent la maison d'Ossorio sur MacDougal Alley, à New York comme pied à terre.

**Mars 1950**

Pour la maison des Geller construite par Marcel Breuer à Long Island, il réalise un Mural.

Dans une lettre à Betty Parsons, Peggy Guggenheim rend compte de ses efforts infructueux pour présenter JP à Paris.

**20 mai 1950**

JP s'associe à un groupe de peintres d'avant-garde appelé par la presse les « Irrascibles », comprenant Baziotes, Brooks, Bultman, Jimmy Ernst, Gottlieb, Hofmann, Kees, de Kooning, Motherwell, Newman, Poussette-Dart, Reinhardt, Rothko, Stamos, Hedda Sterne, Still, Tomlin. Ceux-ci adressent une lettre au président du Metropolitan Museum of Art, Roland Redmond, pour refuser de participer à une exposition prévue pour décembre, le directeur du Metropolitan Museum, Francis Henry Taylor ayant déclaré publiquement son mépris pour l'art contemporain.

**3 juin 1950**

Pour la Biennale de Venise, le pavillon des États-Unis présente une rétrospective John Marin et une sélection de six jeunes artistes dont trois sont choisis par Alfred Barr : Gorky, de Kooning et JP « Number 1 » (1948), « Number 12 » (1949), « Number 23 » (1949) y sont exposés.

**16 juin 1950**

« Number 11 » (1948) et « Number 12 » (1948) sont présentés dans l'exposition « Amerika Schildert » au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

**22 juillet 1950**

Une exposition personnelle au Museo Correr de Venise rassemble 20 toiles qui constituent toute la collection de Peggy Guggenheim, à l'exception de deux peintures données au Stedelijk Museum :

« The Moon-Woman », « Two », « Don Quixote », « Circumsision », « Bird Effort », « Direction », « The Water-Bull », « The Dancers », « Croaking Movement », « Eyes in the Heat », « Full Fathom Five », « Enchanted Forest », « Vortex », « Magic Lantern », « Prism », « Alchemy », « Reflection of the Big Dipper », « Earth worms », « Sea-Change », et « Number 16 » de 1949.

**Été 1950**

Les Pollock retournent à East Hampton et JP, stimulé par New York, peint 32 tableaux jusqu'à la fin de l'année.

**23 octobre-11 novembre 1950**

A la galerie Sidney Janis, l'organisateur Leo Castelli confronte de jeunes peintres américains et français : Gorky et Matta, Kline et Soulages, de Kooning et Dubuffet, Pollock (avec « Number 8 » de 1950) et Lansky, Rothko et de Staël.

Un débat sur les tendances dans l'avant-garde américaine et française, avec la participation de Leo Castelli, Nicolas Calas, Clement Greenberg, Frederick Kiesler, Andrew Carnduff Ritchie, Harold Rosenberg et Theodore Brenson.

**28 novembre-16 décembre 1950**

JP expose pour la huitième fois chez Betty Parsons avec 32 peintures dont : « Lavender Mist », « Shadows », « Autumn Rhythm », « One », « Number 3 », « Number 4 », « Number 29 » (sur verre)...

A la fin de l'année, Namuth persuade JP de se laisser filmer en train de peindre deux peintures dont une sur verre (Number 29).

**1951**

Retour à la figuration

**9-10 février 1951**

Avec James Lechay et Max Weber, JP fait partie d'un jury pour l'exposition « Momentum » à Chicago.

Après l'hiver passé à New York, les Pollock rentrent à East Hampton. JP se soigne à nouveau contre l'alcoolisme et prend part à des thérapies de groupe.

**8 mars 1951**

Pour la première fois en France, une toile de JP est présentée à la galerie Nina Dausset dans l'exposition « Véhémences confrontées » organisée par Michel Tapié.

**Juin 1951**

La revue *Art d'Aujourd'hui* publie un numéro spécial sur la peinture américaine dont la couverture reproduit une œuvre de Glasner et une œuvre de JP.

**14 juin 1951**

Sortie du film réalisé par Hans Namuth, produit par Paul Falkenberg, musique de Morton Feldman, au Museum of Modern Art.

**Été 1951**

JP prépare des expositions à New York et Chicago.

