

Lee Krasner : quelle place pour une artiste femme dans l'expressionnisme abstrait américain entre 1930 et 1980 ?

Mémoire réalisé par
Louise Henry

Promoteur
Joël Roucloux

Année académique 2017-2018
Master [120] en histoire de l'art. Finalité spécialisée : iconologie et études des cultures visuelles

Table des matières

Remerciements	4
Introduction	6
Chapitre 1 : Etat de la question et fortune critique de l'artiste	14
Chapitre 2 : Vie et carrière de Lee Krasner	32
Chapitre 3 : L'expressionnisme abstrait américain	42
Chapitre 4 : Un combat : Machisme VS Féminisme	52
<i>Pas à pas, du féminisme dans l'art</i>	<i>56</i>
<i>Les artistes femmes de l'expressionnisme abstrait américain</i>	<i>62</i>
<i>Une veine autobiographique dans les œuvres de Krasner ?</i>	<i>68</i>
<i>L'émergence de nouvelles artistes femmes dans les années 60</i>	<i>69</i>
<i>L'École de New-York, machiste ?</i>	<i>71</i>
Chapitre 5 : Inter-influences artistiques entre Jackson Pollock et Lee Krasner	76
Chapitre 6 : Les influences de Lee Krasner	88
Chapitre 7 : La technique du <i>all-over</i> dans les œuvres de Lee Krasner	96
Chapitre 8 : Analyse d'œuvres de Lee Krasner.....	104
« <i>Gaea</i> » (1966) ou la spontanéité du geste	106
<i>Entre abstraction et figuration</i>	<i>107</i>
<i>Les œuvres de deuil</i>	<i>108</i>
« <i>Vous avez un rythme intérieur très fort, ne le perdez jamais</i> »	<i>115</i>
Conclusion	118
Bibliographie	126
Illustrations	134
Table et source des illustrations.....	158

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaiterais remercier mon promoteur, le professeur Joël Roucloux, d'avoir d'emblée accepté ma proposition de sujet et de m'avoir fait confiance dans le tracé de ce mémoire, tout en m'invitant à poser les bonnes questions.

Je souhaite remercier le professeur Maxime Coulombe, enseignant l'histoire de l'art contemporain à l'Université Laval à Québec, de m'avoir sensibilisée au féminisme dans l'art à travers ses cours durant mon séjour Erasmus.

Mes remerciements vont également à Anne Mertens-Laloyaux pour ses bons tuyaux et particulièrement à Véronique Danneels pour sa disponibilité, son engagement féministe qui m'a ouvert les yeux. Son aide et ses conseils m'ont été très précieux.

Merci aussi à Anne Warrant et Michel Kisielewicz de s'être intéressés de près à mon mémoire et d'avoir pensé à me rapporter une belle documentation suite à leur visite de l'atelier de Jackson Pollock et Lee Krasner à Springs sur Long Islands.

Enfin, je voudrais remercier mes parents pour leur soutien et particulièrement ma maman de m'avoir initié à l'art et la culture dès mon plus jeune âge. Je les remercie beaucoup ainsi que Françoise Warrant pour leur relecture de ce mémoire et leurs yeux attentifs.

INTRODUCTION

Les problèmes de visibilité dans la création des femmes ne datent pas d'hier mais ils perdurent encore en ce début du XXI^e siècle, même si cela a heureusement diminué depuis le milieu du XX^e siècle. En 2000, si l'on compte un pourcentage de 60% de femmes dans les écoles d'art en France, seulement 10% d'entre elles sont visibles dans les expositions internationales. Comment expliquer ce phénomène ? Que sont devenues toutes ces femmes ? Sont-elles moins douées que les hommes ? Encore aujourd'hui, dans tous les musées du monde, pourtant chargés de présenter l'histoire de l'art, le pourcentage d'œuvres de femmes exposées est nettement inférieur à celui des hommes. On atteint dans certains musées le même pourcentage que dans les Salons de l'Académie, sous l'Ancien Régime, juste avant la Révolution ...¹. Où en est l'évolution de la visibilité des femmes artistes ? La discrimination des femmes dans le milieu artistique est malheureusement toujours à l'œuvre aujourd'hui, même si l'on compte heureusement certaines améliorations. Mais celles-ci valent seulement pour le « faire ». Camille Morineau pose judicieusement la question : qu'en est-il du registre symbolique ?

« Car les femmes travaillent autant que les hommes... mais gagnent moins. Les artistes femmes sont désormais autant exposées que les hommes... mais valent moins. Leur travail est reconnu dans les arts et les sciences... mais très rarement distingué. Les femmes écrivent autant que les hommes mais sont peu primées. »²

La question du statut professionnel des femmes artistes est loin d'être résolue et il nous semble essentiel de considérer cette question comme une priorité dans l'histoire de l'art actuelle. Réaliser notre mémoire sur une artiste femme rejoint cette préoccupation, amenant ainsi une ouverture sur la question qui garde toute son actualité.

¹ M.-J. BONNET, *Les femmes dans l'art. Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris, La Martinière, 2004, p. 91.

² C. MORINEAU, *Artistes femmes. De 1905 à nos jours*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2010, p. 147.

Dès le premier jour de nos études en histoire de l'art à l'Université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve, nous étions déjà persuadée que notre futur sujet de mémoire porterait sur une thématique de l'art abstrait. Dans l'univers pictural, l'expressionnisme abstrait est le courant qui nous parle le plus, sans doute parce que la liberté y occupe une place essentielle, tout comme l'expression des émotions et des sentiments. Nous avons formé un champ lexical avec une série de mots ayant pour nous beaucoup de sens et d'importance dans une œuvre d'art : mouvement, rythme, couleur, formes dynamiques, énergie, spontanéité, liberté, lien avec l'organique et la nature. Nous retrouvons toutes ces notions au sein de l'expressionnisme abstrait.

Après mûres réflexions, nous avons choisi de réaliser ce mémoire sur une artiste femme issue du courant expressionniste abstrait américain : Lee Krasner. L'expressionnisme abstrait est connu notamment pour être un courant particulièrement masculin, c'est pourquoi il nous a semblé intéressant de se pencher sur une des femmes qui osa s'imposer parmi tous ces hommes. D'autant plus qu'il s'agit de la femme, et veuve, d'un des plus grands représentants du courant, Jackson Pollock. Nous nous étions déjà intéressée durant notre parcours de bachelier à la question du féminisme dans l'art, notamment dans nos travaux du projet Portfolio. Ce sujet continue de nous intéresser, et l'approfondir dans le cas d'une artiste en particulier est une idée qui nous a beaucoup motivée. Au fil de nos recherches de sujet de mémoire, il nous a paru essentiel de travailler sur une artiste femme. En 2018, les femmes n'ont toujours pas gagné le combat de l'égalité homme-femme, tous domaines confondus. A l'heure où le féminisme est une question centrale et polémique dans les débats sociétaux – surtout depuis les affaires de harcèlement sexuel dans le monde du cinéma en 2017 – nous nous demandons quand est-ce que la femme pourra enfin être considérée comme égale à l'homme... alors que les mouvements féministes sont actifs depuis le début des années 1970. Nous avons souhaité valoriser une femme artiste qui fit carrière aux Etats-Unis entre les années 1930 et 1980, de manière contemporaine à l'évolution des droits des femmes. La question de la visibilité des artistes femmes dans le monde de l'art n'était pas une question de premier plan, les institutions ne s'en préoccupaient pas avant la fin des années 1970.

Un mémoire féministe ...

Ce mémoire a pris un tournant féministe assumé, que nous ne soupçonnions pas avant de l'écrire. Bien que nous savions que nous nous embarquions dans une histoire de l'art « parallèle », celle des artistes femmes, nous ne savions pas encore qu'elle aboutirait à une prise de conscience aiguë, suite aux nombreuses lectures réalisées pour notre étude.

C'est d'ailleurs un peu déstabilisant pour nous d'aboutir à ce constat en fin de master en histoire de l'art. Le rapport des genres n'est effectivement pas vraiment un sujet fort abordé dans nos cours à l'UCL, et nous manquons donc de connaissances pour démarrer notre étude. Mais quel enrichissement, après toutes ces recherches. Nous avons le sentiment d'avoir découvert tout un pan de l'histoire de l'art gardé secret pendant si longtemps. Et cela ne nous semble pas tout à fait normal... Nous pensons qu'en 2018, il est temps d'introduire et d'intégrer un autre regard dans l'enseignement de l'histoire de l'art à l'université.

Une autre question troublante est celle du sexisme du monde de l'art au XX^e siècle, (presque) exclusivement abordée par des auteures femmes ! Tant de femmes se sont levées pour dénoncer ce problème. Les hommes n'étaient bien évidemment pas les premiers à vouloir du changement, étant dans la position privilégiée, avec tous les avantages, les droits et les pouvoirs. Si les femmes ne s'étaient pas occupées des femmes, nous serions probablement toujours dans la même situation que celle des années 50 et toutes les artistes femmes seraient passées aux oubliettes depuis bien longtemps. Or il y a eu en fait une kyrielle de femmes tout au long de l'histoire de l'art, mais celle-ci est restée quasi muette... Si on continue, petit à petit, de les extirper, c'est grâce aux femmes ! Et ce n'est pas spécialement une question de féminisme, c'est vraiment la question du genre.

« Jusqu'à la fin du XX^e siècle, l'histoire de l'art a été cruelle avec les femmes. Leur travail n'a cessé d'être refoulé, oublié ou écarté dans le registre de l'exception. »³

Les rares femmes peintres ayant connu une grande notoriété dès le début de leur carrière, et figurant toujours aujourd'hui parmi les rôles clés de courants artistiques majeurs du XX^e siècle, se rencontrent du côté de la culture russe. En particulier dans le néo-primitivisme russe (avec Natalia Gontcharova par exemple) ou le suprématisme (avec Olga Rozanova ou Alexandra Exter). Cette ouverture aux femmes dans la culture russe dès 1905 n'a malheureusement pas

³ C. GONNARD et E. LEOVICI, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 435.

influencé directement les courants européens ou américains, hormis quelques rares exceptions.

Dans sa thèse, l'historienne de l'art Véronique Danneels dresse un constat à prendre en considération dans notre étude : « suite à la consultation approfondie et à la compilation des magazines d'art », il faut noter « la récurrence d'articles monographiques consacrés à un même artiste, la croissance d'intérêt pour la photographie et le cinéma, l'omniprésence et l'omnipotence de la publicité commerciale, le rapport à l'histoire locale et au développement de l'identité artistique américaine, les interventions de plus en plus explicites d'opinions politiques (...) » qui permettent de « vérifier le peu d'intérêt que suscite le travail des 'artistes-femmes' à la fin des années 60 »⁴.

Si les mouvements féministes se mettent en place dans les années 70 et dénoncent qu'il « n'a pas toujours suffi aux femmes artistes de se définir comme artistes pour être reconnues comme telles »⁵, c'est seulement à partir du début des années 1990 que des auteures (théoriciennes, historiennes de l'art, critiques d'art, conservatrices de musée, commissaires d'expositions, artistes) commencent à étudier les productions d'artistes femmes des années 60-70. Une relecture de l'histoire de l'art a lieu grâce à une « volonté collective » d'y ancrer les femmes. Ce développement a généré une quantité croissante de livres, expositions, catalogues, films sur le sujet⁶.

Ce mémoire se veut être avant tout monographique, puisqu'il s'agit d'une étude détaillée sur une artiste en particulier. En nous référant surtout à des textes ultérieurs aux années 80 (les écrits sur les artistes femmes étant rares avant les années 90 ou difficilement accessibles), nous tenterons le mieux possible d'éclaircir et de débroussailler le contexte de production de l'artiste américaine Lee Krasner. Ce faisant, nous éluciderons les raisons expliquant l'ombre portée sur elle pendant si longtemps. Nous étudierons plus particulièrement en quoi le vécu de Krasner en tant que « femme » intervient dans la réalisation de ses œuvres. Cette dernière a en définitive occupé une place de choix en tant qu'artiste femme, étant l'épouse d'un des artistes considérés comme les plus grands du XX^e siècle. Ce type d'étude inclut, grâce aux

⁴ V. DANNEELS, *Répercussion du mouvement féministe américain sur la production et critique d'art de 1968 à 1975 aux Etats-Unis*, thèse de doctorat présentée à la VUB, Bruxelles (H. De Wolf, directeur de thèse), 2010-2011, p. 20.

⁵ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, p. 437.

⁶ C. BUTLER (dir.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 4 March-16 July 2007, Cambridge (Massachusetts)-London, The MIT Press, 2007, p. 20.

théories féministes, des éléments biographiques ou des relations de pouvoir comme le soulignent Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici⁷.

Notons ici que le cours d'art contemporain dispensé par le professeur Maxime Coulombe à l'Université Laval à Québec durant notre Erasmus nous a apporté une introduction passionnante au féminisme dans l'art et nous a ouvert les yeux sur la situation des artistes femmes. Cette expérience a d'ailleurs suscité en nous une plus grande ouverture d'esprit et nous a permis de développer notre esprit critique.

... mais pas uniquement féministe

Si la thématique du féminisme dans l'art constitue un fil rouge dans ce mémoire (une analyse détaillée est fournie dans le quatrième chapitre), d'autres thématiques sont également abordées.

Le **premier chapitre** s'attache à la réception de Lee Krasner dans la littérature artistique et analyse l'état de la question et la fortune critique actuels. Une multitude de questions ont surgi dans notre esprit au fil de la lecture de nos différentes sources : pourquoi Krasner est-elle bien plus rarement citée chez des auteurs hommes ? Pourquoi est-elle parfois citée abondamment dans certains ouvrages généraux et ignorée dans d'autres livres spécialisés ? Comment expliquer que quelques livres consacrés aux artistes femmes ne mentionnent pas Krasner ou que des livres sur l'art américain ou sur l'expressionnisme abstrait semblent oublier l'apport de Krasner ? La liste de questions peut encore continuer. Nous tenterons dans ce chapitre de comprendre dans quelle mesure Lee Krasner est mentionnée, à quelles époques, et par qui.

Le **deuxième chapitre** de ce mémoire présente la vie de Lee Krasner dans les grandes lignes, s'attardant sur quelques événements marquants de sa carrière.

Le **troisième chapitre** propose, au croisement de différents livres, une courte synthèse de l'histoire du courant de l'expressionnisme abstrait américain dans le récit de l'art du XX^e siècle, afin de situer et contextualiser notre propos.

⁷ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, p. 437.

Comme nous l'avons évoqué, le **quatrième chapitre** est consacré à la question du féminisme dans l'art et constitue le noyau de ce mémoire. Puisqu'il s'agit de la partie la plus conséquente, nous avons divisé ce chapitre en différentes idées. Il sera question tout d'abord de l'évolution de la mentalité féministe au sein de la société américaine au tournant des années 60 et 70, et plus particulièrement dans le monde de l'art. Nous aborderons ensuite le cas des artistes femmes de l'expressionnisme abstrait américain et leur place dans ce courant. Puis nous nous poserons la question suivante : une veine autobiographique est-elle présente dans les œuvres de Krasner ? Et est-elle liée aux mouvements féministes naissants ? A partir des années 60, une nouvelle identité se met en place pour les artistes femmes qui deviennent de plus en plus nombreuses et sont de mieux en mieux acceptées par les hommes. L'émergence de ces nouvelles artistes femmes sera abordée. Enfin, nous tenterons de comprendre pourquoi l'Ecole de New York a toujours été qualifiée de « machiste » et vérifierons si cette affirmation est vraie.

