



Pinacothèque de Paris

15 octobre 2008 - 15 février 2009

DOSSIER PRESSE

JACKSON POLLOCK ET LE CHAMANISME

Jackson Pollock, *Composition with oval forms*, c. 1934-1938. Huile sur toile, 26,7 x 42,5 cm. Collection José Mestre. *Masque mortuaire de chamane (esprit/iseau/faucon)*, env. 1840-1870. Bois sculpté et peint, à dents en coquille d'ormeau. Hauteur : 20,5 cm. Collection Steven Michaan. © ADAGP Paris 2008. Conception et création graphique : Gilles Guinamard

SOMMAIRE

	PAGE
1- JACKSON POLLOCK ET LE CHAMANISME POUR UNE RELECTURE Introduction, Marc Restellini	2
2- JACKSON POLLOCK ET LE CHAMANISME Extraits du catalogue, Stephen Polcari	4
- « L'idée du chamanisme » de Jackson Pollock	
- Pour une transformation de l'homme des masses	
- La recherche : Pollock et la renaissance de l'homme	
- L'aboutissement : le <i>dripping</i> ou l'image de l'invisible	
- La maîtrise du feu : la chaleur mystique	
- Abstractions : images du « gardien du cours de la vie »	
- Une évolution spirituelle	
3- LE PARCOURS DE L'EXPOSITION	12
4- VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE	19
5- LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES	25
6- CATALOGUE ET PUBLICATIONS	30
7- LA PINACOTHÈQUE DE PARIS	31
8- LES ATELIERS ENFANTS : « Totem », « Grigri », « Dripping »	32
9- LES EXCLUSIVITÉS DE LA BOUTIQUE	33
10- INFORMATIONS PRATIQUES	34

JACKSON POLLOCK ET LE CHAMANISME, POUR UNE RELECTURE

Introduction, Marc RESTELLINI

Moteurs souvent exaltants pour les créateurs, les ponts entre les cultures offrent aux artistes un retour à une culture originelle, seule possibilité parfois pour fuir un monde. Ces ponts entre les cultures permettent aussi d'échapper au quotidien lorsque les climats politiques et économiques sont particulièrement difficiles. Ils donnent enfin aux artistes l'occasion d'aborder des univers inconnus pour le commun des mortels. L'artiste, à sa grande satisfaction, se distingue ainsi du non artiste en abordant des rivages qui resteront inexplorés pour le second.

Ainsi en est-il de Pollock qui s'est tourné, dès le début de sa carrière, vers le chamanisme. L'exposition présentée aujourd'hui à la Pinacothèque de Paris illustre cette relecture révolutionnaire de son œuvre.

Comme Gauguin, Picasso ou Modigliani, Pollock s'est intéressé au primitivisme, plus particulièrement aux arts amérindiens. Le fait est avéré. Mais l'usage veut que l'on considère le passage à la période des « *drippings* » – appelée expressionnisme abstrait américain – comme un abandon de cet intérêt pour une nouvelle période de son art dans laquelle toute référence amérindienne aurait disparu.

Quand Stephen Polcari a évoqué devant moi pour la première fois l'idée que Pollock avait été, au-delà de l'intérêt que l'artiste portait pour les indiens d'Amérique, très attiré par le chamanisme et que son art en avait été transformé davantage de ce qu'il était possible d'imaginer, j'ai pensé tout d'abord que cette théorie était téméraire, voire peu crédible. Mais mon intérêt personnel pour l'influence du primitivisme dans l'art moderne m'a sensibilisé à sa théorie. La confrontation à l'œuvre lui donnait indéniablement raison.

C'est avec une fascination complète que la démonstration s'est également imposée à moi : à l'évidence, le chamanisme fut pour Pollock l'aboutissement d'une pensée et d'une attraction pour le passage à travers des portails mystiques permettant d'atteindre des mondes que le commun des mortels ne pouvait pas atteindre. Au fur et à mesure que la démonstration se faisait évidente, se révélaient les connections avec le surréalisme et plus particulièrement avec André Masson qui fut l'un des principaux référents de Pollock avec celui de l'art amérindien.

C'est ainsi que peu à peu il m'est apparu évident que les « *drippings* » n'étaient plus seulement des œuvres purement abstraites, mais aussi des œuvres symboliques avec des éléments de référence au chamanisme ou aux rituels chamaniques.

La démonstration m'entraînait évidemment vers cette relecture complète de l'œuvre de Pollock. Dès lors, la logique abstraite s'effondrait au profit d'une volonté délibérée de l'artiste de faire croire à la disparition du sujet pour, tout comme le rituel initiatique chamane, accéder à des portails mystiques

que tout un chacun ne pourrait pas voir, mais qui seraient réservés à quelques initiés. Ainsi l'œuvre de Pollock dite « abstraite » n'est abstraite que pour cacher le sujet secret, visible des seuls initiés. Pollock est un enfant de l'analyse jungienne. La notion d'inconscient et d'initiation ou de rite initiatique est très forte chez lui.

L'idée d'atteindre d'autres mondes est évidente comme en témoignent la connaissance du monde indien qu'avait Pollock dès cette époque et l'exposition sur l'art amérindien organisée par le MoMA en 1941.

La confrontation à l'œuvre de Masson et au surréalisme en général sensible aux mêmes préoccupations, face à une Amérique en pleine récession traversant une des pires crises de son histoire, a nécessairement donné à Pollock l'envie de faire naître un homme nouveau, de remodeler « l'homme des masses » selon l'expression de Polcari, celui qui subit sa vie sans pouvoir lui donner de sens, pour lui permettre enfin de trouver les moyens de sa renaissance.

Ce cheminement semble d'autant plus intéressant qu'il rejoint celui de Gauguin, Picasso, Modigliani, Brancusi, Matisse, Derain qui tous ont cherché dans le primitivisme des solutions aux problèmes de leur temps par un retour aux sources et à la nature. Très certainement, celui entrepris par Pollock est l'un des plus ambitieux intellectuellement parlant tant les concepts psychanalytiques et primitifs sont aboutis.

Cette exposition « Pollock et le chamanisme » dont le sujet s'inscrit parfaitement dans ma propre démarche d'historien de l'art ne pouvait être réalisée qu'à la Pinacothèque de Paris. Il me semble particulièrement intéressant d'offrir au public le plus large possible cette vision neuve sur l'un des artistes américains les plus importants du XX^e siècle. Elle est présentée en même temps que l'exposition rendant hommage à Georges Rouault, exemple de pont entre les civilisations et la mystique. La juxtaposition de ces expositions montre ainsi qu'en tous points de la planète les préoccupations des grands artistes sont finalement très semblables.

Démonstrative, limpide, menée scientifiquement par Stephen Polcari qui m'a guidé et accompagné dans la sélection des œuvres, cette exposition est, avouons-le, exceptionnelle. Démonstration magistrale de sa théorie, le texte de Stephen Polcari offre une lecture remarquable de l'œuvre de Pollock qui n'avait jamais été faite auparavant.

À n'en pas douter, le regard du spectateur sur l'œuvre de Pollock s'en trouvera modifié. Les « *drippings* » prennent un éclairage nouveau. Pollock n'est plus uniquement le génial artiste abstrait jetant sa peinture sur une toile posée au sol au gré des mouvements dictés par des choix esthétiques abstraits. La volonté de Pollock est autre : ce geste a pour finalité de présenter un sujet tout en donnant l'illusion de l'abstraction et de l'absence de sujet (telle est la définition même de l'abstraction, quand l'œuvre n'a plus de sujet). Pollock quitte l'abstraction pour entrer dans la sphère de la « non-objectivité ». L'existence même de l'abstraction ne devrait-elle pas dès lors être remise en cause ?

Marc RESTELLINI
Directeur de la Pinacothèque de Paris

JACKSON POLLOCK ET LE CHAMANISME

Extraits du catalogue, Stephen POLCARI

L'évolution de Jackson Pollock s'inscrit toute entière dans les hypothèses, la culture et les valeurs de son époque.¹ Son art est issu d'un ensemble de transformations rituelles et psychologiques, qui ont eu lieu en réaction aux conflits destructeurs des années 1930 et 1940, et au contexte socioculturel censé les avoir produits.

Pollock dénonce la société qui a engendré l'homme des masses, avant même la formation du système totalitaire qui a abouti à Nuremberg. Soucieux de représenter la dangereuse vacuité de cette société et d'indiquer de possibles moyens de la transformer, Pollock s'inspira des puissances et des images de l'inconscient, et puisa dans la richesse culturelle du monde, dans son passé comme sa modernité. Il fit appel à de nouvelles sources de transformation spirituelles, délaissées par la société industrielle urbaine.

Dans les années 1950, Pollock prononça cette phrase restée célèbre : « Nous sommes tous influencés par Freud. Je suis jungien depuis longtemps. »

Parce qu'il voulait comprendre les causes profondes du dérèglement de la société de masse et de son propre mal être, Pollock entreprit une cure jungienne en 1939. Elle durera quatre ans, auprès de deux thérapeutes successifs. Cependant, Pollock ne se contenta pas de la seule relation patient-thérapeute. Il embrassa la conception jungienne l'inconscient et de la psyché comme force de transformation.

Dans ses travaux, Jung s'est attaché à comprendre ce qu'il considérait comme les maux de son temps.

La psychologie des profondeurs de Jung et la « théorie de l'homme des masses » s'en prennent à l'industrialisation urbaine et à la guerre. Pour Jung, le déracinement, l'isolement, l'absence de tradition, l'autoritarisme et le rationalisme excessif sont les maux dont souffrent l'homme contemporain et la société tout entière.

Le remède préconisé par Jung – et les surréalistes – consistait à aller non pas vers davantage de raison, mais de s'ouvrir à la forte charge émotionnelle de l'énergie psychique.

C'est en empruntant cette voie que Pollock se tourna naturellement vers le chamanisme. De nombreux artistes mexicains et américains abordaient la création en tentant de redonner vie au parcours prospère des générations antérieures. Pour Pollock, cela signifiait se tourner vers les traditions et les pouvoirs d'autres peuples, particulièrement les Amérindiens.

On a affirmé que l'art de Pollock était autobiographique, comme celui de tous les expressionnistes abstraits. En raison de son alcoolisme, et parce qu'il déclarait que l'art provenait de l'inconscient, toute une sphère d'interprétation a attribué ses images à une forme d'expression du vécu. Or, comme tous les expressionnistes abstraits, Pollock se situait simplement dans la crise de civilisation et dans la psyché de son époque.

Et il se trouve (comme avec l'Éros et Thanatos dans *Malaise dans la civilisation* et *Moïse et le Monothéisme* de Freud, sans parler de la psychologie de Jung) que la problématique de l'époque était la transformation de la culture et de la civilisation.

Le surréalisme témoigne de cette critique de la culture par le biais de la psychologie. [...]

(Les notes sont groupées en fin d'article, page 11)

« L'IDÉE DU CHAMANISME » DE JACKSON POLLOCK

[...] C'est surtout à l'universitaire W. Jackson Rushing que l'on doit d'avoir révélé l'intérêt de Pollock pour le chamanisme. Rushing apprit en effet, au cours d'entretiens avec l'artiste Fritz Bultman, grand ami de Pollock, que ce dernier connaissait cette religion et bon nombre de ses caractéristiques. Bultman déclara que Pollock était très au courant de « toute la culture de rêve chamanique des Indiens ». II De plus, l'ami intime de Pollock, le Russe John Graham, connaissait également le chamanisme russe (probablement comme Wassily Kandinsky), car cela faisait partie de la culture vivante de son pays.

Bien sûr, les publications sur l'ethnologie américaine du Smithsonian Institute (*Annual Reports*, voir plus bas) mentionnaient souvent le chamanisme dans leurs articles. Dans les années 1930, l'American Museum of Natural History publia des études sur la vie amérindienne, et le muséum présenta également une exposition sur le rituel chamanique, particulièrement celui du Nord-Ouest, comme étant à l'origine des objets et de l'art exposés dans l'établissement.

Qu'il soit homme ou femme, le chaman subit plusieurs rites qui font de lui une personne différente du reste de son peuple. Il a la vision du démembrement de son corps, et de sa chair raclée jusqu'au squelette. Il séjourne dans le monde « d'en bas », durant lequel il reçoit l'enseignement des esprits, des âmes des chamans morts et des forces obscures, avant d'accéder à un niveau plus élevé. III Il meurt à l'état de condition humaine et est ressuscité dans une nouvelle existence surhumaine ou extatique. IV

Définir les pratiques des chamanes n'est pas chose aisée: la sociologie perçoit le chamanisme comme une religion difficile à synthétiser dans sa diversité planétaire, la psychanalyse considère encore les chamanes comme d'anciens névrosés qui utilisent leur charisme pour diriger des crises d'hystérie collective, l'anthropologie contemporaine souligne un système de pensée et une véritable mystique, les écologistes admirent le respect et la connaissance de la nature dont le chamanisme fait preuve.