**Septembre 1951**

JP commence un traitement chimiothérapeutique contre l'alcoolisme, traitement qui se prolonge jusqu'à la fin de 1953 et l'oblige à consulter régulièrement son médecin à New York.

**2-27 octobre 1951**

Exposition à l'Arts Club de Chicago de Ben Shahn, de Kooning, JP avec 7 peintures « Number 2 » de 1949, et « Number 1 », « Number 11 », « Number 19 », « Number 23 », « Number 27 », « Number 28 » de 1950.

**26 novembre-  
15 décembre 1951**

Exposition personnelle à la galerie Betty Parsons. Une préface d'Ossorio dans le catalogue introduit les 21 peintures dont « Echo », « Number 3 », « Number 7 », « Number 9 », « Number 10 ».

**26 décembre 1951**

Conçue par Léo Castelli, la Galerie Sidney Janis présente l'exposition « American Vanguard Art for Paris Exhibition ».

Insatisfait de ses relations avec son marchand, JP quitte Betty Parsons, à l'expiration de son contrat. Sur sa demande, il laissa cependant ses peintures en dépôt jusqu'en mai.

**26 février-25 mars 1952**

« Number 9 » (1949) et « Number 9 » (1951) sont exposés à la Galerie de France dans « Regards sur la peinture américaine ». Cette exposition avait été précédemment présentée à la Galerie Sidney Janis (déc. janvier).

**7-31 mars 1952**

A Paris, la première exposition personnelle de JP a lieu au studio Paul Facchetti. Sont présentées : « Painting » (1948), « Number 17 » (1949), « Number 3 » (1950), « Number 5 » (1950), « Number 14 » (1950), « Number 16 » (1950), « Number 8 » (1951), « Number 19 » (1951), « Frogman » (1951). Le catalogue comprend un essai de Michel Tapié et reprend avec quelques modifications la préface d'Ossorio publiée pour l'exposition de 1951 chez Betty Parsons.

**9 avril 1952**

Sous la direction de Dorothy C. Miller, le Museum of Modern Art de New York, regroupe 15 artistes américains. Dans cette manifestation, JP expose 8 peintures.

**Mai 1952**

Ayant pris en considération l'offre de plusieurs marchands, JP choisit la Galerie Sidney Janis.

**10-29 novembre 1952**

La première exposition personnelle à la Galerie Sidney Janis comprend 12 toiles de 1952 : « Convergence », « Blue Poles », « Number 1 », « Number 2 », « Number 3 », « Number 4 », « Number 5 », « Number 6 », « Number 7 », « Number 8 », « Number 9 », « Number 12 ».

**17-30 novembre 1952**

Une rétrospective de 8 peintures est organisée au Bennington College (Vermont).

**1953**

C'est la première année depuis 1944 durant laquelle JP n'a pas d'exposition personnelle. Sur la demande de Janis et afin d'éviter la confusion dans la numérotation par année, il donne à nouveau des titres à ses toiles.

L'ouvrage dirigé par Robert Lebel « Premier bilan de l'Art Actuel » est publié aux éditions du Soleil Noir à Paris et consacre une notice à JP.

**24 avril-8 juin 1953**

12 peintres et sculpteurs américains contemporains exposent au Musée d'art moderne de Paris. Pollock est représenté par 4 peintures : « The She-Wolf » (1943), « Number 6 » (1952); « Number 10 » (1952), « Number 12 » (1952).

**4-23 janvier 1954**

JP présente « Blue Poles » dans l'exposition « 9 American painters today » à la Galerie Sidney Janis.

**1<sup>er</sup>-27 février 1954**

10 toiles de 1953 constituent la seconde exposition personnelle à la Galerie Sidney Janis : « Ritual », « Ocean Greyness », « Easter and the Totem », « Four Opposites », « The Deep », « Greyed Rainbow », « Sleeping Effort », « Portrait and a Dream », « Unformed Figure », « Moon Vibrations ».

Les critiques, en général enthousiastes, se montrent réservés. Greenberg s'abstient de commentaires mais fait connaître sa déception à JP.