Ensuite, nous ne ferons pas totalement l'impasse sur l'art de Jackson Pollock, dédiant le **cinquième chapitre** de ce mémoire aux influences mutuelles entre lui et son épouse Lee Krasner. Nous examinerons d'abord plus particulièrement leur relation difficile et comment elle était perçue par le public de l'époque, puis la question de leurs inter-influences sera portée à différents niveaux : la technique picturale, l'iconographie (les sujets), les relations (avec des artistes, critiques, marchands, ...), leur vie conjugale, certains paradoxes, ...

Nous creuserons également dans le **sixième chapitre** les influences générales de Krasner sur son art, qu'elles soient littéraires ou issues des arts visuels.

La technique picturale du *all-over* nous a énormément questionné depuis les premiers cours d'art moderne en bachelier – les notions d'infini, d'illimité, la question de savoir à partir de quand l'artiste décide que son œuvre est terminée, ... C'est pourquoi nous avons souhaité approfondir, dans le **septième chapitre** de ce mémoire, la question de cette technique fascinante et qui se trouve être une des plus utilisées dans le mouvement pictural de l'expressionnisme abstrait.

Finalement, dans le **huitième et dernier chapitre**, nous analyserons quelques œuvres de Krasner en particulier, sélectionnées pour différentes raisons – soit des œuvres que nous apprécions spécialement, soit qui illustrent une étape de la vie de l'artiste, qui éclairent une thématique ou une technique clé, qui révèlent des éléments inédits, ... Quatre thématiques

seront étudiées en particulier : la spontanéité du geste, les œuvres à la limite de l'abstraction et de la figuration, les œuvres de deuil, et la notion de rythme intérieur.

Deux années de recherche

Le choix de travailler sur une artiste américaine présenta quelques contraintes et défis qu'il s'est agi de relever.

Nous nous sommes d'abord rendue dans les bibliothèques que nous avons l'habitude de fréquenter, telles que la Bibliothèque de la Faculté de philosophie, arts et lettres à Louvain-la-Neuve (BFLT) ou la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles (KBR). Celles-ci nous offrirent l'accès à une littérature déjà très large et que nous ne soupçonnions pas. Mais il a fallu nous rendre également dans d'autres bibliothèques bruxelloises spécialisées dans notre sujet, telles la Bibliothèque de l'Université des femmes ou la bibliothèque ROSA. Ce qui a considérablement permis d'enrichir notre bibliographie, c'est notre Erasmus au Québec de janvier à mai 2017. Le Canada étant un pays limitrophe des Etats-Unis, cette destination nous a permis d'accéder à une documentation bien plus large que celle à laquelle nous avions accès en Belgique (Bibliothèque de l'Université Laval à Québec). De plus, nous avons profité de notre situation proche des Etats-Unis pour partir voyager quelques jours à New-York et ainsi nous documenter pleinement au sujet de Lee Krasner (à la célèbre New York Public Library). Enfin, quelques ressources électroniques nous ont aidé à compléter notre recherche, comme des sites internet ou des vidéos mises en ligne sur Youtube.

Un autre défi pour la réalisation de ce mémoire fut la langue anglaise pour la majorité des sources lues. L'anglais n'étant pas une langue avec laquelle nous avions beaucoup d'aisance, cela nous a demandé plus de temps et d'efforts dans l'élaboration du texte.

A l'inverse, des occasions particulièrement intéressantes se sont offertes à nous. Lors de notre voyage à New York, nous avons eu l'immense chance de pouvoir nous rendre au Museum of Modern Art, au Metropolitan Museum of Art, à la Robert Miller Gallery, où nous avons pu admirer de nos propres yeux quelques œuvres de Lee Krasner. Ce furent des moments particuliers que nous n'oublierons pas de si tôt.

En nous basant particulièrement sur des auteures féminines (et féministes) telles que Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, Linda Nochlin, Marie-Jo Bonnet, Camille Morineau, Véronique

Danneels, Marcia Tucker, Lisa Tickner, Griselda Pollock, Nadine Plateau, Norma Broude et Mary D. Garrard, ou encore Whitney Chadwick, nous envisageons dans ce mémoire d'aborder notre sujet selon différents angles de vue. A savoir : historique, sociologique et socio-économique (le cadre social étant celui de la classe moyenne dans un pays capitaliste anglophone), le point de vue artistique et ses différentes approches (esthétique, stylistique, iconographique, iconologique, ...), le point de vue biographique, ainsi que, bien sûr, celui du féminisme et des rapports de genre.

De plus, nous tenons particulièrement à remercier chaleureusement dans cette introduction l'historienne de l'art féministe belge Véronique Danneels qui a pris de son temps pour répondre à nos questions par téléphone, nous rassurer, nous conseiller, nous aider. Cet entretien téléphonique a été un moment important dans le tracé de ce mémoire, nous permettant de nous investir et nous engager pleinement dans la cause des artistes femmes.

Nous terminerons cette introduction par une citation de Pierre Bonnard (1867-1947), que nous aimons beaucoup : « *Il ne s'agit pas de peindre la vie mais de rendre vivante la peinture* ». Nous estimons que Lee Krasner a réalisé durant sa carrière une œuvre considérable, originale, réussissant à rendre vivante la peinture. Et c'est pour nous un exercice difficile mais prodigieux, qui rend un artiste réellement talentueux, et, surtout, transmetteur de vie. Nous nous sommes rendu compte que cette phrase illustre en fait pleinement notre vision de la différence entre l'art figuratif et l'art abstrait : peindre la vie est plutôt le rôle de l'art figuratif et rendre vivante la peinture celui de l'art abstrait. Et c'est ce que nous allons découvrir au travers de l'œuvre de l'artiste Lee Krasner.

Chapitre I

Etat de la question et fortune critique de l'artiste

L'étude de l'artiste américaine Lee Krasner (1908-1984) nous a amenée à réunir et confronter de nombreuses et diverses sources afin d'identifier les questions traitées par différents auteurs et résumer l'évolution et l'état actuel des connaissances de cette artiste. L'analyse de ces documents sources s'exécutera de manière catégorique et chronologique.

Afin d'introduire ce chapitre, il est essentiel de mentionner quelques remarques concernant l'heuristique de ce mémoire. En octobre, novembre et décembre 2016, nous avons entrepris des recherches en bibliothèque dans la Faculté de philosophie, arts et lettres à Louvain-la-Neuve et à la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) à Bruxelles. Ces deux bibliothèques nous ont permis de récolter un bon nombre d'ouvrages constituant une bonne base de démarrage. Mais Lee Krasner s'est avéré être un sujet de recherche peu développé dans les ouvrages en Belgique. Fort heureusement, dans le cadre de notre Erasmus durant quatre mois à l'Université Laval à Québec au Canada de janvier à avril 2017, nous avons pu régulièrement aller consulter de nombreux ouvrages dans l'immense et riche bibliothèque de l'université. Ceci nous a permis de trouver un éventail d'informations bien plus large sur notre sujet. Ensuite, nous avons pu prolonger notre séjour pour nous rendre quelques jours à New-York. Ce fut l'occasion de consulter d'excellents ouvrages à la célèbre New York Public Library.

Il s'agit d'établir dans ce chapitre à la fois l'état de la question et la fortune critique de l'artiste Lee Krasner. Selon le syllabus de référence « LARKE1421 Introduction à la pratique scientifique en archéologie, histoire de l'art et musicologie », la fortune critique « est l'ensemble des opinions (critiques contemporains et historiens de l'art) qui ont contribué à la réputation d'un artiste ».

Nous nous sommes limitée à 66 sources « papier » et 19 sources électroniques pertinentes pour notre recherche. Nous avons fait le choix de ne pas prendre en compte les sources électroniques pour cet état de la question, étant donné la masse documentaire « papier » déjà présente. En outre, presque tous les ouvrages de notre bibliographie seront cités sauf ceux avec auteur anonyme ou dont nous n'avons trouvé aucune information sur l'auteur. Vu le nombre important de sources, et afin d'y voir plus clair, nous allons procéder par catégorie d'ouvrages, et chronologiquement dans chaque catégorie. Nous nous pencherons particulièrement sur le statut de chaque auteur, ce qui peut constituer un gage important de fiabilité, d'autorité et de pertinence dans le choix des ouvrages.

Une première catégorie importante contient tous les ouvrages concernant la thématique du féminisme et des femmes dans l'art. Il s'agit de la catégorie qui contient le plus d'ouvrages. Les auteurs sont presque toutes des femmes, et absolument toutes sont spécialistes dans leur domaine. La fiabilité est donc assurée.

Lea Vergine, conservatrice et critique d'art italienne influente, publie en 1982 un ouvrage important sur les artistes femmes, qui compte parmi les premiers sur le sujet⁸. Auteure d'une quantité de livres sur des sujets variés de l'histoire de l'art du XX^e siècle, Vergine nous livre ici le portrait d'une multitude d'artistes femmes, commentant leur vie, leur carrière, leurs œuvres majeures. Lee Krasner n'y figure pas mais il est intéressant de lire le discours d'une auteure féministe du début des années 80, lorsque le sujet est encore à peine théorisé dans les livres d'art.

Whitney Chadwick est une historienne de l'art et professeure émérite à la San Francisco State University ayant beaucoup publié sur l'art contemporain, le modernisme et les questions de genre. Son livre *Women, Art, and Society* sorti en 1990 (2^e éd.) a connu cinq éditions⁹ et reste une référence en matière de féminisme dans l'art. Sa perspective suit les traces de Linda Nochlin qui s'interrogeait en 1971 sur les raisons de l'absence de grandes artistes femmes dans l'histoire de l'art. La question du contexte social, économique et historique explique en grande partie cette immense disparité. Les femmes artistes de l'expressionnisme abstrait, dont Lee Krasner, y sont abondamment citées en exemples. Krasner fait particulièrement l'objet de recherches détaillées, à propos de son œuvre, sa vie et sa relation difficile avec Jackson Pollock (problèmes d'alcoolisme, violence conjugale, infidélité, ...). Cet ouvrage fut spécialement essentiel dans notre recherche, nous ayant apporté des informations inédites et capitales sur Krasner.

En 1991, Liliane Blanc, historienne et écrivaine, sort son livre *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*¹⁰. Lee Krasner n'est pas citée mais l'ouvrage est intéressant pour la thématique féministe et le contexte de création et de production des artistes femmes.

Linda Nochlin, grande historienne de l'art américaine, enseignante et chercheuse, comptant parmi les pionnières du féminisme dans l'art aux Etats-Unis, a écrit une quantité de textes sur

⁸ L. VERGINE, *L'autre moitié de l'avant-garde. 1910/1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, trad. de l'italien par Mireille Zanuttini, Paris, Des femmes, 1982.

⁹ W. CHADWICK, *Women, Art, and Society*, 2e éd., Londres, Thames & Hudson, 1990.

¹⁰ L. BLANC, *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*, Montréal, Le jour, 1991.

la place des femmes au sein de l'histoire de l'art, dont *Femmes, art et pouvoir* en 1993¹¹. Elle rappelle tout le pouvoir que les hommes ont eu à travers l'histoire de l'art et la place insignifiante occupée par les femmes. Il y a toujours eu de « grands artistes » depuis des siècles... mais où sont les « grandes artistes » ? Nochlin ne mentionne pas Krasner mais bien sûr, ce discours est pour nous une référence supplémentaire tout à fait pertinente qui guide notre étude.

En 1994, Norma Broude et Mary D. Garrard sont deux auteures incontournables qui collaborent ensemble sur l'ouvrage *The Power of Feminist Art. The American movement of the 1970s, history and impact*¹². Toutes deux historiennes de l'art et professeures émérites à l'American University, elles guident le mouvement féministe américain et redéfinissent la théorie de l'art féministe. Lee Krasner est mentionnée de nombreuses fois, souvent pour expliciter son combat dans la reconnaissance artistique séparément de son mari.

La même année, l'ouvrage *Féminisme, art et histoire de l'art* est publié, ayant fait appel à de nombreuses auteures spécialisées en féminisme dans l'art¹³. Marcia Tucker est historienne de l'art, critique d'art, conservatrice américaine, ainsi que fondatrice et directrice du New Museum of Contemporary Art de New York de 1977 à 1999. Lisa Tickner est historienne de l'art anglaise, professeure émérite à Middlesex University, et ses travaux portent principalement sur les approches féministes et théoriques de l'histoire de l'art. Griselda Pollock est une autre figure importante : critique d'art moderne et contemporain, professeure d'histoire de l'art à l'Université de Leeds et théoricienne postmoderne penchée sur le féminisme. Cet ouvrage est dirigé par Yves Michaud, philosophe français, professeur des universités, directeur de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris de 1989 à 1997 et directeur de la collection *Espaces de l'art*. Il cite d'abord deux fois Krasner en exemple parmi d'autres artistes femmes (Berthe Morisot, Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Georgia O'Keeffe, etc.) dans l'introduction du livre pour « réévaluer l'art des femmes du passé comme du présent »¹⁴. Il la mentionne une troisième fois pour illustrer « l'existence d'artistes femmes de premier plan dans l'ombre des grands hommes »¹⁵. Michaud, auteur homme, semble bien se

¹¹ L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir. Et autres essais*, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Chambon, 1993 (Rayon art).

¹² N. BROUDE et M. D. GARRARD (dir.), *The Power of Feminist Art. The American movement of the 1970s, history and impact*, New York, Harry N. Abrams, INC., 1994.

¹³ Y. MICHAUD, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1994 (*Espaces de l'art*).

¹⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

rendre compte qu'il « était évident que des pans entiers de l'histoire avaient été occultés, étouffés ou passés sous silence sous le coup des rapports de pouvoir et de domination qui régissent la visibilité historique »¹⁶. Ce livre est d'autre part très utile dans nos recherches pour comprendre l'histoire du féminisme et ses liens avec l'histoire de l'art.

En 1996, Françoise S. Puniello, qui a fait carrière au Douglass College et à la Rutgers University, et Halina R. Rusak publient ensemble *Abstract Expressionist Women Painters : An Annotated Bibliography*¹⁷. Cet ouvrage constitue une sorte d'état de la question concernant les connaissances accumulées jusqu'en 1996 sur les femmes peintres de l'expressionnisme abstrait. Un bref descriptif sur le style de ces peintres est chaque fois fourni, et Lee Krasner n'y est pas oubliée. Tous les ouvrages où Lee Krasner est citée sont mentionnés, avec chaque fois une indication sur le contenu de l'ouvrage. C'est donc pour nous une source précieuse, en particulier pour tous les ouvrages auxquels nous n'avons pas (ou plus) accès.

Anne Middleton Wagner, historienne de l'art et professeure émérite à l'Université de Californie à Berkeley, publie la même année son ouvrage *Three Artists (Three Women) : Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*¹⁸. Après un long premier chapitre introductif sur la différence et l'égalité des sexes dans l'art et où elle introduit ces trois artistes femmes, Anne Wagner s'attache aux « fictions de Krasner » dans son troisième chapitre. Il s'agit d'un chapitre extrêmement fourni (quatre-vingt-cinq pages), tant en littérature qu'en illustrations de qualité et en couleur, riche en informations sur l'univers de Lee Krasner, sa relation conjugale, etc.