Selon Mircea Eliade *, « Le chamanisme est l'une des plus anciennes traditions humaine. Sa conception de l'homme et de la réalité se retrouve sur tous les continents de la planète, en étant à l'origine des principaux systèmes religieux et spirituels du monde entier ».

Des points de vue opposés s'affrontent sur le sujet, religion pour les uns, sorcellerie pour d'autres et même complète imposture pour les esprits cartésiens. Considérons ici le chamanisme, comme une spiritualité, un mode d'organisation sociale, une religion pratiquée dans de multiples espaces géographiques. [...]

[...] Si l'on connaît depuis longtemps l'intérêt que Pollock porta à la culture amérindienne, on a ignoré jusqu'à une période récente l'attention particulière qu'il avait pour le chamanisme, qui avait captivé les artistes modernes durant l'entre-deux-guerres.

Les surréalistes, dont beaucoup s'étaient alors réfugiés en Amérique, étaient fascinés par les Indiens de la côte nord-ouest. Max Ernst, peu après son arrivée aux États-Unis en 1940, voyagea dans les États du Sud-Est et étudia l'art et la culture des Indiens, dont il s'inspira dans son œuvre.

Joan Miró collectionnait les numéros des *Annual Reports* [Rapports annuels] du Département d'ethnologie (Bureau of Ethnology) de la Smithsonian Institution. Ces publications contenaient des articles illustrés sur l'art, la culture, les rituels, le langage et d'autres aspects importants des différents peuples autochtones d'Amérique.

•••••

* Mircea Eliade (1907 - 1986), historien et philosophe roumain, fondateur de l'étude des religions et des mythes. Il met en lumière dans ses ouvrages la notion de « hiérophanie » – manifestation du divin dans un objet ou un phénomène de la vie quotidienne.

Pollock acheta douze numéros de cette revue dans les années 1930. On sait aujourd'hui qu'il avait entendu parler de ces publications par Thomas Hart Benton, car son père, membre du Congrès, appartenait au comité chargé de réguler l'interaction du gouvernement avec les tribus amérindiennes. Cette activité lui valait de recevoir les *Annual Reports*. Benton dut en hériter à la mort de son père, en 1926, et il est fort possible qu'il les ait montrés à Pollock, à New York ou dans le Missouri. C'est sans doute à la suite de cette révélation que Pollock acheta ses propres exemplaires sur la Quatrième avenue, qui était alors la rue des libraires à New York. [...]

[...] L'émergence du « primitivisme » de Pollock en 1938 repose davantage sur les valeurs charmaniques que sur ses fantasmes subjectifs et ses drames personnels. Selon Lee Krasner (son épouse, elle aussi peintre et expressionniste abstraite), cet intérêt a défini la manière de Pollock pour le restant de sa carrière.^V [...]

[...] En Amérique, Pollock et les abstraits expressionnistes n'étaient pas seulement engagés dans une vive protestation contre la Deuxième Guerre mondiale. Ils étaient profondément révoltés contre les idées ayant permis à un tel conflit d'éclater, idées visibles dès les rassemblements et les parades nazis à Nuremberg dans les années 1930.

La guerre et ses conséquences avait en quelque sorte placé la société en état de siège : les masses « plongées dans l'irrationalité » avaient déstructuré la belle ordonnance de la société. Tout était désormais indifférencié. Le développement de l'industrie, de la technologie et de la bureaucratie avait eu un terrible corollaire politique : les autoritarismes menant à la guerre.

POUR UNE TRANSFORMATION DE L'HOMME DES MASSES

La « créativité » dans laquelle Pollock avait choisi de s'investir ne se limitait pas à une activité artistique subjective mais reposait sur le principe de la *nature humaine naturelle*, c'est-à-dire le changement perpétuel ou l'évolution créatrice de Henri Bergson - une pensée prépondérante dans l'entre-deux-guerres, aussi bien chez les surréalistes que chez Carl Jung et James Joyce. Pour Pollock la création répondait autant à ses besoins propres qu'à ceux de son époque. Il y voyait l'accès à un moi intérieur authentique ; une intériorité épanouie capable de surmonter un abêtissement déshumanisant ; la possibilité de condamner les préceptes de masse d'un État industriel rationalisé ; la recherche d'une nouvelle personnalité ; une profondeur émotionnelle opposée à la superficialité de l'homme moderne ; et enfin un engagement dans un monde en perpétuel changement. La créativité de Pollock reposait donc sur une recherche constante de la métamorphose, sur un équilibre dynamique où les forces destructives de sa personnalité et de la société pouvaient être canalisées et transformées en harmonie et en actions positives.

Pollock était à la recherche de son moi profond, ancré dans une culture créatrice et régénérante. Il allait donc tenter de maîtriser et de mobiliser ses propres impulsions sous une forme esthétique pour contrecarrer les menaces de son temps, qu'elles soient personnelles, sociales, historiques ou psychologiques. Il fallait à la fois redonner une nouvelle vie à l' « homme des masses » de la fin des années 1930 (qui avait remplacé l' « homme moyen » du début de la décennie), et découvrir les principes nécessaires à ce renouveau.

Pollock tourna le dos à l'ordre industrialisé et aux excès de la science, qui dénaturaient l'homme, et s'opposa à la conception d'un « homme social » déterminé par sa classe et l'ordre établi.

Pollock voulait donner une forme moderne à la conscience, à la créativité et à la personnalité. Comme d'autres expressionnistes abstraits, Clyfford Still et Mark Rothko, il avait en horreur la technologie et les formes modernes incarnées par le Bauhaus.^{VI} Témoin de la crise psychique et culturelle de

son époque, Pollock cherchait un moyen d'y mettre fin. Son œuvre a donc une dimension à la fois personnelle et publique; elle est fondée, selon le courant culturaliste américain de l'époque, sur une « personnalité développée à l'extrême ». Le nouveau moi de Pollock allait être plus spirituel, plus harmonisé avec l'homme idéalisé des intellectuels; issu du passé « inconscient », il serait, en fin de compte, plus vivant et plus constructif.

LA RECHERCHE : POLLOCK ET LA RENAISSANCE DE L'HOMME

Dans sa recherche d'un homme nouveau, Pollock a abordé les grands thèmes du chamanisme: le feu, le cosmos, le masque, le soleil, et « le filet de la puissance », cette énergie qui imprègne tous les éléments de l'univers et anime le cosmos. Le chaman interfère avec ce filet, bien au-delà des capacités des autres hommes, notamment par l'intermédiaire de l'extase. Nous nous intéresserons au cheminement de Pollock vers cette évolution. [...]

[...] Ces références cosmiques sont encore plus évidentes dans *Mask* (1938-1940).

Les esprits masqués sont un symbole important pour les peuples amérindiens, comme d'ailleurs pour tous les peuples du monde. Le port du masque permet de descendre au royaume des morts. Il donne accès aux esprits, à l'animal totémique de l'initié ou au pouvoir surnaturel de l'animal que le masque symbolise.

Les masques sont en effet la manifestation de la puissance et des êtres surnaturels. Dans leur catalogue de l'exposition « Indian Art of the United States », Frederick Douglas et René D'Haroncourt déclaraient que les masques servaient à l'élaboration des mythes, aux rituels et aux cérémonies célébrées pour obtenir le succès d'une partie de chasse ou pour détourner des esprits mauvais.

Les masques guérissent aussi les malades en évoquant l'esprit qui leur rendra la santé et une nouvelle harmonie.

On donnait à certains masques de la côte nord-ouest les traits des esprits ou des êtres mythiques qu'on pensait être les ancêtres de la famille, et on les exagérait de façon grotesque :

« les masques sont les métaphores du moi transformé... des objets dotés d'un immense pouvoir... Pour les Kwatiutl, les masques sont des êtres vivants dont les pouvoirs sont littéralement ceux de la vie et de la mort, car ils prennent des gens dans un monde et les transportent dans un autre, ce qui provoque la mort et la résurrection... Un homme revêt le masque d'un esprit parce qu'il cherche les pouvoirs de la vie éternelle que possède cet esprit ».^{VI}

Les masques sont donc des outils de transformation, qui permettent de devenir l'esprit d'un animal, ou un être surnaturel dont les pouvoirs dépassent ceux de l'homme des masses.

Les figures masquées, ainsi que d'autres figures dans les premières œuvres de Pollock, en 1938-1941, ne sont donc pas simplement (ou même pas du tout) des hybrides surréalistes nés de l'inconscient de l'artiste, mais des êtres spécifiques – des divinités esprits.

Ce sont les représentations figurées des forces chamaniques du monde, grâce auxquelles Pollock cherchait à modifier son identité et sa culture, à rendre le monde moderne plus spirituel et moins soumis à la rationalité scientifique.

L'ABOUTISSEMENT : LE DRIPPING OU L'IMAGE DE L'INVISIBLE

Les recherches de Pollock l'ont mené à une explosion gestuelle qui se manifeste dans ses premiers tableaux «à coulées», ou *drippings*, dès 1947. Loin de ne correspondre qu'à un langage formel abstrait, il s'agit pour lui d'une véritable accès à l'invisible.

En effet, après quelques œuvres de transition en 1946 – dont *Eyes in the Heat* et *Shimmering Substance* – Pollock s'investit davantage dans la technique du *dripping* (peinture projetée par coulures, ou égouttée), et dans des compositions sans hiérarchisation entre des parties distinctes (ou «all over»), délaissant l'alternance de compositions statiques et dynamiques.

Au milieu des années 1940, un événement changea l'art de Pollock et par extension, toute l'histoire de l'art. Ce changement est dû à un événement qui a renforcé chez lui le sentiment que le flux d'énergie pure était le moyen adéquat pour exprimer les thèmes d'extase magique, de fécondité, de chaos et de résurrection.

En 1946, le Museum of Modern Art présenta en effet une exposition intitulée «The Art of the South Seas» (L'art des mers du Sud). C'était une des premières grandes expositions de pièces océaniques en Amérique. D'une qualité indéniable (aussi bien sur le plan anthropologique qu'esthétique), c'était aussi la première grande exposition de l'après-guerre. Le public y afflua. La plupart des expressionnistes abstraits s'y rendirent, notamment Barnett Newman, qui en fit un compte-rendu. Adolph Gottlieb, Seymour Lipton, Herbert Ferber et Richard Pousette-Dart incorporèrent même des références à ces objets dans leurs œuvres.^{VIII}

Comme nous l'avons déjà mentionné, Pollock avait été considérablement influencé par l'exposition d'art indien de 1941, qu'il avait vue avec ses amis Fritz Bultman et John Graham, ainsi qu'avec son analyste jungienne Violet de Laszlo. Il avait également observé les peintres indiens qui créaient quotidiennement, dans l'entrée du musée, des peintures de sable qu'ils détruisaient ensuite.^{IX} Cette exposition avait joué un rôle crucial dans la recherche d'un art fondé sur une force rituelle et générative, et dès lors, Pollock s'était inspiré de plusieurs cultures amérindiennes.

En 1946 fut donc l'année où Pollock se tourna de plus en plus vers l'expression d'un pouvoir chamanique. Il avait précédemment visité la salle d'Océanie de l'American Museum of Natural History avec son ami Kadish, ainsi que le musée de Brooklyn et le Museum of Natural History en compagnie de Lehman, qui l'avait également suivi à l'exposition indienne du MoMA.^X Mais son intérêt pour les objets d'Océanie était récent, comme en témoigne une lettre découverte par Paul Karlstrom, directeur du West Coast Regional Center of the Archives of American Art. Dans cette lettre, Pollock écrivait à son ami Louis Bunce que «*L'exposition des îles du Pacifique au Museum of Modern Art... dépasse tout ce qui venu ici durant les quatre dernières années*», c'est-à-dire, depuis l'exposition «*Indian Art of the United States*» de 1941-1942.^{XI}

Pollock considérait donc l'exposition sur l'Océanie (dont il acquit le catalogue) comme supérieure aux expositions modernistes des années précédentes. [...]

LA MAÎTRISE DU FEU : LA CHALEUR MYSTIQUE

Le chaman est le maître suprême du feu. Il incarne une chaleur si intense que sa luminescence spirituelle représente à la fois la pureté et la connaissance. La maîtrise du feu est commune aux mystiques partout dans le monde,^{XII} et procède de la transmutation.