**Été 1954**

Aidant au déménagement de Elaine et de Bill de Kooning dans une maison de Montauk, JP se casse la cheville. Cet accident prolonge son inactivité.

**1955**

JP ne peint pratiquement plus depuis un an et demi.

**31 mars-15 mai 1955**

Le Musée national d'art moderne de Paris présente « 50 ans d'art aux États-Unis », collections du Museum of Modern Art de New York.

**Juillet 1955**

Il achète un passeport qu'il n'utilisera jamais.

**Été 1955**

Il réentreprend une analyse.

**28 novembre-31 décembre 1955**

Sur l'insistance de Lee Krasner, JP accepte une petite rétrospective à la Galerie Sidney Janis « Fifteen years of Jackson Pollock ». « The Flame » (1934-1938), « Masqued Image » (1938-1941), « The Magic Mirror » (1941), « Pasiphaë » (1943), « Gothic » (1944), « The Totem Lesson II » (1945), « The Key » (1946), « Eyes in the Heat » (1946), « White Cockatoo » (1948), « Out of the Web » (1949), « Autumn Rhythm » (1950), « Echo » (1951), « Convergence » (1952), « Moon Vibrations » (1953-1955), « White Light » (1954), « Search » (1955)

La presse le traite comme un vieux maître.

**19 décembre 1955**

Betty Parsons organise une exposition rétrospective de sa collection « Ten Years ». La peinture de Pollock est représentée par « The Night Dancer » de 1944. Le commentaire est de C. Greenberg.

**20 février 1956**

Le Times publie un article sur la peinture d'avant-garde intitulé « The Wild Ones » regroupant les peintres Baziotes, Gorky, Guston, de Kooning, Motherwell, Rothko.

**Mai 1956**

Sur le thème « work in progress », Andrew Ritchie, directeur du Museum of Modern Art de New York, propose à Pollock d'inaugurer une série d'expositions comprenant 25 tableaux, parmi les plus importants de l'artiste. Sa mort la transformera en hommage posthume.

**Juin 1956**

Un entretien avec JP est réalisé par Selden Rodman à East Hampton pour une publication prochaine : *Conversation with artists* (New York 1957).

**Juillet 1956**

Lee Krasner s'embarque pour l'Europe dans l'intention de rendre visite à ses amis Paul et Esther Jenkins à Paris, puis d'aller à Venise et à Londres chez Charles Gimpel.

**Le 11 août 1956 à 22 h 15**

Ayant prévu d'accompagner ses amies Ruth Kligman et Edith Metzger à un concert chez Ossorio, puis s'étant ravisé, Pollock sur le chemin du retour perd le contrôle de sa voiture, quitte la route et s'écrase contre un arbre. Il meurt instantanément.

(Extrait du catalogue  
publié à l'occasion de  
l'exposition).

CONFÉRENCES EN LIAISON AVEC L'EXPOSITION

---

JACKSON POLLOCK

---

petite salle  
18h30

Jeudi 18 février " L'ESPACE POLLOCK "

Conférence de Louis Marin, directeur à  
l'école des Hautes Etudes.

Jeudi 25 février " HAYTER, POLLOCK ET L'ATELIER 17 "

Entretien avec William Hayter

Jeudi 11 mars Conférence  
(le programme sera confirmé ultérieurement)

Vendredi 19 mars " POLLOCK AUJOURD'HUI "

Table ronde animée par Daniel Abadie, commissaire  
de l'exposition, avec la participation de plusieurs  
artistes.

Pour tous renseignements :

Catherine ARNAUD

Cellule Pédagogique du Musée

277 12 33 poste 46 68

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou  
Musée national d'art moderne  
75191-Paris Cédex 04-