En 1997 a lieu l'exposition *Vraiment : féminisme et art* au Centre National d'Art Contemporain de Grenoble dont Daniel Janicot dirige l'écriture du catalogue¹⁹. Janicot a couvert de nombreux postes importants en France et surtout à Paris dans le domaine culturel et artistique. Il a été notamment vice-président de la Bibliothèque nationale de France, directeur général de plusieurs musées français, délégué général de l'American Center à Paris, président du conseil d'administration du Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, ... Il nous livre dans

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ F. PUNIELLO et H. R. RUSAK, *Abstract Expressionist Women Painters : An Annotated Bibliography*, Lanham, Scarecrow, 1996.

¹⁸ A. M. WAGNER, *Three Artists (Three Women) : Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley, University of California Press, 1996.

¹⁹ D. JANICOT (dir.), *Vraiment : féminisme et art*, Grenoble, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 5 avril – 25 mai 1997, Grenoble, MAGASIN. Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1997.

cet ouvrage des propos très intéressants en termes de féminisme dans l'art, même s'il ne mentionne pas Krasner.

L'ouvrage *Femmes-artistes* paraît en 1999 sous la direction d'Eliane Gubin et est publié par le GIEF (Groupe interdisciplinaire d'Etudes sur les Femmes), faisant partie de l'ULB²⁰. Eliane Gubin est une historienne belge et professeure émérite de l'Université Libre de Bruxelles enseignant notamment l'histoire des femmes. Elle est aussi codirectrice depuis 1995 du Centre d'archives pour l'histoire des femmes et a mené plusieurs recherches sur le féminisme et le travail des femmes. Cet ouvrage fut pour nous une source précieuse qui nous a accompagné un long moment et qui a répondu à un grand nombre de nos questionnements en termes de féminisme et de statut des artistes femmes (même si Krasner n'est pas mentionnée).

En 2000, l'ouvrage *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the arts* est publié sous la direction de Nancy G. Heller²¹. Professeure d'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université des arts de Philadelphie, elle a également écrit ou contribué à d'autres ouvrages ou articles dans le même domaine : femmes artistes, art abstrait, art américain, etc. Un chapitre sommaire est consacré à Lee Krasner, sous forme de courte biographie. Elle est citée à deux ou trois autres reprises dans l'ouvrage.

En 2001, l'ouvrage *Women Artists. Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*²² est édité sous la direction d'Uta Grosenick, éditrice allemande réputée, qui a étudié l'histoire de l'art. Un chapitre bien illustré est consacré à Lee Krasner, où est analysée de près l'étiquette collée à Krasner : « copine de », « femme de », « veuve de » Jackson Pollock. Sont abordés également son style et sa technique.

Susan R. Ressler, professeure émérite à Purdue University, publie en 2003 *Women Artists of the American West*²³ où Lee Krasner n'est citée qu'une seule fois, en tant que femme de Pollock. Mais le paragraphe est intéressant dans le sens où il aborde la question des couples artistes dans l'histoire de l'art, comme Frida Kahlo et Diego Rivera ou Alfred Stieglitz et Georgia O'Keeffe.

²⁰ E. GUBIN (dir.), *Femmes-artistes (I)*, Bruxelles, Revue du Groupe interdisciplinaire d'Etudes sur les Femmes (ULB), 1999 (Sextant, 11).

²¹ N. G. HELLER (dir.), *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the Arts*, Washington, National Museum of Women in the Arts, 2000.

²² U. GROSENICK (dir.), *Women Artists. Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*, Köln, Taschen, 2001.

²³ S. R. RESSLER (dir.), *Women Artists of the American West*, Jefferson, McFarland & Company, INC., 2003.

Marie-Josèphe Bonnet, historienne de l'art française et spécialiste de l'histoire des femmes, fait paraître en 2004 son ouvrage *Les femmes dans l'art. Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*²⁴. Lee Krasner ne semble pas citée mais les commentaires sur l'apport des femmes dans l'art apparaissent réellement pertinents pour notre recherche.

Art et féminisme est un ouvrage publié en 2005 sous la direction d'Helena Reckitt²⁵. Ecrivaine, elle conduit depuis longtemps des recherches sur l'art et la théorie féministes. Lee Krasner est citée quelques fois pour exemplifier les propos et analyses sur le féminisme dans l'art.

En 2006, Véronique Danneels donne une conférence à La Cambre sur les artistes féministes des années 70. Nous avons pu avoir accès à la présentation écrite en ligne et cette source fut bien utile et très intéressante pour nous, mentionnant à quelques reprises Lee Krasner²⁶. Véronique Danneels (1958-) « est historienne de l'art féministe, guide-conférencière aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique et guide-consultante free-lance dans d'autres institutions et collections bruxelloises. Depuis 1981, elle a vécu et travaillé à Bruxelles, Cologne, Berlin, New York, Valencia, San Francisco et Paris »²⁷. Ayant été doctorante à la VUB, elle réalise une thèse en 2010 dont le sujet étudie les répercussions du mouvement féministe américain de la deuxième vague (1968-1975) sur les productions artistiques et critiques²⁸. Lee Krasner y est citée quelques fois et il s'agit d'une source inspirante à bien des égards. Nous avons également eu la chance d'avoir un entretien téléphonique avec V. Danneels fin juin 2018, qui fut pour nous très enrichissant, et cette dernière nous éclaira grandement sur nos différents questionnements.

Elisabeth Lebovici est une historienne de l'art française, journaliste, critique d'art, rédactrice en chef et professeure d'université. Elle collabore en 2007 avec l'historienne de l'art et journaliste française Catherine Gonnard, spécialisée dans l'histoire des femmes, sur l'excellent ouvrage *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*²⁹. Malgré que leur discours se concentre sur la situation parisienne et que Lee Krasner n'est donc pas citée, leur propos

²⁴ M.-J. BONNET, *op. cit.*

²⁵ H. RECKITT (dir.), *Art et féminisme*, 1^{ère} éd., trad. de l'anglais par Marie Hermet, Paris, Phaidon, 2005.

²⁶ V. DANNEELS, *Les voici : les féministes, les artistes, les années 1970... Excès, Aporie & Cartographie*, conférence, Bruxelles, La Cambre, 31 mars 2006.

²⁷ WIELS, « Véronique Danneels : Délices à la façon Trockel », 11 mai 2012, [<http://www.wiels.org/fr/events/369/V%C3%A9ronique-Danneels--D%C3%A9lices-%C3%A0-la-fa%C3%A7on-Trockel>], (05/07/2018).

²⁸ V. DANNEELS, *Répercussion du mouvement féministe*, *op. cit.*

²⁹ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, 2007.

est si juste et judicieux concernant les artistes femmes que nous avons particulièrement apprécié cette référence.

La même année, un autre ouvrage s'attarde sur la théorie artistique féministe. La grande exposition *WACK! Art and the Feminist Revolution* a lieu à Los Angeles au MOCA (Museum of Contemporary Art) en 2007 et son catalogue est dirigé par la conservatrice du musée, Cornelia Butler³⁰. Il s'agit de la première exposition institutionnelle qui examine l'influence des mouvements féministes dans l'art, se concentrant sur la période 1965-1980. Richement illustré et fourni en contenu littéraire, le catalogue propose plus de 500 pages sur environ 120 artistes différentes, provenant de 21 pays. Sans pour autant faire mention de Krasner, il s'agit d'une source non négligeable que nous avons privilégiée.

Conservatrice du patrimoine, co-fondatrice de AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), ayant travaillé des années dans différents grands musées parisiens, commissaire de nombreuses expositions, enseignante d'histoire de l'art, ... Camille Morineau présente en 2010 un nouvel ouvrage, *Artistes femmes. De 1905 à nos jours*³¹. Krasner n'est malheureusement pas mentionnée mais une multitude d'informations en termes de féminisme dans l'art sont très pertinentes et utiles pour notre étude.

Toujours en 2010, Marta Alarez González publie son ouvrage *Les femmes dans l'art*³², assez fourni (plus de 400 pages) mais très général. Seulement une petite page est consacrée à Lee Krasner, proposant des informations très générales et déjà connues.

En 2011, Fabienne Dumont dirige le livre *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*³³. Historienne de l'art française, critique d'art et enseignante d'histoire de l'art, elle est spécialiste des questions féministes, de genre et des masculinités dans l'art contemporain. Lee Krasner n'est pas citée mais cet ouvrage est incontournable en matière de théories féministes, bien utiles dans notre étude.

³⁰ C. BUTLER (dir.), *op. cit.*

³¹ C. MORINEAU, *op. cit.*

³² M. A. GONZALEZ, *Les femmes dans l'art*, trad. de l'italien par Claire Mulkai, Paris, Hazan, 2010.

³³ F. DUMONT (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les Presses du Réel, 2011 (Œuvres en sociétés – Anthologies).

Maura Reilly, conservatrice et écrivaine d'art new-yorkaise, dirige en 2015 l'ouvrage *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*³⁴. Elle a, elle aussi, plus d'une corde à son arc, ayant consacré sa carrière à l'art contemporain dans les marges, écrit des articles pour *Art in America*, travaillé comme éducatrice au MoMA, et enseigné l'histoire de l'art après un doctorat en histoire de l'art. Lee Krasner est citée quelques fois dans cet ouvrage mais ce qui nous apporte des informations précieuses est le chapitre consacré à l'analyse du célèbre ouvrage de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? ».

Enfin, un dernier ouvrage placé dans cette première catégorie est celui de Joan Marter, datant de 2016 : *Women of Abstract Expressionism*³⁵. Il s'agit encore d'une auteure américaine qui connaît bien son sujet ; critique d'art et coéditrice du *Woman's Art Journal*, elle est également « professeure distingué d'histoire de l'art » à l'Université Rutgers. Ouvrage excellent et très richement illustré, Lee Krasner y apparaît comme une figure majeure de l'expressionnisme abstrait. Une longue chronologie avec les dates clés concernant les femmes artistes de ce courant est donnée à la fin de l'ouvrage, en guise de conclusion.

Une deuxième catégorie comporte tous les ouvrages, plus ou moins généralistes, sur le courant de l'expressionnisme abstrait et de l'école de New York. Nous retrouvons une moitié d'auteurs hommes et une moitié d'auteures femmes.

Anthony Everitt, universitaire britannique, publie en 1975 son ouvrage *Abstract Expressionism*³⁶. Cet auteur a été secrétaire général du Conseil des arts en Grande-Bretagne et est professeur invité en arts visuels à l'Université Nottingham Trent. L'ouvrage comprend 64 pages sur le courant, mais Lee Krasner ne semble pas citée, tout comme les autres artistes femmes du mouvement. Les aspects généraux sur l'expressionnisme abstrait sont analysés.

En 1992, Dore Ashton, critique d'art américaine et enseignante à l'Université de Yale, publie *L'école de New-York : histoire d'un mouvement*³⁷. Cet ouvrage retrace l'histoire du mouvement de manière générale, et nous retrouvons quelques pages où l'on cite Lee Krasner.

³⁴ M. REILLY (dir.), *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*, New York, Thames & Hudson, 2015.

³⁵ J. MARTER (dir.), *Women of Abstract Expressionism*, Denver, Denver Art Museum, 2016.

³⁶ A. EVERITT, *Abstract Expressionism*, Londres, Thames & Hudson, 1975.

³⁷ D. ASHTON, *L'école de New-York : histoire d'un mouvement*, Paris, Hazan, 1992.

La même année, l'ouvrage *The Turning Point : The Abstract Expressionists And The Transformation of American Art* est publié par April Kingsley, historienne de l'art et critique d'art³⁸. Il s'agit d'un ouvrage très dense, de près de 400 pages, où Lee Krasner est énormément citée. Cet ouvrage compte parmi les références précieuses pour notre recherche.

Irving Sandler, historien d'art et critique d'art américain renommé et auteur d'ouvrages de référence concernant l'expressionnisme abstrait américain, ne semble pas du tout avoir conscience de l'apport de Krasner dans ce mouvement. Ses trois tomes sur le triomphe de l'art américain rayent complètement Krasner de la carte de l'expressionnisme abstrait. C'est étonnant car il semble accorder une certaine importance à d'autres artistes femmes comme Elaine De Kooning, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell ou Grace Hartigan (du moins en les citant simplement). Il ne mentionne pas une seule fois Krasner dans ses deux premiers tomes³⁹ et la cite seulement une fois pour un détail sans grande importance dans *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York (Tome 3)*, ouvrage de 300 pages⁴⁰. Ces ouvrages sont pourtant spécifiques sur le sujet. Un autre ouvrage important de Sandler, cette fois-ci plus général, ne fait pas non plus mention de Krasner : *Art of the Postmodern Era : From the Late 1960s to the Early 1990s*⁴¹. C'est pour nous très questionnant, d'autant plus qu'il s'agit d'ouvrages « tardifs », datant tous les quatre des années nonante, lorsque la reconnaissance de Krasner au sein de l'expressionnisme abstrait a déjà été faite. A l'inverse, un ouvrage très général de 1992 (D. Wheeler) fait énormément mention de Krasner, glorifiant son rôle non négligeable dans le courant. Nous nous demandons donc réellement quel est l'avis de l'historien d'art Sandler à propos de Lee Krasner ; était-elle tant insignifiante à ses yeux ?

De 1999 date l'ouvrage *L'expressionnisme abstrait* de David Anfam⁴². Lee Krasner est également abondamment mentionnée ; elle semble avoir une place très importante dans l'expressionnisme abstrait selon cet auteur, alors qu'elle n'est parfois pas du tout citée dans

³⁸ A. KINGSLEY, *The Turning Point : The Abstract Expressionists And The Transformation of American Art*, New York, Simon & Shuster, 1992.

³⁹ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'expressionnisme abstrait*. Tome I, trad. de l'anglais par Michèle Levy-Bram, Paris, Carré, 1990.

I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. Les années soixante*. Tome 2, trad. de l'anglais par Frank Straschitz, Paris, Carré, 1990.

⁴⁰ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York : peintres et sculpteurs des années cinquante*. Tome 3, trad. de l'anglais par Frank Straschitz, Paris, Carré, 1991.

⁴¹ I. SANDLER, *Art of the Postmodern Era: from the late 1960s to the early 1990s*, New York, IconEditions, 1996.

⁴² D. ANFAM, *L'expressionnisme abstrait*, trad. de l'anglais par Olivier Meyer, Paris, Thames and Hudson, 1999 (L'univers de l'art ; 78).

d'autres ouvrages sur ce courant. D. Anfam dit que Krasner « mérite de figurer, même si elle intervient tardivement, dans toute étude qui se veut juste et équilibrée »⁴³.

Barbara Hess publie en 2005 son ouvrage *Expressionnisme abstrait*⁴⁴. Historienne de l'art, critique et traductrice, elle a publié depuis 1994 de nombreux livres et articles traitant d'art contemporain et d'expressionnisme abstrait. Quelques pages sont consacrées à Lee Krasner, avec quelques bonnes illustrations. Son étiquette de « femme de » est à nouveau prise en considération, tout comme quelques éléments biographiques et son travail technique. Une œuvre en particulier de Krasner est analysée en profondeur.

Toujours en 2005 est publié *Reading Abstract Expressionism : Context and Critique* d'Ellen Landau⁴⁵, connue pour être une des spécialistes du couple Pollock-Krasner. Son ouvrage très conséquent et très théorique cite abondamment Lee Krasner.

Trois ans plus tard, en 2008, Norman L. Kleeblatt, conservateur et critique d'art new-yorkais, publie son ouvrage *Action/Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art*⁴⁶. Cet auteur fut conservateur à long terme au Musée Juif de New York, et a publié largement dans des revues de renom telles que *Art in America*, *Artforum*, *ARTnews*, *Art Journal*, etc. Il est actuellement vice-président du chapitre américain de l'Association internationale des critiques d'art. Lee Krasner est mentionnée à quelques reprises et on ne peut décidément pas parler d'elle sans parler de Jackson Pollock.