Comme l'explique un chaman Inuit, «tous les vrais chamans doivent sentir une illumination dans leurs corps, à l'intérieur de leurs têtes ou dans leurs cerveaux, quelque chose qui brille comme le feu,

qui leur donne la capacité de voir les yeux fermés et dans l'obscurité, de lire les choses cachées ou l'avenir, de pénétrer les secrets d'un autre homme. »^{XIII}

Une des caractéristiques les plus connues de la vie indienne en Amérique est sans doute la « sweat lodge » [sorte de sauna à usage religieux dans certaines tribus amérindiennes], où le chaman prie et se purifie.

Pollock avait déjà utilisé beaucoup de moyens pour suggérer la chaleur féconde : il avait représenté le feu dans *The Flame*, l'acte sexuel, et même la forme de la swastika, qu'on trouve communément dans les céramiques peintes des Anasazi du sud-ouest, et dont le symbole est associé au feu et au mouvement du soleil.^{XIV}

Il avait également eu recours au symbolisme des couleurs pour représenter l'énergie fertilisante du soleil et les éléments du principe masculin dans sa peinture monochrome jaune *Sun-Scape*.^{XV} On y voit une figure centrale et des formes circulaires qui rappellent ses premiers cercles. Dans ce tableau, les cercles formés de points ont une importante signification symbolique :

« Dans la plus grande partie de l'Amérique précolombienne, les points sont utilisés pour représenter les graines et manifestent la potentialité d'émergence de la vie nouvelle. Ils sont aussi utilisés pour représenter des gouttes de pluie, qui sont vues comme des graines tombant du ciel et fertilisant la terre. Par conséquent, les points suggèrent la fertilité, qui dans l'esprit autochtone résulte toujours de l'union des principes masculin et féminin. »^{XVI}

Pollock avait donc depuis longtemps symbolisé la chaleur mystique dans son œuvre, au moins dans certaines formes figuratives.

On pourrait dire qu'en fin de compte, tous les *drippings* développent et enrichissent l'idée du filet de la puissance où s'est immiscé le chaman. Le mouvement et le flux de ces lignes laissent apparaître une nouvelle forme de pouvoir divin – l'énergie indifférenciée cachée dans toutes choses, selon la tradition chamanique.^{XVII}

Les abstractions de Pollock développent donc pleinement sa recherche d'un moyen formel lui permettant d'exprimer l'immatériel et l'intangible - expression jusque-là partiellement réussie avec des symboles, des compositions totémiques, et des répétitions de motifs suggérés par ses études auprès de Benton, des Mexicains et des autres.

Lorsque, dans une exposition d'objets non occidentaux, Pollock découvrit une figure sculptée dont le corps, représenté en un mouvement curviligne et dynamique, évoquait la force de création et de transformation de la puissance magique, il a dû songer que ses efforts n'avaient pas été vains. En effet, cette sculpture *confirmait* et *focalisait* la direction qu'il avait prise. Dès qu'il la vit, il a dû avoir la certitude qu'il pouvait pleinement représenter la puissance magique sans avoir recours à la représentation, et que ses figures précédentes, associant les symboles et les émanations rythmiques de la force magique, étaient un trop grand compromis. Il pouvait maintenant aller jusqu'au bout de sa démarche. Les artistes de la région du fleuve Sepik l'avaient déjà fait.

ABSTRACTIONS : IMAGES DU « GARDIEN DU COURS DE LA VIE »

Face à la dévastation provoquée par la guerre et à ses propres difficultés, Pollock trouvait sa source d'énergie et le sujet de son art dans le nouveau intérieur et la recherche de ce que Kandinsky avait appelé le « spirituel ». Les *drippings* donnaient une forme visuelle à la métamorphose psychique chamanique, aux grands mythes et aux rites qui transformeraient l'homme occidental. Ces peintures sont à l'origine du style « all over » de Pollock, de son occupation totale de l'espace du tableau.

Il est faux de dire que Pollock avait laissé tomber ses sujets «surréalistes» pour l'abstraction, de même que l'on doit s'insurger contre l'idée (répandue durant les années 1950), selon laquelle Pollock et de Kooning auraient opté pour une abstraction qui avait peu de choses à voir avec leur travail figuratif antérieur, et qui aurait été totalement nouvelle. *Au contraire, c'était la même expression, mais sous une forme différente; elle ne rejetait pas le passé, mais en surgissait.* Les critiques des années 1950 firent une erreur fondamentale dans leur compréhension de l'œuvre de Pollock. Les interprétations ultérieures, telles que les récentes critiques fondées sur l'existentialisme, la littérature de l'homme moderne et l'individualisme, n'ont fait que répéter cette erreur.^{xxviii}

Pour Pollock, le chamanisme révélait le filet de la puissance qui reliait toute chose dans l'univers. Tout est intégré dans tout, et est interactif. Tout dans le monde contient une force de vie, et ce pouvoir imprègne toutes choses. Parce que le «réseau de pouvoir anime le cosmos»^{xxix} et a un potentiel infini de transformation, le chaman ou «l'Élu» entre en communication avec ces forces.

Dans *Comet et Reflections on the Big Dipper* (1947), Pollock révèle cette dynamique : la nature, la terre et le ciel ne sont pas des substances mortes mais des organismes animés, comme l'affirmaient aussi les alchimistes de la psychologie jungienne.

Nous concluons notre étude avec une référence à *Easter and the Totem*, où Pollock reprend son idée de résurrection rituelle, mais surtout en examinant quelques peintures figuratives qui participent de cette vision chamanique pendant la période classique de l'artiste, de 1947 à 1950. Nous verrons comment Pollock poursuit ces mêmes thèmes durant ces années, ainsi que dans des œuvres caractéristiques de la fin des années 1940, peintes en même temps que ses *drippings* classiques.

UNE ÉVOLUTION SPIRITUELLE

On a dit pendant des décennies que Pollock était névrosé, et que son œuvre était celle d'un individu perturbé. Mais selon moi, c'est la bipolarité psychologique opposant le «normal» à «l'anormal», si commune dans le discours freudien de notre société, qui a fait de Pollock un cas pathologique. C'est bien mal le représenter que de ne voir en lui qu'un simple névrosé.

Le chamanisme a longtemps été écarté comme étant une supercherie, et même, au vingtième siècle, une maladie mentale. Les expériences étranges dont les chamans rendaient compte, et les images qu'ils se rappelaient avoir vues, étaient autrefois considérées comme des hallucinations schizo-phrènes (sauf dans les «sociétés primitives»). Une telle analyse est aujourd'hui considérée comme infondée, car elle donne une vision étroite de l'expérience humaine, confinée à une «dichotomie anormale/normale» à laquelle tous les peuples devraient se conformer. Même des études utilisant le diagnostic de la psychanalyse, comme le test de Rorschach, montrent que les chamans sont en bonne santé mentale.^{xxx} Ils vivent simplement sur deux niveaux, la réalité quotidienne et le monde des esprits.

Les chamans recherchent l'état de rêve éveillé, à l'inverse des schizo-phrènes (soulignons que la plupart des schizo-phrénies sont aujourd'hui simplement traités par des médicaments, et non par la psychanalyse).^{xxxi} Aujourd'hui le chaman est considéré comme un thérapeute au sein du contexte socio-historique de sa société, et non comme un psychopathe. Il est un intermédiaire avec les forces de l'univers, et développe un pouvoir intérieur pour surmonter le chaos, non pour s'y complaire.^{xxxii} Ironiquement, c'est la psychanalyse freudienne et non le chamanisme qui est considéré suspect aujourd'hui.

Les chamans, les rêveurs et les visionnaires élèvent la conscience au niveau de la gnose et du processus créatif.^{xxxiii} «La magie et le surnaturel sont les moyens que le chaman utilise pour contrôler un cosmos incertain. Les événements naturels et surnaturels se confondent dans la personne du chaman.»^{xxxiv} En cela, comme en beaucoup d'autres choses, le chamanisme est proche des archétypes

collectifs définis par Jung, et poursuivent le même but : surmonter la difficulté et rediriger les éléments sombres de la psyché vers la lumière.

On a aussi dit que l'œuvre de Pollock est, selon la formule typique des années 1950, individuelle et subjective. Or le chamanisme est tourné vers le bien public, et sert sa communauté. Le chaman redonne le savoir qu'il a rapporté de l'au-delà pour guérir le corps et l'esprit, et pour régénérer l'ordre public. Il est le gardien du groupe. Dans les sociétés chamaniques, être en bonne santé signifie être en harmonie avec l'ensemble des choses, et la guérison a lieu en rétablissant cette harmonie car la santé est pour eux une évolution spirituelle. Le chaman fait donc reculer la guerre et la dépression.

• • • • •

I. Voir Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, New York : Cambridge University Press, 1991, pp. 233-262.

II. Fritz Bultman, cité dans W. Jackson Rushing, «Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism», in Maurice Tuchman (sous la direction de), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art ; New York : Abbeville, 1986), p. 263.

III. Ibid., p. 96.

IV. Ibid., p. 87.

V. Lee Krasner, entretien avec B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Black and White* (New York : Marlborough-Gerson Gallery, 1967), p. 6.

VI. C. Still condamnait «la stabilité du Bauhaus.» Voir *ibid.*, p. 114, et note 77, tandis que Pollock déclarait : «Un jour, je me suis trouvée dans une maison conçue par Mies; j'étais tellement crispé que je n'arrivais pas à dire un mot.» , in Selden Rodman *Conversations with Artists* (New York: Capricorn Books, 1961, p. 84). Rothko protestait contre «l'idée du Bauhaus... parce qu'il imposait une fausse unité aux artistes... Toutes les choses faites avec des lignes droites ne sont pas mortes...» , cité dans «Notes from an Interview by William Seitz, January 22, 1952», in Miguel Lopez-Remiro, *Mark Rothko Writings on Art* (New Haven: Yale University Press, 2006), p. 75,

VII. Stanley Walens, *Feasting with Cannibals: AN Essay on Kwatiutl Cosmology* (Princeton : Princeton University Press, 1981), p. 59.

VIII. Pour Barnett Newman, voir «Los Formas artisticas del Pacifico», *Ambos Mundos I* (juin 1946), pp. 51-55, réimprimé en anglais sous le titre «Art of the South Seas», *Studio International 179* (février 1970), pp. 70-71 ; republié dans McNickle, *Barnett Newman*, pp. 98-103.

IX. Voir Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, (New York: Harry Abrams, 1989), p. 58 & note 23, et Donald Gordon, «Jackson Pollock's 'Bird' or How Jung Did Not Offer Much Help in Myth-Making», *Art in America*, 68 n° 8 (octobre 1980) p. 48, 50, et note 50.

X. Polcari, Entretiens avec Harold Lehman, transcription, p. 117.

XI. Pollock, lettre à Louis Bunce, cité dans Paul J. Karlstrom, «Jackson Pollock and Louis Bunce», Smithsonian Institution, *Archives of American Art Journal*, vol. 24, n° 2 (1984), p. 26.

XII. Ibid., p. 88.

XIII. Ibid., p. 26.

XIV. Ibid., p. 117.

XV. Ibid., p. 92.

XVI. Ibid., p. 108.

XVII. Labbe, *Guardians of the Life Stream*, pp. 90-91 et in *passim*.

XVIII. Voir l'étude à paraître, Stephen Polcari, *Jackson Pollock/Mass Man AGONISTE*.

XIX. Halifax, *Shaman*, p. 92.

XX. Stanley Krippner, «Dreams and Shamanism», in Nicholson, *Shamanism*, p. 130.

XXI. Richard Noll, «The Presence of Spirits in Magic and Madness», in Nicholson, *Shamanism*, pp. 52-56.

XXII. Mihaly Hoppal, «Shamanism: An Archaic and/or Recent Belief System», in Nicholson, *Shamanism*, pp. 82-85.

XXIII. Jean Houston, «The Mind and Soul of the Shaman», in Nicholson, *Shamanism*, XIII.

XXIV. Gary Doore, entretien avec Michael Harner, «The Ancient Wisdom in Shamanic Cultures», in Nicholson, *Shamanism*, p. 12.

LE PARCOURS DE L'EXPOSITON

LES DÉBUTS – L'ŒUVRE DE JEUNESSE

La carrière de Jackson Pollock n'a pas débuté sous les meilleurs auspices. D'abord élève du peintre régionaliste Thomas Hart Benton, puis disciple des muralistes mexicains comme José Clemente Orozco, tous ses mentors étaient des antimodernistes qui ne semblaient guère fonder d'espoirs dans le talent du jeune artiste. Pourtant, de ces modestes débuts naîtra et s'épanouira la fine fleur de l'art moderne américain.