---

PROGRAMMATION CINEMA MUSEE - SEANCE DE 15 H

---

POLLOCK

du 27 Janvier au 31 Janvier: AMERICA,AMERICA  
-----

" Painters Painting " (1972) 120 minutes  
réalisé par Emile de Antonio  
participation de W. de Kooning, Barnett Newman, Tom Hess, Frank Stella, Jasper Johns,  
Rauschenberg, Pavia, Kraner, Warhol, Noland, Olitski, Scull, Castelli, Motherwell,  
Frankenthaler, Pons, Rubin, Leider, Geldzahler.  
version: anglaise

du 3 Février au 7 Février: MANHATTAN 50  
-----

" The New York School " (1975) 55 minutes  
réalisé par Michael Blackwood  
textes de Barbara Rose  
sur: Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philipp Guston, AL Hed, Hans Hofmann, Franz Kline,  
W. de Kooning, Lee Krasner, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Harold Rosenberg, Jackson  
Pollock, Ad Reinhardt.  
version: anglaise

du 10 Février au 14 Février: D'AUTRES CIEUX  
-----

"Lucio Fontana " 50 minutes  
réalisé par Pierre Neel  
oeuvres de Fontana

" Robert Motherwell " (1970) 30minutes  
réalisé par Michael Blackwood

du 17 Février au 21 Février: VEHEMENCES CONFRONTEES  
-----

"Fautrier l'Enragé " (1963) 15minutes  
réalisé par Philippe Baraduc  
participation de Jean Paulhan et Fautrier  
"Alberto Burri" (1965) 13minutes  
réalisé par l'institut Culturel Italien  
"Antoni Tapiès "(1969) 32minutes  
réalisé par Clovis Prévost  
" Autoportrait de Dubuffet " (1961-1964) 23minutes  
réalisé par Gérard Patris  
"Camille Bryen (1959) 20minutes  
réalisé par Michel Mitrani

POLLOCK

---

du 24 Février au 28 Février:           LES GESTUELS EN EUROPE

---

"Georges Mathieu - L'Obscure racine du cri " (1976) 48minutes  
réalisé par Daniel Le Comte  
oeuvres de Mathieu et Masson  
" Mathieu ' Pathé Journal ( 1967) 4minutes  
Hans Hartung " (1947) 10 minutes  
réalisé par Alain Resnais  
" Henri Goetz " ( 1947) 10 minutes  
réalisé par Alain Resnais  
Hans Hartung " ( 1970) 13 minutes  
réalisé par Christian Ferlet

du 3 Mars au 7 Mars :                   L'ART DU HAPPENING    AUX USA

---

Allan Kaprow: "Routine " (1973) 20minutes  
              " Warms Ups " ( 1975) 14minutes  
              " Comfort Zones " (1975) 15 minutes

Nam June Paik : "Tribute to John Cage " 1 heure

du 10 Mars au 14 Mars:                HOMMAGE A HANS NAMUTH ET PAUL FALKENBERG

---

" Jackson Pollock " (1951) 10 minutes  
" Joseph Albers " ( 1970) 15minutes  
"Constantin Brancusi at the Guggenheim ( 1970) 15minutes  
"de Kooning at the modern " (1972) 26minutes  
"The Henri Matisse Centennial " ( 1972) 50minutes  
" de Kooning the painter " ( 1964-1974) 13minutes  
"Calder Universe " ( 1977-1978 ) 26minutes

du 17 Mars au 21 Mars:                FLUXUS

---

"Fluxfilm Programm"(1966-1970) 40minutes  
avec Georges Brecht, Georges Maciunas, Eric Andersen, Chieko Schiomi, Robert Watts,  
Albert Fine, Paul Sharits, Yoko Ono, John Cale, Joe Jones.  
Wolf Vostell : " Television Decollage " (1963) 40minutes  
Gunter Brus : " Zerreisprobe "(1970) 16minutes  
co- réalisateur : Otto Muehl  
Otto Muehl : " Zock Exercises " (1967) 10 minutes

PROGRAMMES PROPOSES:

---

chronologie:

- 1941:Orson Welles:"Citizen Kane"  
Francis Lee:"1941"  
Harry Smith:"Early Abstraction n°1"  
Dwinnell grant "contratemis"
- 1942:Orson Welles : "Magnificent ambersons"  
Joseph Cornell : "Bookstores"  
"Children party"  
Dwinnell Grant : "Composition n°2"  
"Stop motion test"
- 1943:Alfred Hitchcock : "Shadow of doubt"  
Willard Maas : "Geography of the body"  
Maya Deren : "Meshes of the afternoon"  
James and John Withney : "Film exercice n°I"  
Harry Smith : "Early abstraction n°2 et n°3"  
Dwinnell Grant : "Color sequence"
- 1944:Billy Wilder : "Double in demnity"  
Maya Deren : "At land"  
James and John Withney : "Film exercice n°2,3,4,5"
- 1945:Lewin : "Picture of Dorian Gray"  
Mary Menken : "Visual variation on Noguchi"  
Maya Deren : "Choréography for a camera"  
Dwinnell Grant : "Three themes in variation"
- 1946:Alberto Cavalcanti : "Dead of night"  
Douglas Crockwell : "Glens falls sequence"  
Maya Deren : "Ritual in transfigured"  
Sidney Peterson et James Broughton : "Potted psalm"
- 1947:Robert Montgomery : "Lady in the lake"  
Douglas Crockwell : "Long Body"  
Kenneth Anger : "Fireworks"  
Sidney Peterson : "The Cage"
- 1948:Antony Mann : "T. Men"  
Sidney Peterson : "Petufied Dog"  
J. Davis : "Light reflections"  
Harry Smith : "Early abstraction n°4"
- 1949:Raoul Walsh : "White heat"  
Sidney Peterson : "Mr Frenhofer and the minotaur"  
" " "The lead shoes"  
Oscar Fishinger : "Painting n°I"  
Curtis Harrington : "On the Age"

"CINEMA IN THE AGE OF POLLOCK"

---

programme de films conçu par P.Adams SITNEY et Jonas MEKAS  
présenté dans la salle de Cinéma du Musée à partir du  
mercredi 27 janvier 1981.

séances à 19 heures, tous les jours, sauf les Lundis et mardis.

Notes préliminaires pour un programme de films commémorant le travail  
de Jackson Pollock:

"Je vois quatre directions sur lesquelles un programme de films pour l'exposition Jackson Pollock peut-être développé. Premièrement, la période de son travail comme artiste "reconnu" coïncide avec le développement initial du cinéma d'Avant-garde américain. Deuxièmement, deux de ses meilleurs critiques de la première heure, Parker Tyler et Manny Farber, étaient très connus comme critiques de films. Leurs jugements originaux et perspicaces et leur interprétation du cinéma américain commercial aident à définir le milieu intellectuel et social de Pollock. Troisièmement, l'unique film de Hans Namuth sur Pollock au travail permet la comparaison avec quelques-uns des films d'avant-garde les plus ambitieux de l'époque. Quatrièmement et dernièrement, les réalisations formelles de la peinture de Pollock ont eu une influence sur quelques films d'art créés après sa mort. Je proposerais une série de programmes qui documenteraient les développements du cinéma d'avant-garde à l'époque de Pollock. Ces programmes seraient destinés à refléter les aspects de son travail du point de vue de l'iconographie, de la texture et du gestuel. Les programmes incluraient des films faits entre les années 40 et 50 aussi bien que quelques-uns influencés par son oeuvre et réalisés postérieurement. Je proposerais en plus un certain nombre de films hollywoodiens (pour leur intérêts historiques et sociologiques, plutôt que pour leur pertinence esthétique)!"

P.Adams SITNEY

- 1950 : Anthony Mann : "Winchester 73"  
 Hans Namuth : "Jackson Pollock"  
 Ian Hugo : "Hi : ye "  
 James Davis : "Color and light n°1"  
 Kenneth Anger : "Rabbits' Moon"
- 1951: Howard Hawks : "The Thing"  
 Mary Menken : "Notebook"  
 Harry Smith : "Early abstraction n°7"  
 John Whitney : "Celery stalks at midnight"
- 1952: Fred Zinnemann : "High Noon"  
 Ian Hugo : "Bells of Atlantis"  
 Robert Breer : "Form Phases I"  
 James Agee, Allen Lewitt et Jannis Loeb : "In the street"
- 1953: John Huston : "Moulin Rouge"  
 Harry Smith : "Earth and magic feature"  
 Robert Breer : "Form phase n°2 et 3"  
 Kenneth Anger : "Eaux d'artifice"  
 Christopher Mac Laine : "The End"
- 1954: Alfred Hitchcock : "Rear Window"  
 Ian Hugo : "Jazz of light"  
 Kenneth Anger : "Inauguration of the pleasure dome"  
 Robert Breer : "Image by images n°1"  
 Robert Breer : "Form phases 4"  
 Stan Brakhage : "Desistfilm"  
 " " : "The way of shadow garden"
- 1955 : Charles Laughton : "The night of the hunter"  
 James Whitney : "Yantra"  
 Stan Brakhage : "Reflection on black"  
 Larry Jordan : "Man is in Paris"  
 Robert Breer : "Image by image 2 et 3"  
 Christopher Young : "Subject Lesson"
- 1956 : Vincente Minelli : "Lust for life"  
 Robert Breer : "Recreation"  
 " " : "Image by image n°5"  
 Stan Brakhage : "Loving"  
 Mary Menken : "Glimpse of the garden"  
 Harry Smith : "Early abstraction n°10"  
 Carmen d'Avino : "Themes and transitions"