En 2011, l'ouvrage *Abstract Expressionism* est publié par Katy Siegel, spécialiste de l'art moderne américain⁴⁷. Elle a enseigné l'histoire de l'art aux universités de Princeton et Yale et fut également conservatrice en chef des galeries au Hunter College. Quelques œuvres de Krasner sont analysées de manière très brève et une mini biographie est présente à la fin de l'ouvrage.

⁴³ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁴ B. HESS, *Expressionnisme abstrait*, Köln, Taschen, 2005.

⁴⁵ E. G. LANDAU (dir.), *Reading Abstract Expressionism : Context and Critique*, New Haven, Yale University Press, 2005.

⁴⁶ N. L. KLEEBLATT, *Action / Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art, 1940-1976*, New York, The Jewish Museum, 2008.

⁴⁷ K. SIEGEL (dir.), *Abstract Expressionism*, Londres, Phaidon, 2011.

Une troisième catégorie reprend tous les ouvrages consacrés spécifiquement à Lee Krasner.

Marcia Tucker, une auteure déjà rencontrée dans notre catégorie sur le féminisme dans l'art, publie en 1973 *Lee Krasner. Large Paintings*⁴⁸. Cet ouvrage important reprend tout le tracé de la carrière de Lee Krasner, étape par étape (enfant, étudiante, évolution de son style, sa période collages, etc.), pour finir avec une longue chronologie de dates qui ont marqué son parcours. Puis, lorsqu'elle était jeune conservatrice, Tucker organisa une exposition des œuvres à grande échelle de Krasner en 1978 au Whitney Museum of American Art⁴⁹.

En 1979, Richard Howard rencontre Lee Krasner pour une interview et leur dialogue est retranscrit dans le catalogue d'exposition *Lee Krasner : Paintings 1959-1962*⁵⁰. Howard est un poète, journaliste, critique littéraire et essayiste américain, également professeur à l'Université Columbia de New-York. Cette discussion constitue une source précieuse concernant la période tourmentée de création de Krasner, entre 1959 et 1962, lorsqu'elle vit le deuil de son mari et de sa mère. Howard analyse en profondeur les œuvres de Krasner de cette époque et en donne sa propre interprétation. Il donne d'ailleurs certaines explications ou justifications sur des œuvres ou des techniques auxquelles Krasner n'avait pas pensé mais avec lesquelles elle est tout à fait en accord. Howard trouve les mots justes, donnant lieu à une excellente étude d'une partie de la carrière de Lee Krasner.

La Robert Miller Gallery à New York propose en 1982 une exposition intitulée *Lee Krasner. Paintings from the late fifties* et dont le catalogue n'est malheureusement pas très riche. Il offre certes du contenu illustratif mais presque rien en contenu littéraire, si ce n'est les dates clés du parcours de Lee Krasner, que nous connaissons déjà par d'autres ouvrages⁵¹. Ces informations ne font que se répéter, mais permettent aussi de varier nos sources et de les comparer entre elles.

En 1983, soit une année avant le décès de Lee Krasner, Barbara Rose réalise sa rétrospective⁵². Historienne de l'art et critique d'art américaine, elle a côtoyé de près de nombreux grands

⁴⁸ M. TUCKER, *Lee Krasner. Large Paintings*, New York, Whitney Museum of American Art, 1973.

⁴⁹ B. ROSE, *Lee Krasner. A retrospective*, New York, N.Y. Museum of Modern Art, 1983, p. 10.

⁵⁰ R. HOWARD, *Lee Krasner : Paintings 1959-1962*, catalogue d'exposition, New York, The Pace Gallery, 3 février 1979 – 10 mars 1979, New-York, The Pace Gallery, 1979.

⁵¹ ROBERT MILLER GALLERY, *Lee Krasner. Paintings from the late fifties*, catalogue d'exposition, New-York, Robert Miller Gallery, 26 octobre – 20 novembre 1982, New-York, Robert Miller Gallery, 1982.

⁵² B. ROSE, *op. cit.*

artistes new-yorkais comme Carl Andre ou Frank Stella, et rencontre Krasner en 1963⁵³. Rose réalise la toute première monographie en anglais sur la vie et le travail de Lee Krasner, qui paraît très complète. Cet ouvrage est richement illustré et aborde des thématiques biographiques, techniques, esthétiques, iconographiques et iconologiques, ...

Six ans plus tard, en 1989, un ouvrage étudie la relation du couple d'artistes Lee Krasner – Jackson Pollock, leur vie, leur carrière, leurs œuvres⁵⁴. Il a été rédigé par Ellen G. Landau, historienne de l'art américaine réputée dont nous avons déjà parlé (elle a publié énormément sur Pollock et Krasner), et Sandor Kuthy, auteur suisse, éditeur scientifique et conservateur au Musée des Beaux-Arts de Berne. C'est un des rares livres qui aborde la relation de Krasner avec l'artiste Igor Pantuhoff (durant huit ans) avant sa vie avec Pollock. C'est un aspect que nous avons découvert très tardivement dans nos recherches ; très peu d'auteurs en parlent. Pour le reste, nous retrouvons certaines informations inédites ou d'autres déjà bien connues.

En 1995, Ellen G. Landau, à nouveau elle, réalise le seul et unique catalogue raisonné de Lee Krasner, une source grandement utile⁵⁵. Nous retrouvons donc dans ce catalogue a priori toutes les œuvres réalisées par Krasner durant sa carrière, et énormément d'entre elles sont commentées et analysées.

Christina Mossai des Strassfield publie la même année *Lee Krasner. The Nature of the Body. Works from 1933 to 1984*⁵⁶. Cette auteure fut la directrice et conservatrice en chef du Guild Hall Museum à New York. Son ouvrage est le fruit d'une exposition dans ce même musée mais offre peu d'informations originales et nouvelles.

Robert Carleton Hobbs, historien de l'art et conservateur spécialisé dans l'art du XX^e siècle, publie deux monographies sur Lee Krasner ; la première version en 1993⁵⁷, et ensuite une version améliorée et corrigée en 1999, avec l'aide de l'écrivain américain Bernard Harper Friedman (qui a écrit entre autres la biographie de Pollock)⁵⁸. Depuis 2004, Hobbs a été professeur invité à l'Université de Yale et il a occupé des postes à l'Université Cornell, l'Université de l'Iowa, l'Université d'État de Floride et au Musée d'art contemporain de

⁵³ B. ROSE, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ S. KUTHY et E. G. LANDAU, *Lee Krasner - Jackson Pollock. Dialogues d'artistes – résonances*, Bern, Musée des Beaux-Arts de Berne, 1989-1990.

⁵⁵ E. G. LANDAU, *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995.

⁵⁶ C. M. STRASSFIELD (dir.), *Lee Krasner. The Nature of the Body. Works from 1933 to 1984*, catalogue d'exposition, New York, Guild Hall Museum, 12 août – 15 octobre 1995, New-York, East Hampton, Guild Hall Museum, 1995.

⁵⁷ R. HOBBS, *Lee Krasner*, New York, Abbeville Press, 1993.

⁵⁸ R. HOBBS et B. H. FRIEDMAN, *Lee Krasner*, New York, Independant Curators International, 1999.

Téhéran en Iran. Il est connu pour un certain nombre de livres, d'essais approfondis et d'expositions. Comme Barbara Rose en 1983, ses deux monographies en anglais sur Lee Krasner apparaissent très complètes et également très fournies en illustrations.

En 2007, un ouvrage important sur la relation entre Jackson Pollock et Lee Krasner est publié par Inès Janet Engelmann⁵⁹, auteure à propos de laquelle nous n'avons que peu d'informations. Il semble qu'elle ait écrit plusieurs ouvrages d'art. Son livre *Jackson Pollock and Lee Krasner* est richement illustré et analyse en profondeur l'inter-influence des deux artistes, nous donnant certaines informations très précises et inédites sur la vie et la carrière de Krasner.

En 2011, Gail Levin publie en quelque sorte la « bible » sur Lee Krasner. Il s'agit d'un ouvrage complet entièrement consacré à Lee Krasner et sa vie⁶⁰. Gail Levin a pu la rencontrer lorsqu'elle était plus jeune. Ouvrage récent, il semble rassembler toutes les informations accumulées sur Krasner au fil des années.

En 2014, une grande exposition a lieu au Musée Juif de New York sur deux artistes de l'expressionnisme abstrait, Lee Krasner et Norman Lewis. Le catalogue est pris en charge entre autres par un auteur déjà abordé précédemment, Norman L. Kleeblatt⁶¹. Nous y retrouvons énormément d'illustrations des œuvres de Krasner, d'excellente qualité, et de nombreuses pages suivent pour expliquer le style et la technique de Krasner.

Enfin, une dernière catégorie contient tous les ouvrages très généraux, sur l'art américain, l'art du XX^e siècle ou l'art abstrait.

La plupart de ces ouvrages très généraux ne mentionnent pas Lee Krasner, mais restent néanmoins utiles et intéressants pour les chapitres sur l'expressionnisme abstrait afin de diversifier nos sources et comparer l'information. C'est le cas par exemple de l'ouvrage

⁵⁹ I. J. ENGELMANN, *Jackson Pollock and Lee Krasner*, New York, Prestel, 2007.

⁶⁰ G. LEVIN, *Lee Krasner : A Biography*, New York, William Morrow, 2011.

⁶¹ N. L. KLEEBLATT, S. BROWN, L. SALTZMAN et M. BAGNERIS, *From the Margins. Lee Krasner & Norman Lewis. 1945-1952*, New York, Jewish Museum, 2014.

Abstraction de Maria Lind⁶², ou *Les mouvements artistiques depuis 1945* d'Edward Lucie-Smith⁶³, ou encore *L'art abstrait* d'Anna Moszynska⁶⁴.

D'autres ouvrages très généraux mentionnent Lee Krasner.

En 1973, l'ouvrage *American Art of the 20th century. Painting, sculpture, architecture* est écrit grâce à la collaboration de Sam Hunter et John Jacobus⁶⁵. Lee Krasner est citée une seule fois, pour expliquer une information sur Pollock. Néanmoins, le livre reste intéressant pour le contexte artistique.

En 1992 paraît l'ouvrage *L'art du XX^e siècle : de 1945 à nos jours* de Daniel Wheeler (dont nous n'avons malheureusement pas réussi à trouver des informations sur son métier)⁶⁶. Lee Krasner est étonnamment citée de nombreuses fois, alors même que c'est un ouvrage très général, et les informations à son propos sont assez précises. Daniel Wheeler semble accorder beaucoup d'importance à Krasner, insistant sur son talent et sa place au sein de l'expressionnisme abstrait américain. Il la considère en tant qu'artiste à part entière, sans prendre en compte la fameuse étiquette qu'on collait à la peau de Krasner. Alors que nous sommes au tout début des années 90, c'est un des rares auteurs hommes qui prend la plume pour mettre en avant des artistes femmes.

En 1995, Philippe Dagen et Françoise Hamon collaborent sur l'excellent ouvrage de référence *Epoque contemporaine XIX^e-XX^e siècles*⁶⁷ dans lequel Lee Krasner est mentionnée à deux ou trois reprises, avec chaque fois une bonne illustration d'une de ses œuvres.

Dix ans plus tard, en 2005, l'ouvrage *L'art au XX^e siècle : peinture, sculpture, nouveaux médias, photographie* est publié, sous la direction de Ingo F. Walther, historien de l'art, auteur et éditeur allemand ayant écrit de très nombreux ouvrages sur l'art du XX^e siècle⁶⁸. Malgré une référence très générale, cet auteur nous livre notamment des informations très pertinentes à propos de

⁶² M. LIND, *Abstraction*, Cambridge, MIT Press, 2013.

⁶³ E. LUCIE-SMITH, *Les mouvements artistiques depuis 1945*, trad. de l'anglais par Pierre-Richard Rouillon, Paris, Thames and Hudson, 1999 (L'univers de l'art ; 81).

⁶⁴ A. MOSZYNSKA, *L'art abstrait*, trad. de l'anglais par Mona de Pracontal, Paris, Thames and Hudson, 2003 (L'univers de l'art, 73).

⁶⁵ S. HUNTER et J. JACOBUS, *American Art of the 20th Century. Painting, sculpture, architecture*, New York, Abrams, 1973.

⁶⁶ D. WHEELER D., *L'art du XX^e siècle : de 1945 à nos jours*, Paris, Flammarion, 1992.

⁶⁷ P. DAGEN et F. HAMON, *Epoque contemporaine XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1995.

⁶⁸ I. F. WALTHER (dir.), *L'art au XX^e siècle : peinture, sculpture, nouveaux médias, photographie*, Vol. I, Paris, Taschen, 2005.

l'histoire de l'expressionnisme abstrait et de Hans Hofmann, le grand professeur de Lee Krasner.

L'ouvrage *L'art moderne et contemporain. Peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias* paraît en 2006 sous la direction de Serge Lemoine⁶⁹. Un passage sur Krasner est particulièrement intéressant et pertinent, et suit ensuite tout un chapitre sur l'expressionnisme abstrait.

En 2017, l'historienne de l'art Béatrice Joyeux-Prunel cite deux fois Krasner dans son ouvrage de référence *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, un ouvrage général mais donnant des informations parfois très précises, comme par exemple sur le parcours d'Hans Hofmann et ses élèves tels que Lee Krasner⁷⁰. Cette dernière est mentionnée dans les deux cas au même niveau que Pollock ou De Kooning, la hissant ainsi exactement au même rang que les artistes masculins de l'expressionnisme abstrait. Un ouvrage de 1000 pages sur les avant-gardes artistiques entre 1918 et 1945 ; on pourrait penser, comme beaucoup d'auteurs, que Krasner n'en fait pas partie mais Joyeux-Prunel ne fait pas ce choix-là. Elle prend en considération une artiste femme estimée importante dans cette histoire transnationale.

En conclusion, on constate que la plupart des ouvrages où Krasner est beaucoup citée ou que l'information est réellement pertinente sont des ouvrages écrits par des auteures féminines (et souvent féministes). Quelques auteurs hommes font exception et montrent de l'importance à l'égalité des genres, tels que Richard Howard (1979), Daniel Wheeler (1992), Yves Michaud (1994), Robert C. Hobbs (1993, 1999) ou David Anfam (1999). Mais de manière plus générale, les livres consacrés au féminisme dans l'art sont pour la plupart tous écrits par des femmes. Si les femmes ne s'en étaient jamais préoccupé, les artistes femmes seraient-elles reconnues aujourd'hui ? Aussi, il est étonnant de remarquer qu'on parle parfois plus de Krasner dans un ouvrage général (comme celui de Daniel Wheeler) que dans des ouvrages plus précis ou des ouvrages consacrés aux artistes femmes (comme celui de Camille Morineau).

⁶⁹ S. LEMOINE (dir.), *L'art moderne et contemporain. Peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris, Larousse, 2006.

⁷⁰ B. JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017 (Folio Histoire).

Grâce à cet état de la question, nous avons pu nous rendre compte que certains auteurs ont grandement participé à réévaluer la réputation de Lee Krasner (G. Levin, W. Chadwick, E. G. Landau, M. Tucker, N. Broude et M. D. Garrard, J. Marter, A. Kingsley, B. Rose, etc.) alors que d'autres ont simplement continué à la laisser dans l'ombre, estimant sans doute qu'elle n'avait rien apporté dans l'expressionnisme abstrait américain (I. Sandler, M. A. Gonzalez, A. Everitt, S. Hunter et J. Jacobus, etc.). Lorsqu'on jette un œil aux ouvrages consacrés à ce mouvement, repris dans notre bibliographie, il est surprenant de constater que Lee Krasner est parfois beaucoup citée, et parfois elle n'est même pas mentionnée une fois ; cela pose question.