Composition with vertical stripe,
c 1934-1938 (détail)

Composition with Vertical Stripe, marque le modeste début de la période mexicaine de Pollock. La toile suggère deux femmes assises désignant ce qui chez Orozco, peintre muraliste mexicain, serait une armée en marche mais qui, ici, s'apparente à un animal à cornes, un taureau peut-être, symbole récurrent chez Pollock.



Statue de totem coupé, en bois, Nootka.

Cette statue qui représente un personnage assis, mains croisées sur les genoux, à la coiffure et coiffe élaborées, était l'un des éléments d'un totem nootka. Les Nootkas sont l'un des peuples nord-amérindiens vivant en Colombie britannique.

LE SACRIFICE ET LA MORT

Bien qu'influencé par le style d'Orozco, Pollock va trouver son propre sujet de prédilection dans le chamanisme - une forme d'extase religieuse au cours de laquelle l'Initié est plongé dans un état de conscience altérée. L'aggravation de son alcoolisme, la menace de la guerre, des années de thérapie Jungienne, et enfin son intérêt pour l'art et la culture amérindiens vont amener le peintre à se tourner vers cette religion animiste porteuse d'une promesse de guérison à la fois pour lui-même et pour la société. Le chamanisme exige que l'Initié sacrifie son « moi » profane au cours d'un rituel simulant la violence du chaos et de la mort.

Bald Woman with Skeleton, c 1938-1941

Le thème du sacrifice et de la mort franchit une étape dans cette toile majeure qui met en scène à la fois un sacrifice rituel et la promesse d'une renaissance. Autour de ces deux formes de vie et de mort, une foule de silhouettes apparemment en transe, célèbre l'événement. Derrière la foule, se dresse un mur de flammes, symbole chamanique à la fois de la création et de la destruction. Deux gardiens – dont les squelettes sont représentés comme vus aux rayons X – ainsi que des créatures en forme d'épées, surmontent la composition. Cette technique picturale chamanique a pour but d'évoquer le « chaos » ou la « mort ».

Couteau de combat, Tlingit

Couteau tlingit à lame d'acier dont le manche, en bois sculpté, est orné d'une tête de rapace – un aigle, très certainement – est renforcé par des lanières en peau. La gueule ouverte de l'oiseau révèle de petites dents acérées. Les orbites sont finement creusées, les yeux ovoïdaux sont surmontés de grandes oreilles recourbées. Décorée d'incrustations en nacre d'ormeau sur les naseaux les pupilles et les oreilles, la tête est recouverte d'une épaisse patine brune.

LA FUSION DE L'HOMME ET DE L'ANIMAL

S'il veut renaître après le sacrifice, l'aspirant chaman doit fusionner avec les animaux, autrement dit, revenir à la nature. L'oiseau, le fauve, le serpent permettent au « moi » de grandir et d'accroître ses capacités au cours du rite dit « d'incorporation ». L'homme cesse alors d'être limité à sa seule capacité à penser rationnellement, il se dote de nouvelles connexions physiques et spirituelles avec l'univers.

Man, Bull, Bird, c 1938-1941

Taureau, cheval, squelette d'aigle, fœtus d'oiseau, serpents, dans *Man, Bull, Bird*, Pollock déploie toute une gamme de symboles chamaniques relatifs au concept d'« incorporation ». Tantôt il les fait fusionner tantôt il les disperse à la manière des « *soul catchers* » (capteurs d'âmes) gravés d'effigies humaines ou animales. Ils suggèrent également la recherche de l'équilibre entre différents éléments constitutifs de l'homme, un thème récurrent chez Pollock. La représentation animale est là pour nous rappeler que l'homme doit se rapprocher de la nature et du règne animal, dont il fait partie.

Untitled, c 1939-1940

Crayons de couleurs et crayons, 36,2 x 27,9 cm
Collection Mandy and Jonathan O'Hara, New York.
La moitié supérieure de l'œuvre donne à voir un être humain et une tête d'animal angulaire qui pourrait appartenir à un cheval ou, plus vraisemblablement, à un oiseau. La moitié inférieure montre un homme agenouillé, assimilé lui aussi à un cheval. Le dessin suggère que l'homme assoupi, ou en transe, donne naissance à une figure totémique et subit ainsi une transformation lui permettant d'atteindre un stade d'élévation supérieure.



Amulette Soul catcher

Amulette « attrapeur d'âme » de chamane tlingit, sculptée dans une dent de baleine. Le chamane est représenté, les mains croisées entre deux figures d'esprits surnaturels : à une extrémité, un saumon ou plus vraisemblablement une baleine à bosse, à l'autre, un oiseau. La tête du chamane est située à l'emplacement du conduit respiratoire de la baleine. Sur les flans, on peut voir des nageoires, ainsi que la colonne vertébrale de la baleine, symboles récurrents de l'esprit-totem. Les yeux sont des incrustations de coquille d'ormeau.

LA FUSION DE L'HOMME ET DE LA FEMME

Afin d'achever cette altération de l'être, l'homme et la femme doivent s'accoupler symboliquement. L'accouplement est une autre forme de fusion. Le rituel chamanique de la fusion des principes masculin et féminin permet d'engendrer la vie, c'est-à-dire la guérison et le renouveau de l'être humain.

Composition on paper I, c 1946

Inhabituelle chez l'artiste, cette peinture ne conserve pas moins une composition familière. Au centre, la forme horizontale qui pénètre la grande silhouette suggère la copulation – un thème fréquent dans l'œuvre de Pollock. Pour autant, ce n'est pas la symbolique sexuelle freudienne qui est abordée ici, mais

plutôt le rituel « primitif » de la fertilité, appelé « naissance » ("birth") par Pollock. Une forme « proto-plasmique » semble issue de la poitrine de la forme féminine. La forme « masculine » en érection se détache d'une large silhouette faite d'un enchevêtrement de lignes suggérant l'énergie vitale. À l'instar des figures chamaniques des grottes de Lascaux, la silhouette en érection semble être en extase. À l'opposé, en vis-à-vis des personnages masculin et féminin, une petite silhouette recroquevillée sur elle-même semble célébrer l'acte rituel de copulation, prélude au renouveau et à la vie.



Masque de fertilité en bois peint, Colombie britannique



The Arts Manual by Jackson Pollock, 1951 (détail)

GERMINATION – NAISSANCE

Le résultat de la fusion est le renouveau. Pour Pollock, comme pour le philosophe de l'entre-deux-guerres Henri Bergson, procréation et création sont synonymes. À la mort et au sacrifice, Pollock et son mentor, André Masson, préfèrent le renouveau de la vie. L'art rituel chamanique tel qu'interprété par Pollock suggère la transformation positive.



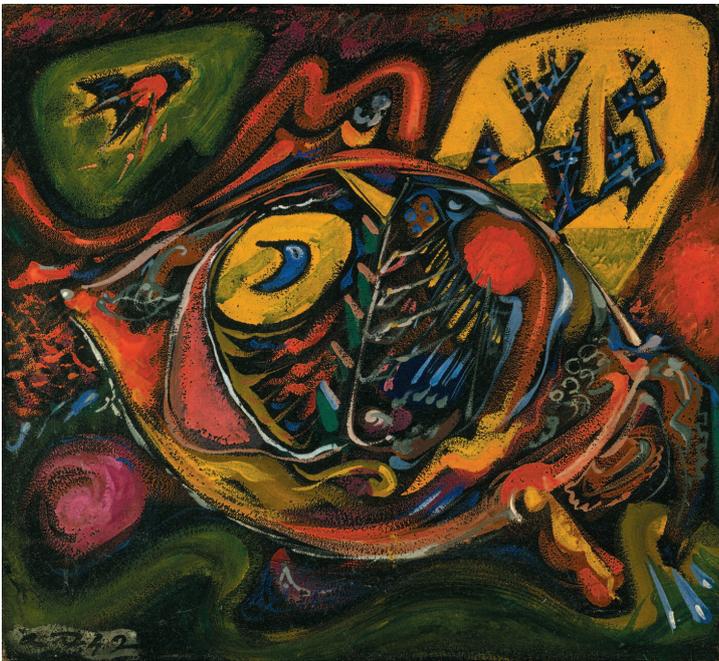
Birth, c 1938-41

Tate, Londres

Toile majeure parmi ses œuvres de jeunesse, *Birth* reflète de façon évidente le processus de transformation spirituelle chamanique que Pollock avait fait sien. Ici, le peintre crée l'une des images clé de son primitivisme : une figure fictive, assemblage de formes, de fonctions et d'expressions, créant l'illusion d'un « totem indien ».



Mat totemique de maison, Haïda ou Nootka, Colombie britannique

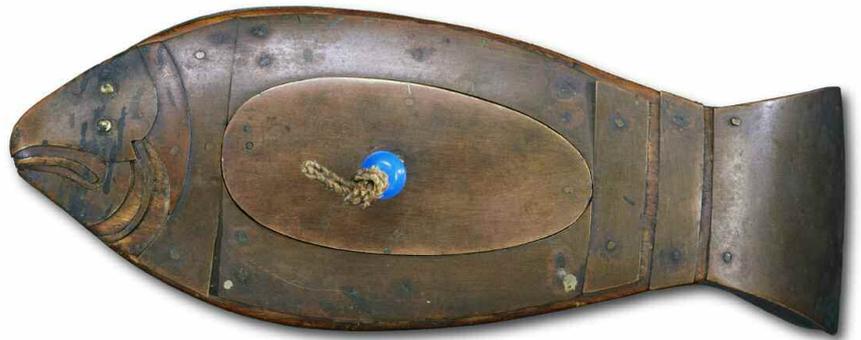


André Masson, *Germination*, 1942

La nature n'est pas qu'un lieu d'affrontement, source d'instincts menaçants, ou un lieu bénéfique, contrepoids nécessaire au rationalisme triomphant, c'est aussi l'incarnation de la créativité qui caractérise l'homme et le monde. Si, pour Pollock, elle était symbolisée par la procréation, pour Masson elle revêtait des formes naturelles – poissons, oiseaux, semences – autrement dit les couleurs luxuriantes de la flore et la faune tropicales des Caraïbes où il avait séjourné, et que l'on retrouve dans *Germination*. Pour Masson comme pour Pollock, pour refaire le monde il faut l'ensemencer.

Boîte poisson, Eskimo

Boîte eskimo en bois en forme de poisson, sans doute un flétan. La tête, le corps et la queue sont incrustés de nacre, la nageoire possède une perle de nacre turquoise et un reste de fil en fibre qui permet de l'ouvrir. Cette boîte pouvait contenir des objets rituels mais également des objets plus usuels. Elle appartenait sans doute à un membre d'une famille importante car elle est d'une facture très délicate et recherchée.



LA PEINTURE GRAPHIQUE – LES PICTOGRAMMES

La transformation n'est pas qu'un sujet pictural, c'est aussi un style. Pollock a cherché à développer un style pictographique, linéaire et concret, permettant d'évoquer au plus près, voire de faire revivre l'extase chamanique et le renouveau vital.

Untitled 1074, 1078, 1082, 1944-1945, gravure et pointe sèche

Ajoutant au langage graphique alors en vogue, le trait de Pollock gagne en dynamique. Vers le milieu des années 1940, le peintre s'initie à la gravure dans l'atelier de Stanley Hayter qui a quitté Paris pour New York, entraînant dans son sillage bon nombre d'artistes et notamment les surréalistes. Ainsi qu'en témoignent *Untitled 1074, 1078, 1082* et d'autres œuvres inachevées de 1944-45, Pollock n'a guère de dispositions pour la gravure. Comme il a été dit, ces œuvres n'ont pas été imprimées de son vivant. Il n'en demeure pas moins que le maniement du burin va contribuer à affirmer le trait de l'artiste: les contours deviennent plus fluides, les formes s'entrecroisent. Les sujets des gravures et des pointes

sèches sont pour la plupart indéchiffrables. Il pourrait s'agir de variations sur des études de maîtres classiques, à l'exception d'une œuvre, la plus fragmentée de toutes, # 1082 évoquant les parties d'un corps comme emportées par un tourbillon et qui fait écho aux gravures et dessins que Pollock appelait ses œuvres de guerre. Dans les années 1940, son trait n'est plus seulement bref, graphique et vigoureux, il devient délibérément expressif.