I - INFLUENCE DU SURREALISME :

MAYA DEREN : "Meshes of the Afternoon"  
MAYA DEREN : "At Land"  
KENNETH ANGER : "Fireworks"  
HARRY SMITH : "Earth and magic feature"  
SIDNEY PETERSON : "The Potted Psalm"

2 - COLLAGES DE JOSEPH CORNELL :

JOSEPH CORNELL / LARRY JORDAN "Cotillion"  
JOSEPH CORNELL / LARRY JORDAN "Children's party"  
JOSEPH CORNELL / LARRY JORDAN "Midnight party"  
JOSEPH CORNELL : "Bookstores"  
JOSEPH CORNELL : "Rose hobart"  
JOSEPH CORNELL : "by night with torch and spear"  
JOSEPH CORNELL : "Paris Rome Barcelone"

3 - ARCHETYPAL IMAGES :

MAYA DEREN : "Ritual in Transfigured Time" (I947)  
JAMES BROUGHTON : "Mother's Day " (I948)  
IAN HUGO : "Bells of Atlantis" (I952)  
KENNETH ANGER : "Inauguration of the Pleasure Dome" (I954)  
STAN BRAKHAGE : "The Way to Shadow Garden" (I954)

4 - GESTURAL SPACE :

MARIE MENKEN : "Notebook" (I940-65)  
MARIE MENKEN : "Visual Variations on Noguchi" (I945)  
STAN BRAKHAGE : "Reflections on Black" (I955)  
STAN BRAKHAGE : "Anticipation of the Night" (I958)  
STAN BRAKHAGE : "Loving" (I957)

5 - GESTURAL SPACE :

MICHAEL SNOW : "La Région Centrale"

6 - EVOLUTIONARY FORMES :

HANS NAMUTH / PAUL FALKENBERG : "Jackson Pollock" (I95I)  
DOUGLAS CROCKWELL : "Glen Falls Sequence" (I946)  
DOUGLAS CROCKWELL : "The Long bodies" (I947)  
STAN BRAKHAGE : "the wold shadow" (I972)  
OSKAR FISHINGER : "Motion Painting n°I" (I947)  
OSKAR FISHINGER : "Motion Painting n°2" (I960)  
MARIE MENKEN : "Drips and strips" (I96I-63)  
ERNIE GEHR : "History"  
ERNIE GEHR : "Field"  
PAUL SHARITS : "Color sound Frames"  
PAUL SHARITS : "Tails"

.../...

7 - DWINNELL GRANT :

DWINNELL GRANT : "Contrathemis"  
 " " "Composition n°2"  
 " " "Stop motion test"  
 " " "Three themes in variations"

JAMES DAVIS : "Color and light" (1950)

8 - COLOR FIELD AND OPTICAL MUSIC :

IAN HUGO : "Jazz in light"  
 IAN HUGO : "Ai : Ye"  
 HARRY SMITH : "Early abstractions" (1939-1956)  
 JAMES WHITNEY : "Film exercise n°1,2,3" (1943-44)  
 JAMES WHITNEY : "Yantra" (1950-55)  
 KENNETH ANGER : "Eaux d'Artifice" (1953)  
 MARIE MENKEN : "Eve Music in Red Major" (1961)

9 - AMERICAN EXPRESSIONNISME :