À ce jour, il semble que trois monographies aient été écrites sur Lee Krasner (R. Hobbs, B. Rose et G. Levin). La rétrospective de Krasner à la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1968 a participé grandement à un nouvel intérêt pour son travail, en particulier par des critiques anglais et américains (surtout féministes). Les années 1970 deviendront ensuite cruciales pour la réhabilitation de la réputation de Krasner⁷¹. Gail Levin et Robert Hobbs ont été parmi les premiers à identifier Krasner comme faisant partie de la première génération des expressionnistes abstraits dans leur exposition influente et historique *Abstract Expressionism : The Formative Years* au Herbert F. Johnson Museum⁷². Ils commencent ainsi tout le travail de reconnaissance du rôle de Krasner dans l'histoire de l'art américain.

⁷¹ E. G. LANDAU, *Reading Abstract Expressionism*, op. cit., p. 34.

⁷² B. ROSE, op. cit., p. 10.

E. G. LANDAU, *Lee Krasner*, op. cit., p. 10.

E. G. LANDAU, *Reading Abstract Expressionism*, op. cit., p. 34.

Chapitre 2

Vie et carrière de Lee Krasner

Lee Krasner naît à Brooklyn le 27 octobre 1908 de parents immigrés russes. Ces derniers, juifs orthodoxes, ont quitté le village ukrainien de Spikov afin de fuir le climat antisémite⁷³. Krasner est née la quatrième de cinq enfants, la première née aux États-Unis. Elle vécut une enfance imprégnée des croyances de l'orthodoxie juive et de la justice sociale, entourée de ses quatre frères et sœurs et ses parents qui tenaient une petite épicerie (fruits, légumes, poissons, etc.)⁷⁴. La famille Krassner a toujours suivi un schéma classique de vie ; le père était un homme introspectif, sensible, respectant la tradition du Talmud. La mère avait un caractère fort et tenait leur épicerie de Brooklyn avec une main de fer⁷⁵.

En tant qu'artiste, Lee Krasner s'est construit une solide formation, enchaînant plusieurs écoles d'art. Elle savait qu'elle voulait devenir artiste dès l'âge de 13 ans⁷⁶.

De 1922 à 1925, elle étudie à la Washington Irving High School à Manhattan⁷⁷. Dès la fin de son adolescence, elle vivait déjà la vie d'une femme indépendante, s'installant à New-York avec sa sœur et son beau-frère⁷⁸. De 1926 à 1929, elle fait ses études à la Cooper Union, une école d'art pour femmes⁷⁹, où elle s'initie au cubisme. Ce n'est que le début du parcours de Krasner et cela démontre immédiatement son choix d'orientation : s'affirmer en tant qu'artiste femme. Elle a à ce moment seulement 18 ans mais semble déjà bien déterminée dans ses idées. Ensuite, après un an à l'Art Students League en 1928⁸⁰ et trois ans à la National Academy of Design, de 1929 à 1932, Krasner étudie durant un an au City College de New York⁸¹ et à la Greenwich House en 1933⁸². Durant l'année 1932, elle aura comme professeur le sculpteur Alexander Archipenko (1887-1964)⁸³. Krasner suivit également les enseignements du peintre et

⁷³ I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁴ S. REINHARZ, "Immigration to America: Lee Krasner", *A Survey of the First Century of Jewish Women Artists: The Impact of Four Upheavals*, 2010, pp. 14-16.

⁷⁵ B. ROSE, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶ BROOKLYN MUSEUM, « Lee Krasner : A Life », vidéo mise en ligne le 23 novembre 2011, [<https://www.youtube.com/watch?v=RPZF2PupF20&app=desktop>], (page consultée le 07/12/2017).

C. M. STRASSFIELD (dir.), *op. cit.*, p. 1.

⁷⁷ ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

⁷⁸ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

⁷⁹ *Lee Krasner : exhibition*, catalogue d'exposition, New York, Malborough-Gerson Gallery Inc., mars 1968, New York, Malborough-Gerson Gallery, 1968 (Malborough Fine Art, New York), p. 3.

R. HOWARD, *op. cit.*

⁸⁰ ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

⁸¹ *Lee Krasner : exhibition*, *op. cit.*, p. 3.

W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 320.

⁸² ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

⁸³ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

professeur Arshile Gorky, qui décéda prématurément en 1948 à 44 ans. Il donnait « cours » de manière marginale, sur les trottoirs, dans les cafés, ...⁸⁴

Lee Krasner était artiste peintre et graveuse, mais son occupation principale était celle de peintre. Dans ce mémoire, nous avons choisi de nous consacrer uniquement à son travail d'artiste peintre, et plus précisément sa peinture abstraite. Krasner a débuté sa carrière d'artiste par des œuvres figuratives dans les années 1930 ; à partir de la fin des années 1920, elle réalisa beaucoup d'autoportraits puis des études de nu, et des natures mortes avec des fleurs et des fruits⁸⁵.

Dès son ouverture en 1929, Krasner visite très régulièrement le MoMA, venant admirer les génies français comme Matisse et Picasso dont elle aimait s'inspirer⁸⁶.

Alors qu'elle étudie encore à l'Académie nationale de Dessin, à partir de 1931, Krasner vit pendant environ huit ans avec Igor Pantuhoff, étudiant en art également⁸⁷. D'origine biélorusse, ce dernier devient plus tard un « portraitiste mondain à succès ». Pantuhoff reconnaissait le talent de Krasner à sa juste valeur, ce qui n'était pas autant le cas de Pollock plus tard. Mais Pantuhoff était aussi assez méprisant à son égard⁸⁸ et, tout comme Pollock, il eut des problèmes d'addiction à l'alcool⁸⁹. Il réalisa plusieurs portraits de Krasner, dont un reste le plus connu (fig. 1).

De janvier à mars 1934, Lee Krasner travaille en tant qu'artiste sur le Public Works of Art Project. De 1934 à 1935, elle continue à travailler comme artiste mais pour le Temporary Emergency Relief Administration⁹⁰.

À partir d'août 1935, Lee Krasner est employée comme artiste dans le WPA Federal Art Project Mural Division⁹¹. Le *Federal Art Project* (Projet artistique fédéral) était un programme lancé par le Works Progress Administration (WPA), mis en place par l'administration Roosevelt à partir de 1933 suite au New Deal, pour financer les arts visuels aux Etats-Unis de

⁸⁴ A. KINGSLEY A., *op. cit.*, p. 108.

⁸⁵ E. G. LANDAU, *Lee Krasner...* *op. cit.*, p. 25-37.

⁸⁶ I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 9.

C. M. STRASSFIELD (dir.), *op. cit.*, p. 2.

⁸⁷ S. KUTHY et E. G. LANDAU, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁸⁹ I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁰ ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

⁹¹ *Lee Krasner : exhibition...*, *op. cit.*, p. 3.

R. HOWARD, *op. cit.*

ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

1935 à 1943. La création de ce programme à visée nationaliste a été conçue comme une mesure de soulagement destinée à encourager de nombreux artistes américains à créer des peintures murales, peintures sur chevalet, sculptures, art graphique, posters, photographie, artisanat, ... Lee Krasner a participé au projet des peintures murales, explorant ainsi les thèmes de la réalité sociale du chômage et de la vie sous la Grande Dépression⁹². Entre parenthèses, la première école où Krasner étudia était remplie de peintures murales⁹³ ; son goût pour cette technique vient peut-être de là. Le WPA Federal Art Project a créé plus de cent centres d'art dans tous les Etats-Unis et a soutenu environ 10 000 artistes durant la Grande Dépression, dont Mark Rothko, Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Mark Tobey, Arshile Gorky, Philip Guston, Willem de Kooning, Diego Rivera, ... pour ne citer que les plus connus⁹⁴.

Ces séries de petits boulots au *Public Works of Art Project's Mural Division* lui offrirent une expérience précieuse en travaillant à large échelle⁹⁵.

Krasner explique dans une interview que lorsque WPA a commencé, durant cette période de dépression économique, il y avait au début une simple union entre des artistes pour défendre leurs intérêts. Celle-ci devient par la suite une grande organisation ayant pour objectif de protéger les droits des artistes. Krasner raconte qu'elle a activement pris part à ce mouvement, en assistant aux réunions, au conseil exécutif, à tout l'engagement politique en défendant ce qui était juste et injuste pour les artistes, ce qu'ils méritaient, ce qui leur était permis, ... et elle fut arrêtée de très nombreuses fois, lors de manifestations, de piquets de grève ou autres événements contestataires⁹⁶. Son engagement dans l'activisme politique s'est poursuivi tout au long de sa vie⁹⁷. Cette âme de rébellion est sans doute née dans son enfance à Brooklyn lorsqu'une période d'intense activisme politique a commencé à émerger dans les différentes communautés juives (écoles aux idéologies anarchistes, socialistes ou sionistes) dont la plupart prônaient l'égalité des femmes avec les hommes⁹⁸.

⁹² W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 318.

⁹³ BROOKLYN MUSEUM, « Lee Krasner : A Life », vidéo mise en ligne le 23 novembre 2011, [<https://www.youtube.com/watch?v=RPZF2PupF20&app=desktop>], (page consultée le 07/12/2017).

⁹⁴ P. DAGEN et F. HAMON, *op. cit.*, p. 486.

⁹⁵ N. G. HELLER (dir.), *op. cit.*, p. 187.

⁹⁶ LARRY RIVERS FOUNDATION, « Lee Krasner arrested », *YouTube*, vidéo mise en ligne le 14 mai 2014, [<https://www.youtube.com/watch?v=G6glWuemDpQ>], (page consultée le 17/12/2017).

⁹⁷ N. G. HELLER (dir.), *op. cit.*, p. 187.

⁹⁸ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

Lorsqu'elle n'était pas encore lancée dans sa carrière d'artiste, Krasner était une travailleuse courageuse aux dires de Gail Levin ; elle a exercé beaucoup d'emplois précaires pour pouvoir soutenir son art. Par exemple, avant WPA, elle était serveuse⁹⁹.

Les sources se contredisent quant à la première rencontre entre Pollock et Krasner. Selon certains, c'est en 1936 que Lee Krasner rencontre Pollock pour la première fois¹⁰⁰. Pour une majorité d'autres, c'est à l'occasion d'une exposition dans une galerie à New-York en 1942 où ils exposaient tous les deux que leur histoire a commencé¹⁰¹. En fait, ces deux informations sont finalement toutes deux correctes. Une des sources qui réconcilie tout le monde est notamment le film *Pollock* réalisé par Ed Harris (qui incarne le personnage principal, Jackson Pollock) en 2000¹⁰². La fiction semble avoir une faible part dans ce film qui apparaît très vraisemblable quant à la vie de Pollock, et donc également quant à la vie de couple avec Lee Krasner. La majorité des éléments du film sont confirmés par Gail Levin, spécialiste de Krasner, dont cette première rencontre. Une des premières scènes du film présente Krasner qui vient toquer à la porte de l'appartement de Pollock à New York pour lui annoncer qu'ils se retrouvent tous les deux dans l'exposition de John Graham (vers 1941). Plus tard, en allant tous les deux boire un café, Krasner confie à Pollock qu'elle l'a déjà vu cinq ans auparavant, lors d'une soirée dansante dans un loft et qu'il lui avait écrasé les pieds (en 1936). Elle s'en rappelle très bien, mais lui pas.

Leurs véritables premiers échanges se sont donc réalisés dans le cadre de la préparation de cette exposition dans laquelle ils étaient tous les deux exposés, en janvier 1942. Il s'agissait d'une exposition internationale de très grande envergure – où se retrouvaient présentés notamment Picasso, Braque, Bonnard, Matisse, Modigliani, Pollock et Krasner, Stuart Davis et pour la première fois, De Kooning – organisée par John Graham pour la galerie McMillen à New York¹⁰³. Ce dernier avait sélectionné une nature morte « picassoïde » de Krasner pour cette exposition¹⁰⁴.

⁹⁹ BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

¹⁰⁰ Lee Krasner : *exhibition, op. cit.*, p. 3.

R. HOWARD, *op. cit.*

¹⁰¹ BIOGRAPHY, « Lee Krasner – Mini Bio », YouTube, vidéo mise en ligne le 15 décembre 2011, [<https://www.youtube.com/watch?v=uxuuw9sXB3M>], (page consultée le 12/11/2016).

¹⁰² Film *Pollock* d'Ed Harris, 2000. États-Unis, 122 min. Basé sur le livre *Jackson Pollock : An American Saga* de Steven Naifeh et Gregory White Smith (1998).

¹⁰³ D. ASHTON, *op. cit.*, p. 137.

D. WHEELER, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁴ A. KINGSLEY A., *op. cit.*, p. 250.

C'est à la fin des années 1930 que Krasner évolue progressivement vers l'art abstrait (premières toiles vers 1937). Ce travail se situe encore à mi-chemin entre figuration et abstraction : ce sont surtout des natures mortes qui tendent vers l'abstraction, notamment sa série *Still Life* en 1937-38¹⁰⁵, tableaux tous très semblables (fig. 2). Ces toiles sont assez géométriques au début mais déjà colorées, et l'on sait que la couleur aura beaucoup d'importance et sera très présente dans les toiles de Krasner tout au long de sa carrière.

De 1938 à 1940, Lee Krasner étudie avec le peintre allemand Hans Hofmann (1880-1966)¹⁰⁶, approfondissant ainsi la théorie et la pratique moderniste européenne. Clement Greenberg et Mark Rothko étaient également les élèves de ce maître. C'est à partir de 1939-1940 que Lee Krasner réalise des toiles complètement abstraites – toujours très géométriques, ayant reçu un enseignement cubiste de Hofmann – et de nouveau toutes dans le même style.

En 1940, les œuvres de Lee Krasner sont pour la première fois exposées, avec le groupe AAA (American Abstract Artists)¹⁰⁷ aux American Fine Arts Galleries de New York¹⁰⁸. Elle exposera ensuite régulièrement avec ce groupement¹⁰⁹.

C'est en 1942 qu'elle participe à la grande exposition de John Graham à la McMillen Gallery de New-York intitulée *American and French Paintings*¹¹⁰, où elle fera réellement la connaissance de Pollock avec qui elle expose entre autres. Ils emménagent ensemble peu de temps après. À ce moment, Krasner a 33 ans et Pollock 29. Pollock n'avait jamais vécu avec une femme auparavant, au contraire de Krasner qui avait déjà une longue expérience de vie en couple¹¹¹.

En 1945, l'exposition *The Women* organisée par Peggy Guggenheim dans sa galerie *Art of this Century* à New York présente notamment des œuvres de Louise Bourgeois et Lee Krasner¹¹².

Le 25 octobre 1945, Lee Krasner épouse Jackson Pollock¹¹³ à New-York et dès novembre 1945, le couple Pollock-Krasner s'installe dans une ferme proche du village de Springs (fig. 3). A environ 175 kilomètres de New-York, c'est un coin rural et calme, sur la côte de Long

¹⁰⁵ E. G. LANDAU, *Lee Krasner, op. cit.*, p. 25-37.