LES ABSTRACTIONS

Grâce à ces simplifications graphiques, Pollock cherchait à ranimer directement sur la toile les forces vitales de l'univers et non plus seulement à les représenter sous la forme de symboles. Dans le rituel chamanique, la danse et la transe permettent d'atteindre l'extase.

Untitled vertical IV, 1949

Number 21, 1950

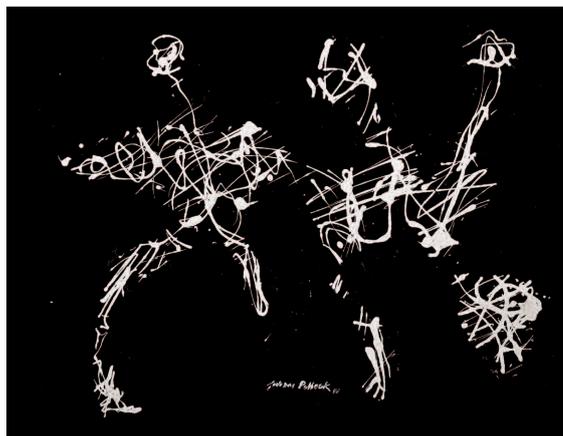
Pollock et ses contemporains aspiraient à un monde magique qui, tel un faisceau de forces surnaturelles, aurait permis l'accès à un flux ininterrompu de fécondité et de transformation, d'accomplissements rituels préluant à l'émergence d'un être nouveau, solaire. Alors que la destruction sévissait à la fois dans le monde qui l'entourait et dans sa vie personnelle, c'est dans le renouveau intérieur, la quête de ce que Kandinsky appelait « le spirituel », que Pollock puisait son énergie et son art. Les « *drippings* » de Pollock ont donné une forme visuelle à la transformation psychique de l'homme occidental vers le mythe et le sacré. Pollock avait faite sienne la croyance chamanique selon laquelle toute chose est vivante, tous les êtres étant reliés les uns aux autres par un réseau de forces interactives qui modèlent l'univers. Ce réseau dynamique constitue en quelque sorte le réservoir illimité des forces et pouvoirs spirituels qui peuvent être transmis au monde naturel et dans lequel puise le chaman ou « être béni ». Dans la conception chamanique du réseau cosmique, toute chose possède un potentiel infini de transformation. La nature, la terre et le ciel ne sont pas des substances mortes, mais sont au contraire des entités douées d'une force vitale magique.

LA DANSE

Peu avant de se tuer dans un accident de voiture, Pollock avait peint des toiles dans lesquelles il reprenait ses thèmes de prédilection – preuve qu'il ne les a jamais abandonnés même s'ils disparaissent de temps à autre sous un enchevêtrement de traits. Ses dernières œuvres font écho aux premières, suggérant que sa quête ne s'est jamais achevée.

Triad, 1948

Dans la période dite des *drippings*, (1947-1950), il privilégie la technique nouvelle du *cutout* (découpage), pour évoquer la silhouette unique du célébrant et celle de la foule humaine. *Triad*, présente trois « silhouettes » dynamiques se découpant sur un fond obscur. Les deux torsos que l'on voit sur la droite semblent se livrer à un rite copulateur en hommage à la silhouette isolée qui se trouve sur la gauche. Il convient de préciser que ces figures comptent parmi les plus représentatives de la technique du *cutout* dont Pollock usa régulièrement tout au long de sa carrière. Là encore, les fragments « figuratifs » sont suggérés par des plans colorés faisant apparaître une ou plusieurs silhouettes évocatrices de la force vitale animant le corps et l'âme des figures chamaniques.

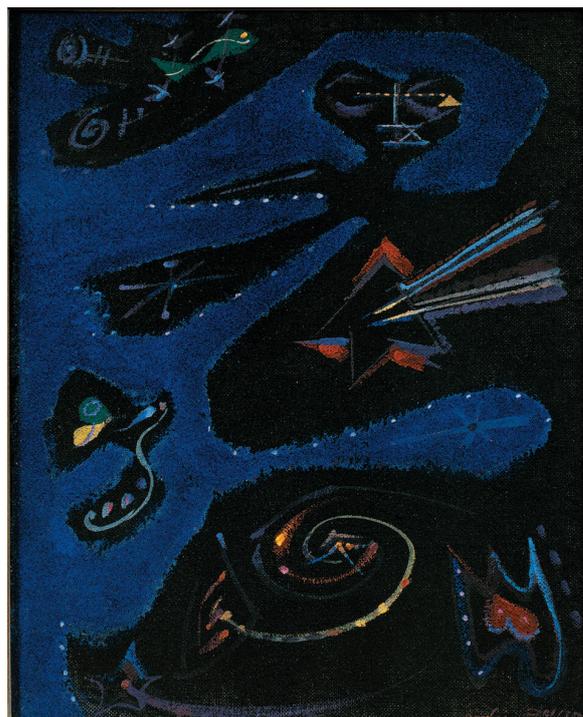


LA QUÊTE DE LA TRANSFORMATION MAGIQUE – L'EXTASE

Les hommes et les femmes de Pollock renaissent grâce à la magie du rituel chamanique. Ils partent en quête du symbole qui va incarner ce nouveau « moi » présenté sous les traits des masques rituels primitifs amérindiens.

André Masson, *Constellation, Nébuleuse*, 1949

Constellation doit beaucoup à Miró et à ses paysages colorés des années 1920, qui évoque la présence cosmique et la quête pour les forces surnaturelles de l'univers, deux thèmes récurrents dans la peinture de Pollock. Même si les formes et l'espace qui les entoure sont biomorphiques dans l'œuvre des deux peintres, on remarquera que la nature n'est jamais réduite à elle-même, mais qu'elle sert de métaphore à la réalité plus vaste dans laquelle s'inscrivent les déterminants de la condition humaine. Masson a lui aussi modifié l'échelle des créatures naturelles et de l'espace qui les entoure pour représenter un nouveau monde qui serait façonné non plus par la politique mais par la métaphysique.



Projections de films anthropologiques sur la population amérindienne :

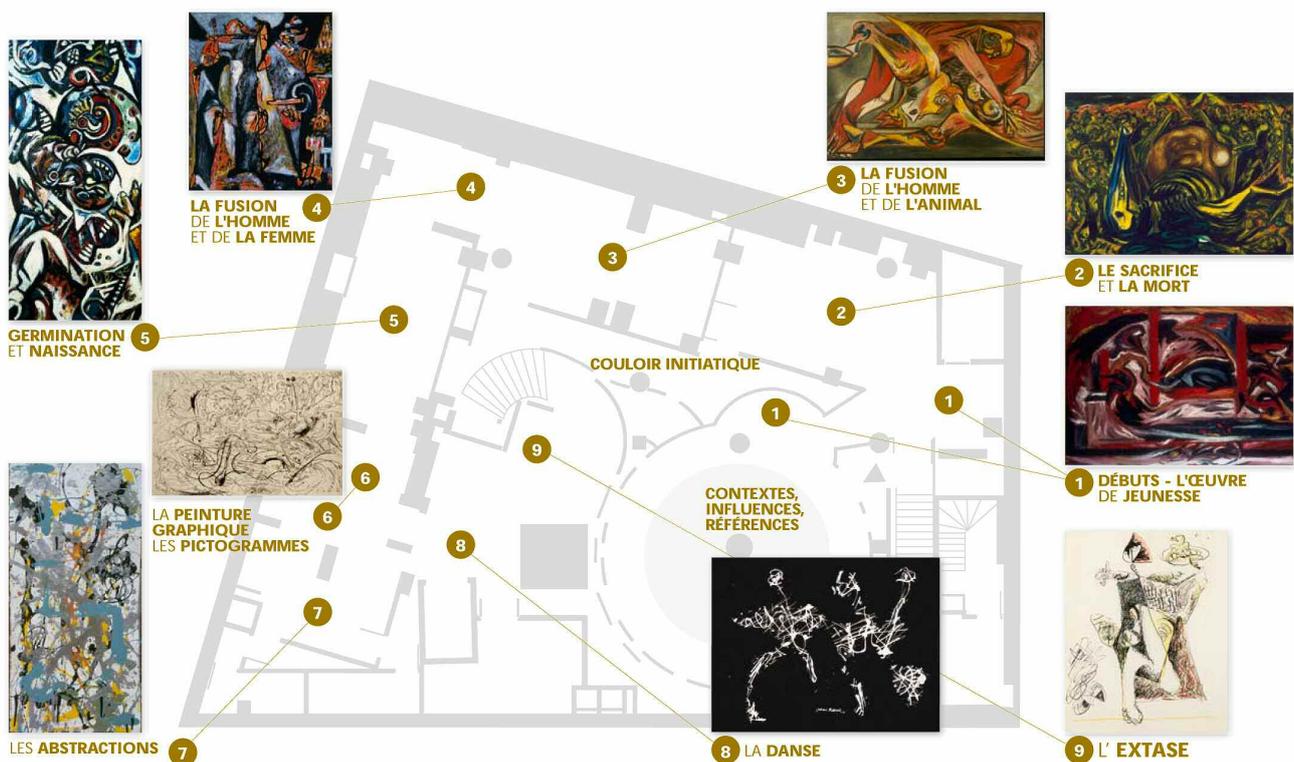
découverte du mode de vie des amérindiens aux cérémonies rituelles chamaniques. Extraits de films présentés :

The Kwakiutl of British Columbia de F. Boas et B. Holm, 16mm, N&B, 55', 1930. *Aspects de la culture traditionnelle des indiens Kwakiutl.*

The Land of the war canoes de Eduard Curtis. 16 mm, N&B, 50', 1914-1972. *Épopée romanesque chez les Kwakiutl de la côte nord-ouest du Pacifique.*

The Spirit of Navajos de T. Maxine & Mary J. Benally Susie, 20'32. *Le film illustre une séance de thérapie Navajo à l'aide, notamment, de peintures sur sable. Comme dans plusieurs autres films de la série, celui-ci débute par la cueillette des plantes qui serviront ensuite à la fabrication des pigments utilisés pour réaliser la peinture.*

Ces mises en perspective permettent, au-delà de la découverte de cette population, de comprendre l'œuvre de Jackson Pollock influencé, durant toute sa carrière artistique, par l'univers chamanique. Ces films sont extraits du catalogue de la SFAV (Société Française d'Anthropologie Visuelle).



Représentation schématique du parcours de l'exposition



Direction artistique
 Marc RESTELLINI
 assisté de
 Hélène DESMAZIÈRES

Commissariat scientifique
 Stephen POLCARI

Comité scientifique
 Samuel SACHS II, Président de la Pollock-Krasner Foundation
 Susan DAVIDSON, conservateur au Solomon R. Guggenheim Museum
 Joan WASHBURN, Succession Pollock



Rencontres et débats autour de l'exposition :

Conférence « Jackson Pollock et le chamanisme », mercredi 4 février 2009 en partenariat avec *Connaissances des arts* à la Pinacothèque de Paris.





Jackson Pollock
Composition with cubic forms, c 1934-1938
Huile sur toile; 57,1 x 77,4 cm
Collection particulière



Jackson Pollock
Man, Bull, Bird, c 1938-1941
Huile sur toile; 60,9 x 91,4 cm
Berry-Hill Galleries, New York



Hochet de danse, Haïda
Bois, pigments; L.: 25,5 cm
Sous les ailes est inscrit : *made by the indians of Queen Charlotte Island, British Columbiaet: Victoria, Vancouver Island, April 25th 1859* (probablement le lieu et la date d'achat de l'objet) Provenance: Franklin D. Austin, né en 1918, président de la New York mining Company (mines d'or).
Collection particulière
© Pinacothèque de Paris - Fabrice Gousset



Jackson Pollock
Composition with oval forms, c 1934-1938
Huile sur masonite; 26,7x42,5 cm
Collection José Mestre



Masque mortuaire de chamane, esprit-oiseau faucon, c 1840-1870
Bois sculpté et peint, à dents en coquille d'ormeau; 20,5 cm
Collection Steven Michaan
© Steven Tucker



Jackson Pollock

Untitled (composition with ritual scene),

c 1938-1941

Huile sur toile montée sur masonite; 45,7 x 120 cm.

Sheldon Museum of Art, University of Nebraska-

Lincoln NAA-Nebraska Art Association

Collection, through the gifts of Mrs Henry C. Woods, Sr., Mr and Mrs Frank Woods, Mr and Mrs Thomas C. Woods, and Mr and Mrs Frank Woods, Jr. By exchange: Woods Charitable Fund in memory of Thomas c. (chip) Woods, III, and other generous donors.