LARRY JORDAN : "Man is in Pain" (1955)  
 STAN BRACKHAGE : "Sirius Remembered" (1959)  
 MAYA DEREN : "Choreography for Camera" (1945)  
 WILLARD MAAS : "Geography of the Body" (1943)  
 SIDNEY PETERSON : "The Lead Shoes" (1949)  
 LEVITT, AGEE : "In the street" (1951)  
 STAN BRACKHAGE : "Desistfilm" (1952)  
 CHRISTOPHER MACLAINE : "The End" (1951)  
 CURTIS HARRINGTON : "On the Edge"

10 - ALLEGORIES OF THE ARTIST :

SIDNEY PETERSON : "The Cage" (1948)  
 SIDNEY PETERSON : "Petrified Dog"  
 SIDNEY PETERSON : "Mr. Frenhofer and the Minotaur" (1949)  
 KENNETH ANGER : "Rabbit's Moon" (1950)  
 CHRISTOPHER MACLAINE : "The Man who invented Gold" (1950)

Le Musée national d'art moderne se réserve le droit de modifier le programme, en cas d'indisponibilité de certains films.

POLLOCK

---

du 24 Mars au 28 Mars:            ACTIONS , EVENTS, ART TOTAL

Joseph Beuys :    " Eurasienstab " (1968) 20minutes  
                  " Transsibirische Bahn " (1961) 22 minutes  
                  " Celtic + ~~~ (1971) 25minutes

LE GROUPE GUTAI - OSAKA

Jiro Yoshihara-

du 14 Avril au 18 Avril:        EXPRESSIONISME ET COBRA

"Corneille " (1976 ) 24minutes  
réalisé par Georges Paumier  
Pierre Alechinsky " Calligraphie Japonaise"(1956-1957) 17minutes  
réalisé par Pierre Alechinsky  
Karel Appel " La Réalité de Karel Appel"(1962) 15minutes  
Christian Dotremont " Les Logogrammes " (1972) 14minutes  
"COBRA " réalisé par Ole Roos 50 minutes  
" Atlan " 1 heure réalisé par Peter Kassowitz

## VISITES DE L'EXPOSITION

---

A partir du 21 janvier 1982, animations régulières gratuites pour les visiteurs individuels, tous les jours -sauf mardis et dimanches- à 16 heures et 20 heures.

Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur propose une discussion à partir des oeuvres exposées.

Inscription sur présentation du ticket d'entrée au bureau d'information (5ème étage)\*.

Pour les groupes : sur rendez-vous - T° 277 12 33 poste 46 48

\* Prix d'entrée : 10 F

(jusqu'à 25 ans, + 65 ans, enseignants) : 5 F

POLLOCK

CNAC Georges POMPIDOU  
Service des Archives

Un catalogue est édité à l'occasion de cette exposition.

- . format 28 x 28
- . comprenant 420 pages avec environ 70 reproductions en couleurs et 430 reproductions en noir et blanc.

Ce catalogue, complément important de l'exposition comprend, outre une biographie largement illustrée et une bibliographie accompagnée d'extraits, une série d'études rédigées par des spécialistes internationaux et des textes littéraires inédits sur l'oeuvre de Pollock.

Il a été prévu un prix spécial pour les Membres de la Presse et ce catalogue pourra être retiré sur présentation de cette lettre et contre paiement de la somme de 75 Frs\* à la librairie du Centre (soit au rez-de-chaussée, soit au 5ème étage, à l'entrée de l'exposition).

Pour les représentants de la presse non parisiens, ce catalogue pourra être adressé franco, contre paiement de la somme de 92 Frs.

Pour l'étranger, l'expédition sera faite franco contre le paiement de la somme de 82 Frs.

\*Prix public : 135 Frs

---

BON DE COMMANDE

Ce bon de commande valable pour un exemplaire du catalogue POLLOCK, est à retourner, accompagné du règlement à : Centre Georges Pompidou  
Service Commercial  
75191 PARIS CEDEX 04

NOM :  
ADRESSE :  
VILLE : PAYS :  
JOURNAL :  
MONTANT \*:

\* chèque libellé à l'ordre de : Agent Comptable du Centre Georges Pompidou

Relations extérieures

Centre Georges Pompidou

75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33