¹⁰⁶ *Lee Krasner : exhibition, op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ R. HOWARD, *op. cit.*

¹⁰⁹ B. HESS, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁰ R. HOWARD, *op. cit.*

S. HUNTER et J. JACOBUS, *op. cit.*, p. 221.

¹¹¹ S. KUTHY et E. G. LANDAU, *op. cit.*, p. 23.

¹¹² V. DANNEELS, *Répercussion du mouvement féministe, op. cit.*, p. 544.

¹¹³ *Lee Krasner : exhibition, op. cit.*, p. 3.

Island, où ils peuvent entièrement se consacrer à leur art¹¹⁴. C'est une idée de Lee de déménager, pour avoir tous les deux leur propre studio.

Et c'est dans cette nouvelle maison que Krasner trouve inspiration et nouvelle direction pour sa célèbre série, peut-être la plus connue : les *Little Images* (1946-1950). Dans cette fin des années 40, c'est pour Lee Krasner une période de transition, où elle migre du cubisme « à l'américaine » de Hans Hofmann vers une approche personnelle et spontanée de l'image et de la surface. Démarre alors son travail abstrait le plus connu. C'est son propre style qui s'impose. Sa série *Little Images* constitue donc un moment décisif et central dans sa carrière – en particulier l'année 1947 lorsqu'elle réalise *Noon* (fig. 4), considéré comme un chef-d'œuvre, qui lancera véritablement sa carrière.

Durant l'été 1950, Krasner remporte le deuxième prix de l'exposition *Ten East Hampton Abstractionists* (et Pollock le troisième) au Guild Hall et est encouragée par ce succès. Elle commence alors soudainement à élargir son échelle en peignant sur des toiles beaucoup plus grandes des compositions rythmiques grossièrement brossées en blanc sur fond noir. Mais cette tentative ne fut malheureusement pas tellement concluante tant et si bien que Krasner détruisit toutes ces toiles¹¹⁵.

Au début des années 1950, entre 1953 et 1955 environ, Krasner se met au collage, révélant ainsi son admiration pour Matisse et ses découpages. Suite à l'échec de sa première exposition personnelle (ses œuvres ne se vendront presque pas), en 1951 à la Betty Parsons Gallery à New-York¹¹⁶, Lee Krasner déchira ses toiles dans son atelier et jeta les morceaux au sol. En retombant dessus plus tard, elle décida d'assembler ces morceaux en collages. *Bald Eagle* (1955) est un de ses collages les plus connus (fig. 5). C'est ainsi qu'elle réalisa son exposition de collages en 1955 à la Stable Gallery, où elle reçut l'approbation des critiques¹¹⁷. Nous n'aborderons cependant pas les collages de Krasner dans ce mémoire, nous focalisant uniquement sur son travail pictural abstrait.

En 1956, Lee Krasner voyage en Europe pour la première fois¹¹⁸, mais sans Pollock qui préféra rester aux Etats-Unis avec son amante, Ruth Klingman. Ces derniers se rendirent un soir à

¹¹⁴ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁵ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 253.

¹¹⁶ ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

¹¹⁷ B. HESS, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁸ Lee Krasner : *exhibition*, *op. cit.*, p. 3.
R. HOWARD, *op. cit.*

une fête où Pollock but beaucoup, comme à son habitude. Il prit tout de même le volant pour le retour et fut victime d'un grave accident de voiture, dans lequel il laissa la vie. Ruth Klingman a survécu. Krasner rentra de son voyage en Europe de manière précipitée.

Lee Krasner a vécu 28 ans de plus durant lesquels elle a géré la succession Pollock et produit les toiles les plus grandes, audacieuses et brillamment colorées de sa carrière. Beaucoup ont été peintes dans l'atelier de Jackson¹¹⁹.

De 1959 à 1962, Lee Krasner réalise une série de toiles dans les tons ombrés et blanc cassé¹²⁰.

En 1965 a lieu sa première exposition rétrospective, événement majeur, à la Whitechapel Art Gallery de Londres, qui amènera Krasner à voyager en Angleterre¹²¹.

C'est durant le début des années 1970 que la contribution de Krasner à l'expressionnisme abstrait commence à être valorisée et appréciée¹²², à une époque où les mouvements féministes commencent à se mettre en place.

En 1973, l'exposition solo *Lee Krasner. Large Paintings* au Whitney Museum of American Art de New York marque également un moment essentiel dans la carrière de Lee Krasner¹²³.

En 1975, Krasner revient aux collages, puis, l'année 1978 marque la participation de Krasner à l'importante exposition *Abstract Expressionism : The Formative Years* organisée par le Herbert F. Johnson Museum of Art et le Whitney Museum of American Art, dont le catalogue a été rédigé par deux grands spécialistes de Krasner, Robert Carleton Hobbs et Gail Levin. Cette même année, Barbara Rose réalise le film *Lee Krasner : The Long View*¹²⁴.

La dernière décennie de sa vie est marquée par de nombreux honneurs, prix, publications et expositions¹²⁵.

¹¹⁹ Informations recueillies dans les notes à la fin du film « Pollock ».

¹²⁰ R. HOWARD, *op. cit.*

ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

¹²¹ R. HOWARD, *op. cit.*

ROBERT MILLER GALLERY, *op. cit.*

¹²² N. G. HELLER (dir.), *op. cit.*, p. 187.

¹²³ R. HOWARD, *op. cit.*

¹²⁴ R. HOWARD, *op. cit.*

¹²⁵ N. G. HELLER (dir.), *op. cit.*, p. 187.

Lee Krasner s'éteint le 19 juin 1984, à l'âge de 75 ans, de causes naturelles¹²⁶.

Six mois après sa mort, le Museum of Modern Art à New-York organise une rétrospective de son travail. On lira dans le *New York Times* que cette exposition « prouve clairement la place de Krasner dans l'Ecole de New-York » et qu'elle « est une artiste majeure, et indépendante, de la génération pionnière de l'expressionnisme abstrait »¹²⁷. Depuis 2008, Krasner est une des quatre uniques femmes à avoir eu droit à une rétrospective au Museum of Modern Art à New-York, après Louise Bourgeois, Helen Franckenthaler et Elizabeth Murray¹²⁸.

Tous ses papiers furent donnés aux Archives de l'Art Américain en 1985.

Après sa mort, sa propriété devient la « Pollock-Krasner House and Studio », ouverte au public pour des visites. Une organisation séparée, la « Pollock-Krasner Foundation », a été créée en 1985 afin de soutenir le travail d'artistes en difficulté¹²⁹.

¹²⁶ N. DICKINSON, « Lee Krasner », *YouTube*, vidéo mise en ligne le 19 juin 2014, [<https://www.youtube.com/watch?v=IMQ4emkPVJ4>], (page consultée le 12/11/2016).

¹²⁷ *Ibidem*.

S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

¹²⁸ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

¹²⁹ N. DICKINSON, *op. cit.*

S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

Chapitre 3

L'expressionnisme abstrait américain

L'expressionnisme abstrait, au tout début, s'est construit en opposition à tout l'optimisme de l'expansion industrielle américaine des années 1920 amenant la société au consumérisme, à la culture de masse et de technologie, aux relations humaines de plus en plus impersonnelles grâce à tous les nouveaux modes de communication (automobile, cinéma, radio, téléphone, ...), au culte des objets et de la machine¹³⁰. « Bien que l'Amérique ait été reine dans le domaine du progrès matériel, elle demeurait un désert pour ceux qui attachaient de l'importance aux valeurs humaines et spirituelles »¹³¹. En plein krach boursier de Wall Street qui provoqua une crise économique mondiale, la préhistoire de l'expressionnisme abstrait commence dans la fin des années 1920 et au début des années 1930. Ce ne sont à ce moment-là que les prémisses du courant qui constitue une part fondamentale de l'histoire de l'art occidentale. Le mouvement de l'expressionnisme abstrait s'est réellement développé après la Seconde Guerre Mondiale aux Etats-Unis, et contribue d'ailleurs au « triomphe de l'art américain » après 1945, causant « le basculement du centre de gravité mondial de l'Europe vers le continent Nord-américain »¹³², le centre artistique se déplaçant de Paris vers New-York¹³³.

Ces prémisses de l'expressionnisme abstrait sont illustrées par des artistes comme Pollock, Still, Kline ou De Kooning à l'époque du New Deal à travers des tableaux encore figuratifs pour la plupart mais exprimant de manière plus négative la condition humaine. Ceci se place en contradiction avec l'esprit optimiste populaire et la tendance à l'utopisme propre à cette époque (à la suite du krach, tous les espoirs remontent)¹³⁴ ainsi qu'avec les artistes américains précédents – issus du courant du réalisme américain (régionalisme) – comme Thomas Hart Benton (1889-1975) ou Grant Wood (1891-1942)¹³⁵.

La migration, en plein contexte de Seconde Guerre Mondiale, est une caractéristique très marquée au sein de l'expressionnisme abstrait américain. Une grande partie des artistes ne sont en fait pas nés dans les environs de New-York, venant parfois d'Europe à l'origine. Arshile Gorky s'installe aux Etats-Unis après avoir fui son pays natal, l'Arménie. Willem De Kooning vient des Pays-Bas, Mark Rothko de Russie. Pollock, Motherwell et Clyfford Still viennent de

¹³⁰ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 25-26.

¹³¹ *Ibidem*, p. 27.

¹³² B. JOYEUX-PRUNEL, *op. cit.*, p. 16.

¹³³ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 25.

I. F. WALTHER, *op. cit.*, p. 272.

¹³⁴ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁵ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'expressionnisme abstrait*. Tome I, *op. cit.*, p. 13.

l'Ouest des Etats-Unis et eux aussi rejoignent New-York¹³⁶. Parmi les artistes new-yorkais de naissance, on retrouve Lee Krasner, Barnett Newman, Adolph Gottlieb et Ad Reinhardt. Contrairement aux artistes cités précédemment – particulièrement individualistes – ceux-ci « échangent leurs idées, partagent leurs découvertes et débattent de ce qu'ils voient » dans les revues artistiques de l'époque¹³⁷. Leurs rendez-vous se donnent dans leurs petits ateliers, dans des cafés ou à Washington Square¹³⁸.

Le terme « expressionnisme abstrait » est sorti pour la première fois en 1946 de la plume de Robert Coates, écrivain et critique américain, dans le *New York Times*¹³⁹. Comme souvent avec les noms donnés aux courants artistiques (la plupart en « -isme »), il s'agit d'une étiquette inventée non par les artistes mais par des personnalités extérieures qui tentent de créer des catégories pour structurer les choses.

Le programme d'aide aux artistes, le WPA (Work Projects Administration), est mis en place en 1935 par le président Roosevelt dans le cadre du New Deal. C'est dans ce vaste projet, qui rassemble des milliers d'artistes, que les expressionnistes abstraits vont se rencontrer et commencer à former de petits groupes épars¹⁴⁰.

Parmi les artistes qui s'étaient rencontrés dans le cadre du Federal Art Project de WPA, ceux qui restèrent jusqu'au bout – beaucoup sont partis car il y eut de nombreuses tensions – contribuèrent à fonder l'association des « American Abstract Artists » en 1936, dont Lee Krasner. Elle est la seule parmi les concepteurs de l'expressionnisme abstrait, avec Ad Reinhardt, à avoir rejoint les AAA. Groupement qui prône « une abstraction réalisée dans des aplats colorés et des formes bien délimitées »¹⁴¹, il souhaitait mettre en place sa propre exposition, en mettant en avant les artistes américains et faisant de New-York un centre de l'art abstrait¹⁴². Quelque temps auparavant, le Museum of Modern Art avait réalisé une exposition, « Cubism and Abstract Art », où aucun artiste américain n'était représenté, et le Whitney Museum of American Art, un an avant, n'avait pas mis assez en valeur les artistes

¹³⁶ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁷ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 27.

I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 33-35.

¹³⁹ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁰ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 26.

I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'expressionnisme abstrait*. Tome 1, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴¹ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴² A. MOSZYNSKA, *op. cit.*, p. 142.

américains. Cette irritation de la part des artistes américains les poussa à se placer au-devant de la scène¹⁴³.

Il faut noter aussi que l'inauguration du MoMA en 1929, le Museum of Modern Art de New-York, constitue un des éléments favorisant l'élaboration du courant expressionniste abstrait.

Il est important de saisir le caractère hétérogène et la diversité au sein même du courant de l'expressionnisme abstrait. Cependant, malgré les différences formelles entre chaque artiste du mouvement, une volonté les réunit. Celle d'opter pour un art non réaliste aux thèmes universels, qui ont été trop longtemps négligés par le modernisme européen (sur lequel ils s'appuient néanmoins)¹⁴⁴. Ils insistent sur la notion du sujet créateur et de l'expression libre de leur nature intérieure¹⁴⁵. Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Hans Hofmann, Franz Kline, Willem De Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Mark Rothko, David Smith, Clyfford Still, Jackson Pollock et Lee Krasner en font partie, entourés d'une série d'autres artistes encore.

L'identité de tous ces artistes constituait une des données fondamentales pour leur art. Ils avaient tous une idée de soi très prononcée. « Plusieurs d'entre eux ont, semble-t-il, été plongés dans la réflexion sur la destinée humaine par les aléas de l'existence »¹⁴⁶. La biographie de chacun de ces artistes montre de nombreuses difficultés de vie, personnelles ou historiques, qu'ils ont tous dû traverser. Ils appartenaient à cette génération qui a connu tous les grands conflits du XX^e siècle : les deux guerres mondiales, la Grande Dépression, la guerre d'Espagne, l'Holocauste, la catastrophe nucléaire, ...¹⁴⁷ Le contexte historique ne favorise pas un bien-être général. Ces artistes transmettent par leur art « l'expression de la névrose qui est notre réalité » selon Gottlieb en 1947¹⁴⁸.

L'expressionnisme abstrait fait partie de l'Ecole de New-York, qui a réuni toutes sortes d'artistes d'avant-garde des Etats-Unis, déjà avant la Seconde Guerre Mondiale, mais surtout après, prenant particulièrement d'ampleur dans le milieu artistique new-yorkais des années 1940. Il s'agit d'un mouvement artistique basé sur les émotions, traduisant de manière

¹⁴³ D. ASHTON, *op. cit.*, p. 87.

B. JOYEUX-PRUNEL, *op. cit.*, p. 885.

¹⁴⁴ P. DAGEN et F. HAMON, *op. cit.*, p. 488.

¹⁴⁵ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁶ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 22.

spontanée et sincère les sensations les plus profondes qui existent en nous¹⁴⁹, et développant un style de peinture basé sur l'utilisation libre et expressive de la couleur et sur la tentative de représentation de l'imagerie de l'inconscient¹⁵⁰. Prenant sa source dans le surréalisme des parisiens exilés à New York dès le début de la seconde guerre mondiale¹⁵¹, l'expressionnisme abstrait est un mouvement typiquement masculin, et même connu pour être assez machiste. Mais il existe pourtant – à l'inverse de ce que l'on pourrait croire – plusieurs femmes artistes qui en font partie, dont les plus connues sont Lee Krasner, Elaine De Kooning (1918-1989), Helen Frankenthaler (1928-2011), Joan Mitchell (1925-1992) et Grace Hartigan (1922-2008). Elles ont actuellement – et cela a commencé dans les années 1970 avec la mise en place des mouvements féministes – bien plus de visibilité et de reconnaissance qu'à l'époque lorsqu'on ne s'en préoccupait pas. En effet, pour toutes ces femmes artistes – et femmes d'artistes pour plusieurs d'entre elles – il était très difficile de réussir à se faire une place dans le monde de l'art new-yorkais de l'époque¹⁵². Pendant toute la durée de l'affirmation du mouvement expressionniste abstrait, elles n'ont pas reçu la même reconnaissance que tous les artistes masculins de ce courant.