Amulette Soul catcher -attrapeur d'âme, Tlingit

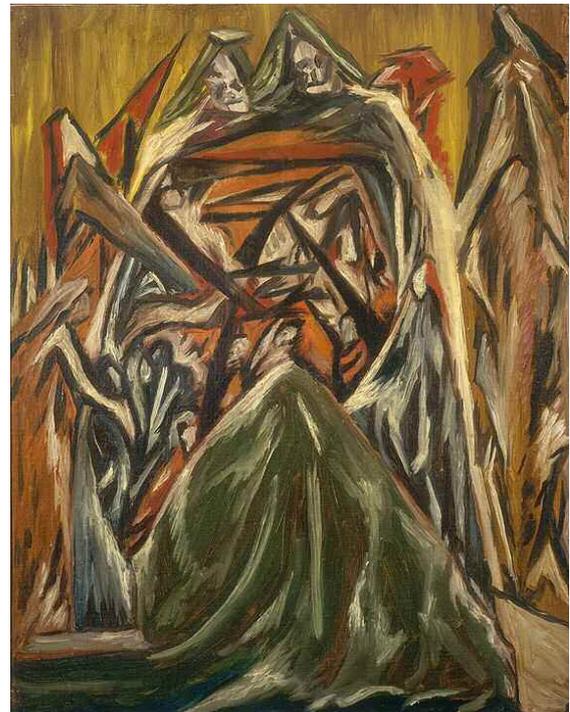
(probablement Tantakwan, Tlingits du sud),

c 1850-1870

Fémur d'ours, évidé et sculpté en relief, serti de décorations en coquillage d'oursin. Lien en cuir; 17,2 cm

Collection Steven Michaan

© Steven Tucker



Jackson Pollock

Figure kneeling before arch with skulls, c 1934-1938

Huile sur toile; 68,58 x 53,66 cm

Courtesy Washburn Gallery New York and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Jackson Pollock

Composition with Horse at Center, c 1934-1938

Huile sur panneau; 26,4 x 52,7 cm

Collection Gerald and Kathleen Peters





Jackson Pollock
Untitled (Number 25), c 1939-1940
 Crayons de couleurs et crayons; 36,2 x 27,9 cm
 Collection Mandy and Jonathan O'Hara, New York



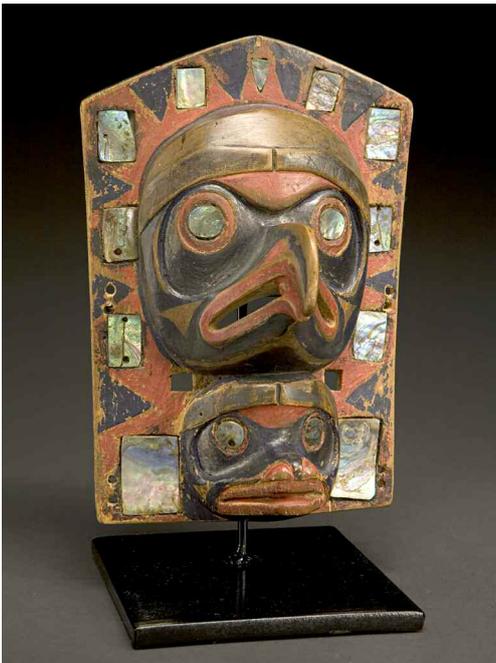
Amulette Soul catcher en ivoire, Tlingit
 Dent de baleine percée et sculptée, sertie de
 décorations en coquillage d'ormeau
 Collection Steven Michaan
 © Steven Tucker



Jackson Pollock
Untitled, c 1939-1942
 Recto: stylo, encre et crayon sur papier
 45,7 x 35,2 cm
 Courtesy Washburn Gallery, New York
 and the Pollock- Krasner Foundation Inc.



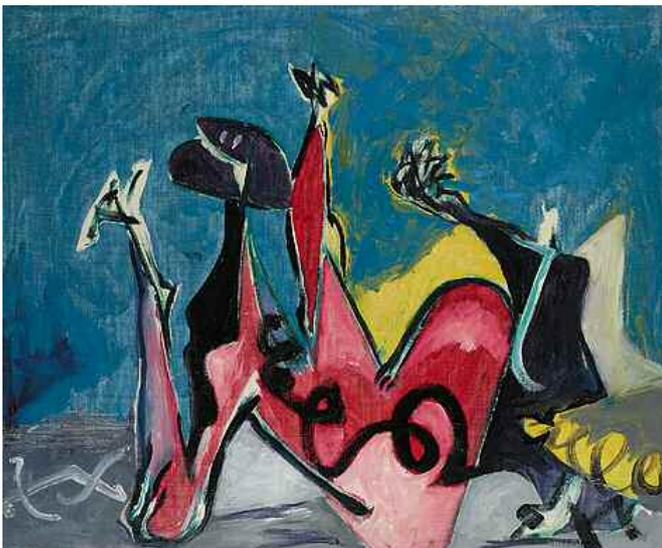
Jackson Pollock
Birth, c 1938-1941
 Huile sur toile; 116,4 x 55,1 cm
 Tate, Londres
 © Pollock-Krasner Foundation Inc.
 Photo © Tate, London 2008



Frontal à tête de faucon, Covarubias
Bois peint et coquillage d'ormeau; 21,5 cm
Collection Steven Michaan
© Steven Tucker



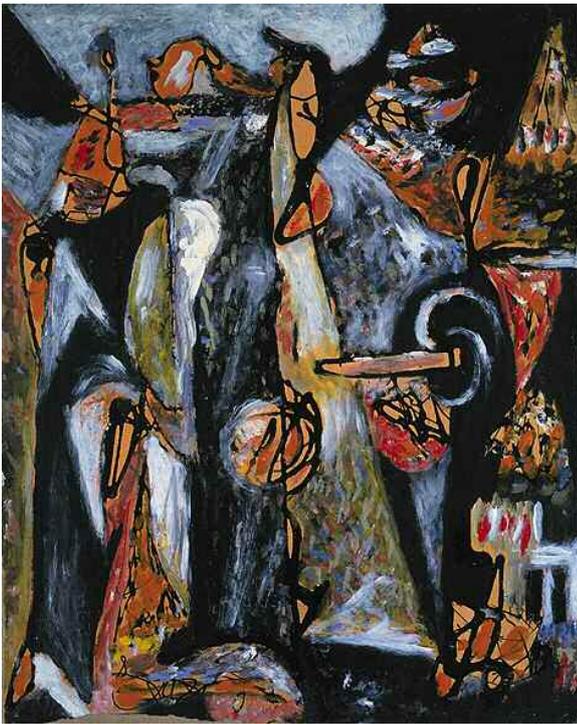
Hochet rituel de chamane en bois sculpté et sabot de cervidé, Tlingit, c 1850-1880
Bois sculpté et peint. Sabot de cervidés noirs et ergots cousus avec des fils en fibre naturelle; H. 23 cm
Collection Steven Michaan
© Steven Tucker



Jackon Pollock
Equine - series IV, c 1944
Huile sur toile 50.8 x 61 cm.
Collection Jan Ghisalberti



Masque facial, Tlingit, côte nord-ouest
Polychromie bleu-vert rehaussée de pigments rouges, noirs et blancs. Le pourtour de la tête est serti de cheveux en crin de cheval; H.: 24 cm
Collection Steven Michaan
© Pinacothèque de Paris



Jackson Pollock
Composition on Paper I, 1946
 Huile sur papier marouflé sur toile;
 40,6 x 32,4 cm
 Collection particulière,
 Courtesy Guggenheim Asher Associates



Jackson Pollock
Number 21, 1950
 Huile sur masonite; 56.5 x 56.5 cm
 Collection particulière New York,
 Courtesy Ikkan Art International, Inc., New York



Mat totem (détail)
 Bois.
 Collection Steven Michaan
 © Steven Tucker



Jackson Pollock
Untitled, 1949
 Huile et émail sur toile montée sur masonite;
 45,7 x 58,4 cm
 Collection particulière,
 Courtesy Knoedler & Compagny, New York



André Masson
Le fil d'Ariane, 1938
Sable, gouache, tempéra sur bois; 22 x 27 cm
Collection particulière, Paris



André Masson
Germination, 1942
Huile et sable sur toile; 43,5 x 48 cm
Collection particulière,
Courtesy Galerie Cazeau-Béraudière, Paris

MENTIONS OBLIGATOIRES À L'ATTENTION DE LA PRESSE POUR LES ŒUVRES DE JACKSON POLLOCK ET D'ANDRÉ MASSON :

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur. Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP: se référer aux stipulations de celle-ci.
- Pour les autres publications de presse :
 - Exonération des deux premières reproductions illustrant un article consacré à un événement d'actualité et d'un format maximum d'1/4 de page ;
 - Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction. Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP.
 - Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © ADAGP, Paris 200... (date de publication), et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou lieu de la conservation de l'œuvre.

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

TABLEAUX DE JACKSON POLLOCK

Seascape, 1934

Huile sur toile; 30,4 x 40,6 cm
Santa fe Art Foundation

Composition with cubic forms, c 1934-1938

Huile sur toile; 57,1 x 77,4 cm
Collection particulière

Composition with Vertical Stripe, c 1934-1938

Huile sur toile; 57,1 x 76,2 cm
Gerald Peters Gallery

Figure kneeling before arch with skulls, c 1934-1938

Huile sur toile; 68,58 x 53,66 cm
Courtesy Washburn Gallery New York and the
Pollock-Krasner Foundation Inc.

Composition with horse at right, c 1934-1938

Huile sur masonite; 15,8 x 46,3 cm
Courtesy Washburn Gallery New York and the
Pollock-Krasner Foundation Inc.

Composition with Horse at Center, c 1934-1938

Huile sur panneau; 26,4 x 52,7 cm
Collection Gerald and Kathleen Peters

Composition with oval forms, c 1934-1938

Huile sur masonite; 26,7 x 42,5 cm
Collection José Mestre

Man, Bull, Bird, c 1938-1941

Huile sur toile; 60,9 x 91,4 cm
Berry-Hill Galleries, New York

Untitled (composition with ritual scene),

c 1938-1941
Huile sur toile montée sur masonite; 45,7 x 120 cm.
Sheldon Museum of Art, University of Nebraska-
Lincoln NAA-Nebraska Art Association
Collection, through the gifts of Mrs Henry C. Woods,
Sr., Mr and Mrs Frank Woods, Mr and Mrs Thomas C. Woods,
and Mr and Mrs Frank Woods, Jr; By exchange: Woods
Charitable Fund in memory of Thomas c. (chip) Woods, III,
and other generous donors.

Untitled (Bald Woman with Skeleton), c 1938-1941

Huile sur masonite posée sur un support;
50,8 x 60,9 cm
Hood Museum Of Art Dartmouth College
Hanover, New Hampshire
Purchased through the Miriam and Sidney Stoneman
Acquisitions Fund

Untitled (panel A), c 1934-1938

Huile sur masonite; 18,2 x 13,4 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled (panel B), c 1934-1938

Huile sur masonite; 18,2 x 13 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled (panel C), c 1934-1938

Huile sur masonite; 18,2 x 13,4 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled (panel D), c 1934-1938

Huile sur masonite; 18,4 x 12,3 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled (panel G), c 1934-1938

Huile sur masonite; 10,9 x 18,2 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled, c 1934-1941

Gouache sur carton gris; 28 x 49 cm
Gerald Peters Gallery

Untitled (Number 25), c 1939-1940

Crayon et crayon orange sur papier;
35,5 x 27,9 cm.
Collection Mandy and Jonathan O'Hara, New York

Untitled (number 37), c 1939-1940

Stylo, encre, crayon noir et crayon de couleur
sur papier enduit; 35,6 x 27,9 cm
Hood Museum of Art, Dartmouth College,
Hanover, New Hampshire
Purchased through a gift from Olivia H. and John O. Parker,
class of 1958, the Guemsey Center Moore 1904 Memorial
Fund, and the Hood Museum of Art Acquisitions Fund.

Untitled, c 1939-1942

Recto: stylo, encre et crayon sur papier

Verso: stylo, encre et lavis sur papier

45,7 x 35,2 cm

Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock- Krasner Foundation Inc.

Mosaïque sur béton, c 1938-1941

Cadre en laiton; 137,2 x 61 cm

Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Birth, c 1938-1941

Huile sur toile; 116,4 x 55,1 cm

Tate, Londres

© Pollock-Krasner Foundation Inc.