Le mouvement expressionniste abstrait recouvre des œuvres picturales, sculpturales et photographiques mais nous allons nous concentrer ici sur sa définition picturale. La peinture expressionniste abstraite caractérisée par sa « puissance expressive »¹⁵³ est très vaste mais nous pouvons distinguer essentiellement deux tendances : la peinture gestuelle (*action painting*) et la « *colorfield painting* ». La première est particulièrement bien représentée par les artistes Jackson Pollock (1912-1956), Willem De Kooning (1904-1997) et Franz Kline (1910-1962) tandis que la deuxième par Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) et Clyfford Still (1904-1980). De nombreux autres artistes constituaient ce courant de grande ampleur – tels que Adolph Gottlieb, Robert Motherwell ou Philip Guston – mais ils n'entraient pas spécifiquement dans ces deux tendances, bien qu'ils soient expressionnistes abstraits. Ce courant vit naître un « nouvel élan de vitalité et d'inventivité formelle »¹⁵⁴.

Cette nouvelle peinture américaine fut créée, pour une fois, en se détachant du modernisme européen, malgré, certes, quelques influences. La plus grande impulsion du courant est donnée

¹⁴⁹ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰ A. EVERITT, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵¹ E. LUCIE-SMITH, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵² M. A. GONZALEZ, *op. cit.*, p. 342.

¹⁵³ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York...* Tome 3, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁴ A. MOSZYNSKA, *op. cit.*, p. 141.

par Pollock grâce à ses inventions formelles et techniques, en particulier les « drippings » (éclaboussures données par le jet de peinture du pinceau) et le travail au sol sur grand format, permettant plus de souplesse, de spontanéité et de dynamisme dans le geste¹⁵⁵. Il s'agit d'une démarche favorisant une grande liberté mais aussi une demande de contrôle plus forte et une implication physique bien plus grande. Rothko, en 1959, déclara qu'une « peinture n'est pas l'image d'une expérience, elle est une expérience ». L'*action painting* fut définie par Harold Rosenberg en 1952 et la *colorfield painting* par Greenberg en 1955¹⁵⁶.

La *colorfield painting* s'intéresse moins à la « trace gestuelle de la peinture sur la toile » pour se concentrer sur les « valeurs chromatiques et explorer les effets rétinien de la couleur, par opposition à l'impact expressif de la ligne »¹⁵⁷. Une œuvre de cette tendance provoque davantage un apaisement et une relaxation dans l'esprit du spectateur, plutôt qu'une œuvre de l'*action painting* qui suscite plus d'excitation et de nervosité chez le regardeur. La composition unifiée de couleurs intenses et profondes génère un rapport affectif qui dépasse l'aspect physique de la peinture¹⁵⁸. Les « rectangles en suspension »¹⁵⁹ de Rothko sont le motif le plus significatif de la *colorfield painting*.

Tous ces artistes se considéraient comme avant-gardistes car ils estimaient développer un style original qui ne plaisait pas tellement, au début, au monde de l'art et au public¹⁶⁰.

La photographie des « Irascibles » par Nina Leen¹⁶¹ (fig. 6), publiée dans le magazine *Life* le 15 janvier 1951, fut interprétée pendant de longues années comme la représentation du panthéon expressionniste abstrait. Sont représentés notamment Barnett Newman, Mark Rothko, William Baziot, Jackson Pollock (au centre de l'image), Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walter Tomlin, Willem De Kooning, Adolph Gottlieb et Ad Reinhardt. Aucune femme n'est présente sur cette photographie, sauf Hedda Sterne qui n'est pourtant pas une figure centrale du mouvement. Les artistes s'étaient réunis hâtivement « pour protester contre la politique conservatrice et antimoderniste du Metropolitan Museum of Art en matière

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 149.

E. LUCIE-SMITH, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁶ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁷ A. MOSZYNSKA, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 162.

¹⁵⁹ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁰ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶¹ MUNSON WILLIAMS PROCTOR ARTS INSTITUTE, *The Irascibles*, 8 novembre 2014, [<https://www.mwpai.org/view/exhibitions/past/the-irascibles/>], (04/08/2018).

d'exposition ». Ils n'avaient pas réellement de déclaration commune unifiée mais simplement cette opposition « irascible ». En effet, à l'inverse de la plupart des avant-gardes précédentes, ces artistes cultivaient un individualisme assez prononcé, qui ne favorisait pas la coalition et l'identification à un groupe¹⁶². Pollock avait été invité à se joindre à cette photo via un appel téléphonique auquel Lee Krasner répondit, et on ne lui proposa nullement d'y participer¹⁶³.

Le mythe bien connu créé autour du personnage de Jackson Pollock, le chef de file du courant, a notamment été construit grâce à tous les portraits photographiques pris à l'époque (en particulier ceux de Hans Namuth), où Pollock est en pleine action et projette la peinture sur la toile, faisant de lui petit à petit l'incarnation de l'artiste masculin viril et macho, mais aussi l'artiste tourmenté, alcoolique, à la vie brève et tragique¹⁶⁴. Tous ces aspects, et d'autres encore, ont causé l'effacement du travail artistique de sa femme, Lee Krasner, perpétuellement dans l'ombre de son mari durant leur vie de couple. Tous les projecteurs étaient sans cesse tournés vers Pollock qui attirait les médias, la presse, les photographes, les journalistes, la critique, ...

Connue pour être la brillante élève de son maître Hofmann, Lee Krasner est une des rares femmes de l'Ecole de New-York originelle¹⁶⁵ ; tous deux apportèrent ensemble « le raffinement européen dans l'art américain »¹⁶⁶. Elle appartient à la première génération des expressionnistes abstraits, tout comme Arshile Gorky, Philip Guston, Franz Kline, Elaine de Kooning, Mark Tobey, et une série d'autres. Helen Frankenthaler (1928-2011) et Joan Mitchell (1925-1992) font plutôt partie de la seconde génération, ayant développé leurs techniques dans les années 1950¹⁶⁷.

A la fin des années 1930, le critique d'art Clement Greenberg joue un rôle très important au sein de l'histoire de l'art et l'art moderne aux Etats-Unis, et particulièrement au sein de l'expressionnisme abstrait. Il est devenu un ami de Lee Krasner. Un petit groupe d'artistes – Hans Hofmann, De Kooning, Gorky, John Graham et Lee Krasner pour ne citer que le noyau – se forme autour de lui, dans la Huitième Rue de Greenwich Village à New-York. Des liens très forts se sont soudés entre ces artistes grâce à cette petite communauté artistique, et

¹⁶² D. ANFAM, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶⁴ M. A. GONZALEZ, *op. cit.*, p. 342.

¹⁶⁵ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹⁶⁷ H. W. HOLZWARTH (dir.), *Modern Art. 1870-2000. Impressionism to Today*, Cologne, Taschen, 2016, p. 406.

leurs échanges furent très riches. Une conviction les réunissait, défendue par Greenberg : le médium est le message. La primauté physique du médium donnait à une œuvre tout son sens.

Le Modernisme propose, selon Greenberg, une autonomie de l'art, « un effort progressif de purification des propriétés d'un médium artistique donné » - ces propriétés étant la couleur, la surface et la délimitation du plan dans le cas de la peinture. Celles-ci ont été particulièrement exploitées dans le mouvement de l'expressionnisme abstrait et c'est pourquoi Greenberg lui accorde une importance considérable¹⁶⁸. Ces nouvelles réflexions et théories sur l'art moderne n'existaient pas sans polémique, au contraire. Il fut particulièrement attaqué par les défenseurs du postmodernisme. Ces derniers prônent un art en lien avec la vie, le quotidien, où le médium est sans cesse en relation avec d'autres, par opposition au modernisme de Greenberg qui défend « l'art pour l'art » et qui a participé à la construction du mythe de l'artiste génial isolé dans sa tour d'ivoire et coupé du monde. Greenberg reste encore aujourd'hui une figure controversée, mais qui a néanmoins énormément apporté à l'histoire de l'art, et contribua au triomphe de l'Ecole de New-York¹⁶⁹.

« C'est dans l'atelier de Hofmann, où il était initialement venu en tant qu'ami de Lee Krasner, que Greenberg assista aux premiers débats vraiment sérieux sur les problèmes strictement internes de la peinture. C'est là qu'il apprit à formuler son image du cubisme, qui devait avoir une portée considérable dans son évolution de critique. [...] Ces intenses échanges d'idées dans l'atelier de Hofmann demeuraient profondément gravés dans son esprit quand il se fit le porte-parole de la nouvelle peinture – l'un des premiers du genre »¹⁷⁰.

¹⁶⁸ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁷⁰ D. ASHTON, *op. cit.*, p. 92.

Chapitre 4

Un combat : Machisme VS Féminisme

« Une femme n'a pas de place comme artiste jusqu'à ce qu'elle prouve, et re-prouve, qu'on ne pourra pas l'éliminer » (Louise Bourgeois, 1971).

Tout au long du XX^e siècle se développe une émancipation du droit des femmes, qui se manifestera d'abord par le droit de vote des femmes – en 1920 aux États-Unis. Les droits des femmes apparaissent comme un lieu de combat pendant tout le XX^e siècle. Il sera question d'un nouvel élan avec les revendications de mai 68.

C'est seulement fin du XX^e siècle qu'on peut commencer à observer une reconnaissance de l'art fait spécifiquement par les femmes en Amérique du Nord. La montée en puissance du mouvement des femmes, ainsi que les publications, la législation, la création de départements universitaires d'études féminines, l'importance croissante des études féministes sur l'histoire de l'art, les expositions révolutionnaires et l'ouverture du *National Museum of Women in the Arts* ont rendu de plus en plus difficile le maintien sous silence des réalisations considérables des femmes artistes. On constate sans grande difficulté que les femmes ont apporté une contribution importante à presque tous les grands mouvements artistiques qui ont émergé entre 1950 et 2000. Cependant, les femmes artistes nord-américaines comme Lee Krasner ont rarement atteint l'égalité avec leurs homologues masculins¹⁷¹.

Durant les années 40 et 50, Krasner et les autres femmes de l'expressionnisme abstrait pouvaient entendre inlassablement ce jugement répandu selon lequel « les femmes ne savent pas peindre »¹⁷². L'expressionnisme abstrait a fini par être associé à des artistes masculins, tel que Jackson Pollock ou Willem de Kooning. Pourtant, il y avait beaucoup de femmes pionnières au sein de l'école de New-York, notamment Lee Krasner, qui ont réalisé des peintures de style expressionniste abstrait avant même que le terme ne soit inventé¹⁷³. Il y a eu énormément d'artistes femmes qui ont souhaité s'imposer et trouver leur place dans le monde de l'art après la Seconde Guerre Mondiale, et notamment beaucoup d'entre elles dans le domaine de la

¹⁷¹ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 170.

¹⁷² W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 323.

¹⁷³ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 170.

peinture abstraite¹⁷⁴. Le rôle de l'art abstrait n'est pas négligeable dans l'émancipation des artistes femmes. La plupart d'entre elles ont commencé – et parfois perduré – dans ce style. En tant que pratique artistique et intellectuelle, avec de nombreuses expressions différentes, l'art abstrait possède une caractéristique importante et fascinante, à savoir sa capacité d'autoréflexion¹⁷⁵. C'est-à-dire, selon le formalisme greenbergien, que l'œuvre et son médium ne font référence qu'à eux-mêmes, au contraire de l'art figuratif qui présente des formes faisant référence à des figures tirées de la vie réelle. Et c'est peut-être pour cette raison que les artistes femmes aimaient s'exprimer dans l'art abstrait : parce qu'elles ont la liberté totale d'imaginer et de représenter ce qu'elles veulent, sans aucune limite.

Dans les années 1930, de petites améliorations apparaissent avec le programme artistique du New Deal comme le WPA, qui offrit aux femmes artistes une opportunité sans précédent pour leur carrière professionnelle et leur identité, avec des conditions de travail théoriquement égalitaires¹⁷⁶. Mais, alors que ces années 30 renvoyaient un bon espoir pour un début d'émancipation des artistes femmes grâce aux programmes d'art public, les années 40 font redescendre les espérances lorsque les « idéologies sociales promeuvent la différence sexuelle comme cause du retrait des femmes du travail productif »¹⁷⁷. De plus, « le passage de projets artistiques non discriminatoires parrainés par le gouvernement [dans les années 30] au monde émergent du marchand/galerie/critique privé [dans les années 40] » ne favorisait certainement pas la visibilité des artistes femmes dans le monde de l'art new-yorkais¹⁷⁸.

Il fut rarement possible pour une femme d'exposer en Amérique dans les années 1940 et 50, selon Nancy Heller – « la participation des femmes a systématiquement été interdite aux expositions et aux organisations artistiques importantes »¹⁷⁹. Non seulement les artistes masculins ne soutenaient pas du tout les femmes artistes, mais la critique et la presse non plus. La domination des hommes dans l'art perdurera fortement jusqu'au milieu des années 60¹⁸⁰. Cette attitude a été fortement influencée par les lois discriminatoires et aussi par le stéréotype des femmes mariées dévouées, femmes au foyer et mères à plein temps, une image nourrie

¹⁷⁴ THE MUSEUM OF MODERN ART, « Women Artists and Postwar Abstraction. HOW TO SEE the art movement with MoMA curator Starr Figura », *YouTube*, vidéo mise en ligne le 22 mai 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=NrNQvA9K96M>], (page consultée le 10/12/2017).

¹⁷⁵ M. LIND, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁶ N. BROUDE et M. D. GARRARD, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁷ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 319.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 322.

¹⁷⁹ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸⁰ C. MORINEAU, *op. cit.*

par la publicité et la télévision. Même des femmes « aussi talentueuses, ambitieuses et fortes d'esprit que Krasner ont trouvé impossible d'éviter les espoirs de la société à l'égard des rôles traditionnels des femmes ». De plus, en tant qu'épouse de Jackson Pollock, Krasner était inévitablement perçue comme une figure auxiliaire ; son art n'a pas reçu une juste évaluation avant son décès¹⁸¹.

Pas à pas, du féminisme dans l'art

Dans un de ses textes, Lucy Lippard donne un résumé à la fois drôle et pathétique de la vie des femmes dans les années 50-60 ; grosso modo, quand on est une femme, on n'a aucune chance. Si on est mariée, on est juste bonne à s'occuper des enfants et de son mari. Si on n'est pas mariée, c'est qu'on est une pauvre fille et qu'on n'aura jamais de chance. Ce climat sexiste d'après-guerre prend tellement de place que la création artistique ne se conjugue que presque uniquement au masculin, alors que Simone de Beauvoir dénonce en 1949 le mythe de la féminité dans *Le Deuxième Sexe*¹⁸². Ce texte fondateur provoqua un grand scandale et inspira beaucoup les mouvements de libération des femmes des années 70.