Photo © Tate, London 2008

Male and Female in Search of a symbol, 1943

Huile sur toile; 109,2 x 170,1 cm

Collection particulière

Untitled, c 1943

Encre, gouache, et aquarelle sur papiers collés
marouflés sur papier bleu;

40,6 x 30,5 cm

Kasser Art Foundation, Montclair, New Jersey

Untitled, c 1943

Stylo encre et crayon de couleur sur papier;

30,4 x 22,2 cm

Collection particulière, Munich

Equine - series IV, c 1944

Huile sur toile 50,8 x 61 cm.

Collection Jan Ghisalberti

Composition on Paper I, 1946

Huile sur papier marouflé sur toile;

40,6 x 32,4 cm

Collection particulière,

Courtesy Guggenheim Asher Associates

Composition on Paper II, 1946

Huile sur papier marouflé sur toile; 41,9 x 33 cm

Collection particulière,

Courtesy Guggenheim Asher Associates

Triad, 1948

Huile et émail sur papier marouflé sur carton;

52,1 x 65,4 cm

Art Enterprises, Ltd, Chicago, Illinois

Untitled (vertical #4), 1949

Huile sur toile; 69,3 x 30,4 cm

Collection particulière, Miami, FL

Number 21, 1950

Huile sur masonite; 56,5 x 56,5 cm

Collection particulière New York,

Courtesy Ikkan Art International, Inc., New York

Untitled, Drawing (795), c 1950

Encre noire sur papier; 52 x 66 cm

Collection particulière, Toronto, Canada

The Arts Manual by Jackson Pollock, 1951

Encre et lavis aquarellé sur papier howell;

45,1 x 54,6 cm

Collection particulière, New York,

Courtesy Jason Mc Coy Inc., New York

Untitled, 1949

Huile et émail sur toile monté sur masonite;

45,7 x 58,4 cm

Collection particulière,

Courtesy Knoedler & Compagny, New York

Untitled 1082, c 1944-1945

(Édition posthume par Emiliano Sorini en 1967)

Gravure et pointe sèche sur papier italien

n° 11/50; 21,2 x 28,6 cm

Courtesy Washburn Gallery, New York

and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled 1078, c 1944-1945

(Édition posthume par Emiliano Sorini en 1967)

Gravure et pointe sèche sur papier italien

n° 11/50; 36,2 x 43,9 cm

Courtesy Washburn Gallery, New York

and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled 1074, c 1944

(Édition posthume par Emiliano Sorini en 1967)

Gravure et pointe sèche sur papier italien

n° 11/50; 28,9 x 25,4 cm

Courtesy Washburn Gallery, New York

and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled, 1951

(Édition posthume 1964)

Sérigraphie; 73,6 x 58,2 cm

Courtesy Washburn Gallery, New York

and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled, 1951
(Édition posthume 1964)
Sérigraphie; 73,6 x 58,2 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled, 1951
(Édition posthume 1964)
Sérigraphie; 73,6 x 58,2 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled, 1951
(Édition posthume 1964)
Sérigraphie; 73,6 x 58,2 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled, 1951
(Édition posthume 1964)
Sérigraphie; 73,6 x 58,2 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

Untitled, 1951
(Édition posthume 1964)
Sérigraphie; 73,6 x 58,2 cm
Courtesy Washburn Gallery, New York
and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

TABLEAUX D'ANDRÉ MASSON

Coptic Mirror, 1942
Tempera et sable sur toile; 50,7 x 63,5 cm
Collection particulière

La sorcière, 1942
Huile et tempera sur toile; 72 x 51 cm
Collection particulière, Paris

Constellation nébuleuse, 1942
Sable et tempera sur carton; 31 x 24,5 cm
Collection particulière

Chantier d'oiseaux, 1941
Huile sur toile; 36,5 x 45,5 cm
Collection particulière,
Courtesy Galerie Philippe Cazeau, Paris

Paysage en forme de poisson, 1941
Huile sur toile; 36 x 46 cm
Collection particulière, Paris

Le fil d'Ariane, 1938
Sable, gouache, tempéra sur bois; 22 x 27 cm
Collection particulière, Paris

Figure Personnage Animal, 1927
Sable et tempéra sur toile; 41 x 16 cm
Collection particulière

Rapt, c 1942
Pointe sèche; 30,5 x 40,5 cm
Collection particulière, Paris

Massacre, 1931
Huile sur toile; 32,5 x 41,2 cm
Collection particulière, Paris

Germination, 1942
Huile et sable sur toile; 43,5 x 48 cm
Collection particulière,
Courtesy Galerie Cazeau-Béraudière, Paris

OBJETS

Fish club - massue de pêche
Bois; 55 cm
Collection Steven Michaan

Atlatl de chamane
Bois; 36 cm
Collection Steven Michaan

Amulette Soul catcher -attrapeur d'âme, Tlingit
(probablement Tantakwan, Tlingits du sud),
c 1850-1870
Fémur d'ours, évidé et sculpté en relief, serti de
décorations en coquillage d'oursin. Lien en cuir;
17,2 cm
Collection Steven Michaan

Amulette Soul catcher en ivoire, Tlingit
Dent de baleine percée et sculptée, sertie de
décorations en coquillage d'ormeau
Collection Steven Michaan

Sheishoo, petit hochet, représentant un corbeau,
Amérindiens de la côte nord-ouest, c 1780-1800
Bois dur peint, lien en peau de cervidé; 26 cm
Collection Steven Michaan

Bol en forme de loutre de mer,
Kwakwaka'wakw, tribu Gwats'Inuxw, 1750-1800
Bois (probablement du sapin), la tête de loutre
de ce bol kwakiutl possède de petites dents en
nacre et le corps est incrusté de perles de verre.
Collection Steven Michaan

**Hochet rituel de chamane en bois sculpté
et sabot de cervidé.**
Tlingit, env. 1850-1880
Bois sculpté et peint. Sabot de cervidés noirs
et ergots cousus avec des fils en fibre naturelle;
H. 23 cm
Collection Steven Michaan

Hochet killer whale - épaulard,
Haïda, c 1880
Bois dur peint; 23,5 cm
Collection Steven Michaan

**Masque mortuaire de chamane,
esprit-oiseau faucon,** c 1840-1870
Bois sculpté et peint, à dents en coquille
d'orveau; 20,5 cm
Collection Steven Michaan

Bol à fard
Bois; 10,2 cm
Collection Steven Michaan

Casque « de guerre »
Bois; 25,7 x 22,5 cm
Collection Steven Michaan

Frontal à tête de faucon, Covarubias
Bois peint et coquillage d'orveau; 21,5 cm
Collection Steven Michaan

Cuillère soapberry - arbre à savon
Bois; 39,5 cm
Collection Steven Michaan

Petite tête, Eskimo
Bois; 33,5 cm
Collection Steven Michaan

Couteau de combat, Tlingit, c 1820
Lame en acier, manche écoré d'incrustations
en nacre d'orveau, attaché par des liens
en peau; 38,5 cm
Collection Steven Michaan

Amulette
Bois; 9 cm
Collection Steven Michaan

Boîte poisson, Eskimo
Bois et perle; 16,5 cm
Collection Steven Michaan

Loutre en ivoire, c 1850
Ivoire de morse sculpté présentant de petites
perforations ainsi que des inscriptions; 11,5 cm
Collection Steven Michaan

Peigne
Bois; 15,3 x 5,6 cm
Collection Steven Michaan

Masque à visage humain, Eskimo Inupiak,
(Provenance incertaine: Pt Hope ou Pt Barrow),
c 1830-1870
Bois; 21,5 cm
Collection Steven Michaan

Masque, c 1880
Bois avec incrustations en dent de morse;
H.: 21,5 cm
Collection Steven Michaan

Petit masque, Eskimo
11,5 cm
Collection Steven Michaan

Masque, Eskimo
23 cm
Collection Steven Michaan

Petite tête, Eskimo, c 1850
Bois incrusté d'ivoire; 8,4 cm
Collection Steven Michaan

Masque, Eskimo
Bois; 23,5 cm
Collection Steven Michaan

Masque, c 1850
Bois sculpté ; 7,5 cm
Collection Steven Michaan

Mat totem
Bois.
Collection Steven Michaan

Statue de totem coupé, Nootka
Bois.
Collection Steven Michaan

Masque facial, Tlingit, côte nord-ouest
Polychromie bleu-vert rehaussée de pigments rouges, noirs et blancs. Le pourtour de la tête est serti de cheveux en crin de cheval ; H. : 24 cm
Collection Steven Michaan

Figure totémique, Colombie britannique
Collection particulière, Paris

Masque de fertilité, Colombie britannique
Bois peint.
Collection particulière, Paris

Mat totémique de maison, Haïda ou Nootka,
Colombie britannique
Collection particulière, Paris

Hochet de danse, Haïda
Bois, pigments ; L. : 25,5 cm
Sous les ailes est inscrit : *made by the indians of Queen Charlotte Island, British Columbia et : Victoria, Vancouver Island, April 25th 1859* (probablement le lieu et la date d'achat de l'objet)
Provenance : Franklin D. Austin, né en 1918, président de la New York mining Company (mines d'or).
Collection particulière

Petit totem en argilite
Collection particulière

Statuette de femme portant un enfant sur le dos
Culture de Thulé (1000-1700), Alaska
Ivoire ; H. : 10 cm
Collection particulière

Hochet de danse
Bois et pigments ; L. : 30 cm
Collection particulière

Couverture de chamane, Chilkat, Tlingit
L. : 161 cm
Collection particulière

Cuillère, Haïda
Corne de chèvre ; 26,5 cm
Collection Alain Schoffel

Cuillère, Haïda
Corne de chèvre ; 22,5 cm
Collection Alain Schoffel

Cuillère, Haïda
Corne de chèvre ; 26 cm
Collection Alain Schoffel

Cuillère, Haïda
Corne de chèvre ; 31,5 cm
Collection Alain Schoffel

Cuillère, Haïda
Corne de chèvre ; 25 cm
Collection Alain Schoffel

Boîte, Inuit
Bois avec décorations en ivoire ou os ; 44,5 cm
Collection Alain Schoffel

Animal, Inuit
Ivoire ; 11,8 cm
Collection Alain Schoffel

Petite boîte, Inuit
Ivoire, bois, cuivre, ornée d'un personnage et d'une tête de corbeau ; H. : 10 cm
Collection Alain Schoffel



CATALOGUE ET PUBLICATIONS

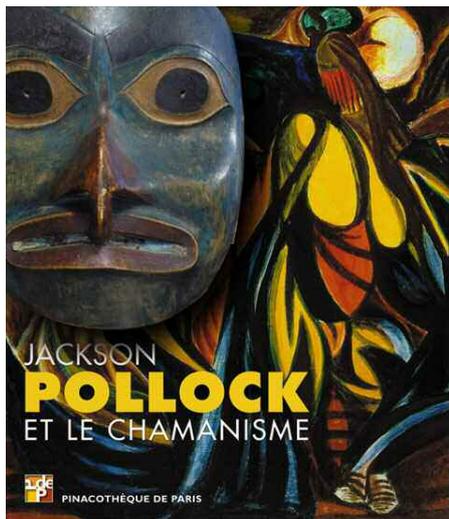
À l'occasion de l'exposition «Jackson Pollock et le chamanisme», les Éditions Pinacothèque de Paris assurent la publication d'un ouvrage illustré et d'un portfolio.

Jackson Pollock et le chamanisme

De Stephen Polcari, professeur d'histoire de l'art à la Chapman University, auteur de l'important essai «Abstract Expressionism and the Modern Experience ». Adaptation des textes de Stephen Polcari par Maïca Sanconie et Martine Desoille.

«L'évolution de Jackson Pollock s'inscrit toute entière dans les hypothèses, la culture et les valeurs de son époque. Son art est issu d'un ensemble de transformations rituelles et psychologiques, qui ont eu lieu en réaction aux conflits destructeurs des années 1930 et 1940, et au contexte socioculturel censé les avoir produits. Jackson Pollock dénonce la société qui a engendré l'homme des masses, avant même la formation du système totalitaire qui a abouti à Nuremberg. Soucieux de représenter la dangereuse vacuité de cette société et d'indiquer de possibles moyens de la transformer, Pollock s'inspira des puissances et des images de l'inconscient, et puisa dans la richesse culturelle du monde, dans son passé comme sa modernité. Il fit appel à de nouvelles sources de transformation spirituelles, délaissées par la société industrielle urbaine.»

Stephen POLCARI



Stephen Polcari jette dans cet essai passionnant un regard neuf sur l'œuvre d'un des artistes les plus importants du XX^e siècle.

Sommaire :

- Contextes, influences, références
- «L'idée du chamanisme» de Jackson Pollock
- L'impact de la seconde guerre mondiale
- La recherche: Pollock et la renaissance de l'homme
- L'aboutissement: le *dripping* ou l'image invisible
- «Je suis la nature»

Nombre de pages: 260

Format: 28 x 23,5 cm

Nombre d'illustrations: 160

Prix: 40 euros

ISBN: 9782953054675

Éditeur: Pinacothèque de Paris

Le portfolio «Jackson Pollock et le chamanisme» propose dans un grand format une sélection des plus beaux tableaux et des objets chamanes. Le portfolio est accompagné d'un documentaire sur Jackson Pollock de la collection «Portrait d'artiste»

Le portfolio «Jackson Pollock et le chamanisme»

Nombre de pages: 36

Format: 23,8 x 32 cm

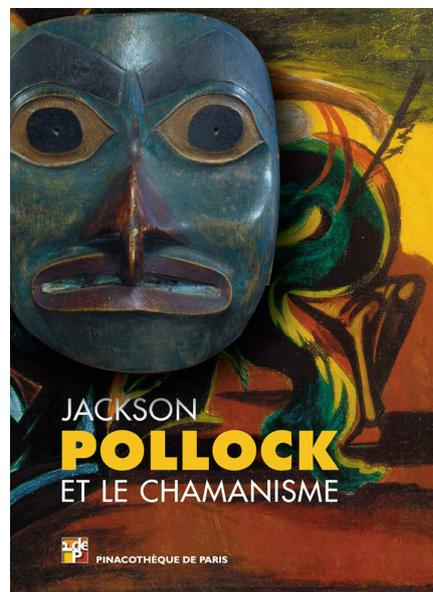
Nombre d'illustrations: 40

DVD: 50 mn (zone2). Édition AKAVIDEO

Prix: 12,50 euros

ISBN: 9782953054682

Éditeur: Pinacothèque de Paris



LA PINACOTHÈQUE

L'ADRESSE

Place de la Madeleine... L'une des plus célèbres places du monde. L'histoire et le prestige se sont donnés rendez-vous autour des colonnes de la Madeleine : carrefour où s'expriment les tendances internationales de la mode, de la gastronomie, références d'un certain art de vivre à la Française. L'art, sortant des sentiers battus, s'y montre dans un lieu neuf, insolite et généreux, contemporain et performant, se prêtant tant à la découverte qu'à la redécouverte.

LE LIEU

Un pari extravagant au cœur du luxe où le prix du mètre carré se négocie en terme de commerce, où toute fermeture de lieu « parisien » se solde par l'apparition d'une boutique de mode ou d'une épicerie fine. Allant à l'encontre de toutes les surenchères, le choix du Crédit Agricole, propriétaire des lieux, d'accueillir la Pinacothèque de Paris, participe d'une nouvelle appréhension des lieux culturels et de leurs enjeux.

Le 28 place de la Madeleine offre au public environ deux mille mètres carrés répartis sur trois niveaux :

- un sous-sol comme un dédale dans les entrailles mystérieuses de la ville ;
- un rez-de-chaussée de plain-pied avec la vie parisienne ;
- un premier étage animé par l'architecture particulière des coursives courant le long des entrepôts du XIX^e siècle.

DIRECTION : Marc RESTELLINI

Historien d'art, organisateur et commissaire d'exposition à travers le monde depuis les années 1990 (Modigliani, Renoir, Picasso...), Marc Restellini inaugure la Pinacothèque de Paris en novembre 2003 avec une exposition exceptionnelle : « Picasso Intime, la collection de Jacqueline ». Le musée prend un nouveau départ en juin 2007, place de la Madeleine, et accueille depuis sa réouverture, des expositions majeures comme Roy Lichtenstein, Chaïm Soutine, Man Ray, Les soldats de l'éternité, Georges Rouault...

MISE EN ŒUVRE : Laurent GUINAMARD-CASATI, architecte du patrimoine.

LE SITE INTERNET

Un lien permanent avec le musée : les actualités, réservation de billets, contacts...
Pendant l'exposition, vidéos exclusives, podcasts, archives INA.

www.pinacothèque.com

[http://essentialblog@pinacothèque.com](mailto:essentialblog@pinacothèque.com)

LES ATELIERS ENFANTS



Ateliers pour les enfants de 5 à 12 ans

Atelier « Totem »

Fabrication d'un totem en s'appropriant un animal issu de la culture chamanique. Ce totem sera exécuté dans le style très particulier de la région nord-ouest américaine. Utilisation de papier coloré, gommé et vitrail, ondulé, soie...

Atelier « Grigri »

Beaucoup d'animaux chez les chamanes sont des animaux de pouvoir. à l'aide de plumes multicolores et de différents objets en bois l'enfant fabriquera son propre grigri.

Atelier « Dripping »

Utilisation de la technique de la coulure et de la giclure pour peindre à la manière de Jackson Pollock.

Programme enfant Pollock - Informations pratiques :

- Atelier « Grigri », tous les mercredis à 16h
du mercredi 22 octobre 2008 au mercredi 11 février 2009
- Atelier « Totem », tous les samedis à 14h
du samedi 18 octobre 2008 au samedi 14 février 2009
- Atelier « Dripping », tous les samedis à 16h
du samedi 18 octobre 2008 au samedi 14 février 2009

Prix: 9 euros

Ateliers de 5 enfants minimum à 10 maximum

Durée Ateliers: 1h30 (45 mn de visite + 45 mn d'atelier)

Réservation obligatoire

Informations et réservations auprès du service Jeunesse



JEUNESSE PINACOTHÈQUE DE PARIS

28 place de la Madeleine - 75008 PARIS

Véronique BESLUAU

Tél. : 01 42 68 35 40

Fax : 01 42 68 02 09

jeunesse@pinacothèque.com



LA BOUTIQUE DE LA PINACOTHÈQUE

Lieu insolite et résolument contemporain, cet espace de 80 m² met en avant la création française et européenne, peu connues du public français. On y découvre des ouvrages sur les expositions en cours, un espace jeunesse (ouvrages sur l'histoire de l'art, jeux de cartes, memory, jeux en bois...), une papeterie de luxe, des objets de décoration (mobiles contemporains, créations originales en origami...) et de superbes bijoux réalisés par des créateurs toujours plus inventifs.



Dans le cadre de l'exposition
«Jackson Pollock et le chamanisme»,
la boutique de la Pinacothèque propose :

Perchoir Pollock Manga Rosa
En exclusivité et en série limitée

Raphaëlle Barbet créé de véritables bijoux en mouvement,
à suspendre, à clipper, à piquer... inspirés de l'exposition
Jackson Pollock et le chamanisme.

Prix : à partir de 22 euros

Perchoir Pollock ©création 2008 Raphaëlle Barbet-Manga Rosa

Toujours autour de l'exposition, la boutique propose une belle
sélection de livres sur Jackson Pollock, une originale collection de
tasses et des affiches inédites.



BOUTIQUE PINACOTHÈQUE DE PARIS

28 place de la Madeleine - 75008 PARIS
Ouverte tous les jours de 10h30 à 18h30
Tél. : 01 42 68 81 05
boutique@pinacothèque.com

INFORMATIONS PRATIQUES

HORAIRES ET TARIFS

La Pinacothèque de Paris est ouverte tous les jours de 10h30 à 18h.

Les jeudis 25 décembre et 1^{er} janvier, ouverture de 14h à 18h.

Fermeture de la billetterie à 17h15.

Nocturne tous les premiers mercredis du mois jusqu'à 21h (fermeture de la billetterie à 20h15).

Plein tarif: 9 euros

Tarif réduit (sur présentation d'un justificatif) : **7 euros**

De 12 à 25 ans, étudiants, demandeurs d'emploi (justificatif daté de moins d'un an), famille nombreuse, carte Améthyste et Emeraude, maison des artistes, carte de priorité pour personne handicapée, guides et conférenciers, professeurs d'art et d'arts plastiques.

Gratuité (sur présentation d'un justificatif)

Pour les moins de 12 ans, journalistes, ICOM, RMI, ASS et minimum vieillesse, guides conférenciers et professeurs ayant une réservation de groupes, carte d'invalidité.

Tarif groupes : 8,50 euros

Ateliers enfants

Réservation obligatoire, ateliers les mercredis et samedis. Durée: 1h30 – **Tarif: 9 euros**

ACCÈS

PINACOTHÈQUE DE PARIS

28, Place de la Madeleine

75008 PARIS

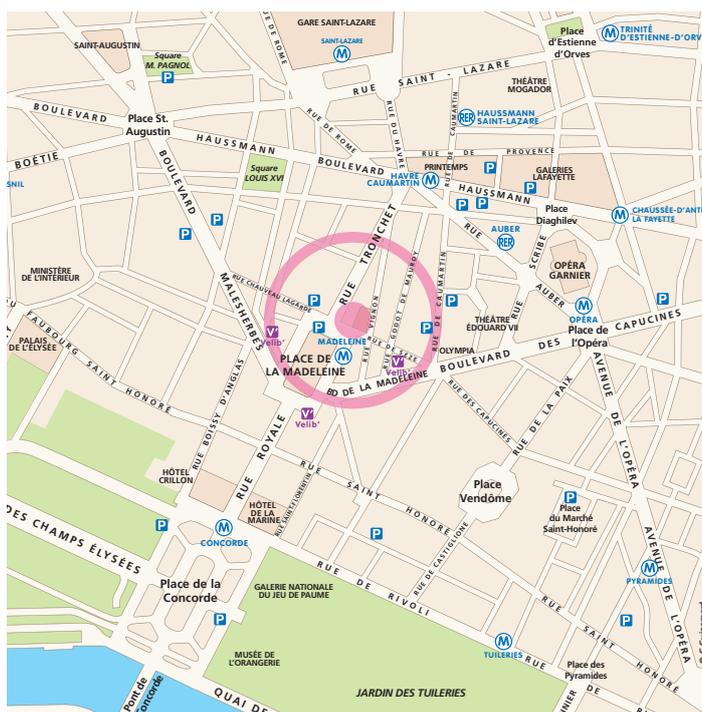
Tél. : 01 42 68 02 01

Métro : lignes 8, 12 et 14, station Madeleine, sortie place de la Madeleine

Bus 42 et 52, arrêt : Madeleine et Madeleine-Vignon. Bus 24, 84 et 94, arrêt : Madeleine

Parcs de stationnement : Madeleine Tronchet
Vinci / Rue Chauveau-Lagarde / Rue Caumartin

Le musée est accessible aux personnes à mobilité réduite.



DIRECTION

Directeur: Marc RESTELLINI

Assisté de

Hélène DESMAZIÈRES

Tél. : 01 46 34 74 40

Fax : 01 46 34 61 62

hd@restellini.com

ADMINISTRATION

Céline THOUROUDE

Tél. : 01 42 68 02 01

Fax : 01 42 68 02 09

administration@pinacothèque.com

SERVICE DE PRESSE - KALIMA

Tygénia SAUSTIER

Tél. : 01 44 90 02 36 - 06 19 91 40 03

Fax : 01 45 26 20 07

tsaustier@kalima-rp.fr

SERVICE DES PUBLICS

Chloé GUILLEROT

Tél. : 01 42 68 81 07

Fax : 01 42 68 02 09

servicedespublics@pinacothèque.com

SERVICE DES GROUPES

Chloé GUILLEROT

Raïma KOUFEIDJI

Tél. : 01 42 68 35 42

Fax : 01 42 68 02 09

groupes@pinacothèque.com

SERVICE JEUNESSE

Véronique BESLUAU

Tél. : 01 42 68 35 40

Fax : 01 42 68 02 09

jeunesse@pinacothèque.com

ÉDITIONS

Marc RESTELLINI

Alexandre CURNIER

Tél. : 01 42 68 81 10

editions@pinacothèque.com

Assistante : Frédérique LAVIGNE

Tél. : 01 42 68 35 41

Fax : 01 42 68 02 09

editions2@pinacothèque.com

SITE INTERNET

Alexandre CURNIER

Frédérique LAVIGNE

Tél. : 01 42 68 35 41

Fax : 01 42 68 02 09

webmaster@pinacothèque.com

BOUTIQUE DE LA PINACOTHÈQUE DE PARIS

(Ouverte tous les jours de 10h30 à 18h30)

Benjamine FIEVET

Tél. : 01 42 68 81 05

Fax : 01 42 68 02 09

boutique@pinacothèque.com