« Face aux discriminations réelles qui frappaient les artistes femmes dans le milieu de l'art, une des stratégies féministes de promotion de la création artistique des femmes consista à organiser des manifestations ou à créer des institutions non mixtes. Les expositions de femmes, dénigrées par l'avant-garde du milieu de l'art, remportèrent souvent un succès de foule. »¹⁸³

Les années 50 sont les pires pour les femmes. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, lorsque les hommes sont partis au front, elles acquièrent beaucoup d'autonomie et de liberté – pas totalement pour les artistes femmes mais pour toute la société en général. Puis, les années 50 (et jusqu'en 1968) sont synonymes de retour à la maison, où les femmes doivent être très féminines et s'occuper du ménage, de la cuisine, des enfants, de leur mari, ...¹⁸⁴ C'est pour cette raison que les premières féministes dans les années 60 vont particulièrement batailler sur le plan domestique. Ainsi, les premiers débats ne tarderont pas à arriver : on leur reprochera de ne pas faire de la politique mais du privé. Et ce qui est de l'ordre du privé doit

¹⁸¹ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸² M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸³ E. GUBIN (dir.), *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁴ G. POLLOCK, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », dans MICHAUD Y., *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 66 (Espaces de l'art).

rester privé : ce n'est pas grave, c'est anecdotique. Dans le cas de femmes comme Krasner qui ont un mari alcoolique et violent, qui rentre souvent le soir ivre et met la maison sans dessus-dessous, on dira à l'époque que ce n'est pas grave, c'est juste sa vie privée et ça n'entame pas son talent ni sa confiance en elle. C'est pourquoi un des principaux slogans des féministes est alors devenu : « Le privé est politique ! »¹⁸⁵, sous l'influence de Simone de Beauvoir pour qui l'aspect privé était politique.

« Bien que nous ne nous prétendions pas 'féministes', les principales questions qui animaient nos débats de groupe entre 69 et 74 étaient essentiellement pratiques : pourquoi devrions-nous faire tout le travail domestique et prendre soin des enfants, en plus d'un travail à temps plein ? (...) Comment sommes-nous traitées par les médias ? En quoi le sentiment que nous avons de nous-mêmes est-il affecté par l'image véhiculée par ces médias ? A travail égal ou même supérieur, pourquoi n'avons-nous pas une situation financière comparable à celle de nos collègues masculins (...) ? Pourquoi ne disposons-nous pas de nos propres droits face à notre propre corps ? »¹⁸⁶

Dans la fin des années 1960, l'activisme politique s'étend, déclenché par plusieurs facteurs comme l'implication des Américains dans la guerre du Vietnam et l'augmentation des exigences pour les droits civils¹⁸⁷, spécialement ceux des afro-américains et des femmes. Dans le monde de l'art, un nouveau militantisme se met en place, contestant la représentation inégale de la femme dans les grandes écoles, les expositions, les publications, ...¹⁸⁸ L'identité féministe dans l'art sur les côtes Est et Ouest américaines se met réellement en place dans les années 1970. À New-York, des mouvements dénoncent le sexisme du monde de l'art. Les femmes vont alors petit à petit s'organiser institutionnellement. Un des collectifs les plus célèbres qui se forme est WAR (*Women Artists in Revolution*), fondé en 1969 à partir du mouvement AWC (*Art Workers Coalition*), où artistes hommes comme femmes travaillaient ensemble au début, puis la domination masculine va avoir pour conséquence l'émancipation des femmes du groupe qui vont créer WAR¹⁸⁹. En 1970, Lucy R. Lippard lance un comité d'artistes femmes afin

¹⁸⁵ Propos recueillis grâce à un entretien téléphonique avec Véronique Danneels, historienne de l'art belge spécialisée dans le féminisme dans l'art américain, le 30 juin 2018.

M. TUCKER, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux Etats-Unis », dans MICHAUD Y., *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 28 (Espaces de l'art).

¹⁸⁶ M. TUCKER, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux Etats-Unis », dans MICHAUD Y., *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 28 (Espaces de l'art).

¹⁸⁷ F. DUMONT, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁸ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸⁹ C. BUTLER, *op. cit.*, p. 15.

d'ouvrir les yeux sur l'absence d'artistes femmes dans les expositions. S'ensuit une série de manifestations et dénonciations durant toute cette décennie. Sur la côte Ouest, en Californie, le premier programme d'enseignement féministe en art est créé en 1970 par Judy Chicago¹⁹⁰ et les premières conférences importantes eurent lieu à partir de 1972 dans la communauté universitaire¹⁹¹.

Lucy Lippard et Judy Chicago font partie des rares défenseuses d'un art féministe à dimension politique (« élaboration d'un art proche du public et de la vie ») plutôt qu'un art bourgeois élitiste¹⁹².

« Le thème de la création des femmes fut abordé très tôt dans le mouvement [féministe], même si peu d'ouvrages lui furent consacrés en comparaison avec les nombreux textes traitant, vu l'urgence, de la contraception, de l'avortement ou encore des violences contre les femmes. On parlait de création « étouffée » ou encore de création « occultée » et on jetait les bases de la recherche féministe qui allait révéler les mécanismes de l'oubli des femmes créatrices et éclairer sur les raisons pour lesquelles il n'y avait pas eu de grandes artistes ». ¹⁹³

Une des premières sources d'inspiration des artistes femmes est Georgia O'Keeffe (1887-1986), peintre moderniste majeure du XX^e siècle qui créait à l'écart des courants artistiques dominants de l'époque. Elle aurait proposé une esthétique que l'on considèrera comme « typiquement féminine », une expression qui pourrait se comprendre comme un enfermement, comme la construction d'une catégorie spéciale pour son travail de femme¹⁹⁴. Mais cette formulation se justifie selon nous car aucun artiste homme auparavant n'avait traité l'iconographie florale de manière aussi lyrique et tellement reliée aux organes génitaux féminins. Ses gros plans de fleurs s'embarquent parfois presque dans l'abstraction (fig. 7). Cette fine observation de la nature dans les œuvres de Georgia O'Keeffe fait sans doute partie de l'inconscient artistique de Krasner. À la fois dans sa carrière et à la fois dans ses œuvres, O'Keeffe va incarner un modèle pour les artistes femmes¹⁹⁵.

Ce qui marquera durablement l'entrée du féminisme dans l'histoire de l'art, c'est la publication de l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin en janvier 1971 dans le magazine *Artnews* :

¹⁹⁰ F. DUMONT, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹¹ Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹² E. GUBIN, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹⁴ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 328.

¹⁹⁵ L. VERGINE, *op. cit.*, p. 277-278.

« Why have there been no great women artists ? » (*Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*)¹⁹⁶. Une grande partie de sa réponse se situe dans les conditions sociales de production des artistes, l'éducation et les institutions¹⁹⁷. L'argument que va soutenir Nochlin, bien argumenté et persuasif, va faire du chemin car ce texte a touché juste, il y a enfin des prises de conscience. Plusieurs revues féministes américaines seront fondées à la suite de ce discours (*Heresies, Women Artists News, Chrysalis, The Feminist Art Journal, ...*), donnant ainsi une visibilité au travail des artistes femmes et questionnant les rapports de pouvoir du monde de l'art. Ces publications sont le lieu de nombreux débats et circulent généralement en dehors des circuits institutionnels. Les artistes peuvent s'exprimer dans ces revues mais également réaliser des sortes de livres d'artistes¹⁹⁸.

Linda Nochlin pose la question : et si Picasso était né fille ? Sa réception aurait sans doute été toute différente. Son nom serait peut-être inconnu à l'heure actuelle. Des « monstres sacrés » comme Michel-Ange, Van Gogh, Raphaël ou Jackson Pollock sont classés dans la catégorie des « grands artistes », des génies, au « pouvoir intemporel et mystérieux »¹⁹⁹. Mais où sont toutes les grandes femmes artistes depuis l'Antiquité ?

L'art féministe est inévitablement hybride car ce n'est ni un style ni un mouvement de l'histoire de l'art mais « une idéologie, un système de valeurs, une stratégie révolutionnaire, une manière de vivre ». Il existe en son sein de nombreux styles différents et expressions individuelles variées²⁰⁰. Cependant, une idée était centrale et rassemblait toutes ces artistes féministes : elles ont affirmé une nouvelle position pour la « femme » dans l'art, non plus en tant qu'objet mais en tant que sujet, non plus en tant que thème passif mais en tant que porte-parole actif²⁰¹. « Le féminisme apporte un renouvellement qui n'est pas celui des formes, mais celui des pratiques, des médias et des sujets de l'art »²⁰².

Le féminisme, en tant que mouvement « politique » et « humaniste »²⁰³, a permis de rendre visible la contribution des femmes à l'art et à la culture, en libérant leur parole, affirmant leur

¹⁹⁶ Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁷ M. REILLY, *op. cit.*

¹⁹⁸ F. DUMONT, *op. cit.*, p. 12.

C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹⁹ L. NOCHLIN, *op. cit.*, p. 211.

²⁰⁰ F. DUMONT, *op. cit.*, p. 78.

V. DANNEELS, *Les voici : les féministes*, *op. cit.*

²⁰¹ N. BROUDE et M. D. GARRARD, *op. cit.*, p. 21.

²⁰² C. GONNARD et E. LÉBOVICI, *op. cit.*, p. 437.

²⁰³ V. DANNEELS, *Les voici : les féministes*, *op. cit.*

force, leurs capacités. La création d'institutions, de manifestations, de réseaux, a contribué à favoriser la création des femmes, particulièrement aux Etats-Unis sous l'impulsion de théoriciennes, critiques et artistes américaines qui s'engagèrent profondément dans la cause féministe²⁰⁴.

Il est difficile de parvenir à comprendre, malgré nos recherches, si les mouvements féministes des années 60 et 70 ont impacté explicitement la création artistique de Krasner. Les conséquences de ces luttes n'ayant de réel impact qu'à partir des années 80 et Krasner étant décédée en 1984, il est probable que cela ne l'ait pas affectée directement. Néanmoins, Pollock n'étant plus présent depuis 1956, on sait combien Krasner acquit en autonomie et liberté, lui permettant peut-être une ouverture à ces nouvelles possibilités.

Dans tous les cas, on ne peut parler d'art féministe, ou d'art à discours féministe, chez Lee Krasner. Tout d'abord car elle insistait elle-même sur le fait qu'elle n'était pas féministe, et qu'elle ne proposait pas un art politique ni n'exposait la représentation de l'expérience biologique et sociale féminine de son temps²⁰⁵. Cependant, la manière dont elle tenta de s'imposer au sein du courant de l'expressionnisme abstrait ainsi que les propos qu'elle a tenus concernant la place d'une artiste femme dans l'art, démontre son côté engagé pour la femme, et donc quelque part son côté féministe.

Ce n'était pas du tout une chose facile pour les femmes artistes des années 1970 d'oser affirmer publiquement et avec conviction qu'elles aussi ont le droit à la reconnaissance en tant qu'artiste, et même plus difficile encore en tant qu'artiste féministe. En effet, c'était prendre le risque de s'isoler davantage, d'être rejetée, d'empêcher la diffusion et la communication de son œuvre – surtout que le nombre d'artistes se revendiquant « féministes » à l'époque était bien plus limité qu'aujourd'hui et donc forcément c'était plus laborieux de se faire entendre²⁰⁶. C'était donc une réelle décision pour toutes ces femmes de vouloir s'affirmer en tant qu'artiste, impliquant de braver les interdits sociaux et résister aux pressions sociales²⁰⁷.

²⁰⁴ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁵ P. MURGIA (dir.), *Art et féminisme*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 11 mars – 2 mai 1982, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 151.

²⁰⁶ D. JANICOT, *op. cit.*, p. 29.

²⁰⁷ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 13.
L. BLANC, *op. cit.*, p. 44.

New York est devenu le centre des rassemblements et revendications féministes à partir des années 1960²⁰⁸. Les féministes de ces années rebelles vont dire qu'il ne s'agit pas d'être une exception, d'être une femme unique parmi tous les hommes. Il s'agit de faire en sorte que toutes les femmes qui ont du talent comme les hommes, puissent être reconnues, acceptées, exposées, entendues, ... Car à partir du moment où les premières artistes femmes reconnues ont commencé à exposer, il s'agissait d'un changement soudain et elles étaient perçues comme une espèce rare, à part. Il s'agissait là d'un phénomène exceptionnel, puisqu'à côté les hommes formaient des groupes. C'est pourquoi le travail des féministes des années 60 et 70 consistera sans cesse à rallier, pour donner de la force²⁰⁹.

Comme nous le verrons dans la suite du texte, des paradoxes sont apparus dans la mouvance féministe, et il existe le danger de la « féminisation » des domaines dont parle Eliane Gubin²¹⁰. Réaliser des expositions spécifiquement sur les artistes femmes, c'est d'une part une évolution des mentalités, une prise de conscience de leur importance, mais d'autre part, c'est aussi les catégoriser, les enfermer. Ce séparatisme des sexes dans l'art ne serait-ce pas un problème ? Les femmes ont été si longtemps oubliées dans l'histoire de l'art qu'à partir du moment où l'on a commencé à réellement s'en préoccuper, s'est créé petit à petit une histoire de l'art parallèle, une histoire de l'art au féminin. Est-ce positif et signe d'évolution ou est-ce justement paradoxal ? Il serait impensable d'imaginer une histoire de l'art masculine, puisqu'il s'agit de l'histoire de l'art en elle-même, universelle, quasiment.

La notion d'art féminin ne date pas des années 50 mais des années 70²¹¹, ou en tout cas son utilisation dans le langage artistique courant. Car il faut noter que déjà en 1935, l'écrivain français René Huyghe écrit son *Histoire de l'art contemporain*, devenant le premier canon de l'histoire de l'art moderne. Il catégorisa des types d'art différents de la « norme générale », comme l'art des femmes ou l'art juif. Cependant, cette étiquette d'art féminin ne semble pas avoir été réutilisée par la suite, jusque dans la fin des années 60.

Malgré le féminisme « coloré, sonore, bouillant » et « sauvage » des années 70, les prises de conscience ne se font pas partout immédiatement. Un événement polémique marque les esprits en 1985 au MoMA, temple de l'art moderne institutionnel, lorsqu'une exposition se

²⁰⁸ V. DANNEELS, *Répercussion du mouvement féministe*, op. cit., p. 221.

²⁰⁹ Propos recueillis grâce à un entretien téléphonique avec Véronique Danneels, historienne de l'art belge spécialisée dans le féminisme dans l'art américain, le 30 juin 2018.

²¹⁰ E. GUBIN, op. cit., p. 12.

²¹¹ Propos recueillis grâce à un entretien téléphonique avec Véronique Danneels, historienne de l'art belge spécialisée dans le féminisme dans l'art américain, le 30 juin 2018.

voulant être « Un survol international de la peinture et de la sculpture » ne présente que 13 artistes femmes sur 169²¹². Presque vingt ans après le début des mouvements féministes, les choses n'ont pas encore réellement évolué. La transformation des mentalités se fait terriblement lentement, tant la domination masculine était profondément enracinée dans la culture. La lutte pour la visibilité des femmes dans le monde de l'art continue sans relâche et est renforcée cette année-là par les actions et revendications humoristiques et grinçantes des Guerilla Girls aux Etats-Unis²¹³.

Les artistes femmes de l'expressionnisme abstrait américain

Hofmann adorait le travail de Krasner. Un jour, en 1937, il lui dit lors d'un de ses cours²¹⁴, en parlant d'une de ses œuvres : « Mon dieu, c'est tellement bien qu'on ne pourrait pas croire que cela a été fait par une femme ! »²¹⁵. C'est hallucinant de se rendre compte que tenir de tels propos à l'époque était tout à fait admis dans la conscience collective. Pour Krasner, c'était même un des plus beaux compliments qu'on pouvait lui faire !²¹⁶ Comme si être artiste et être une femme était quelque chose de tout à fait incompatible. L'accès des femmes à un statut professionnel égalitaire était simplement une utopie à l'époque. Il fallait tout bonnement effacer le féminin pour se faire une place, et sans cesse prouver qu'une femme peut être aussi douée qu'un homme...

Dans une interview, Lee Krasner (L. K.) est interrogée (l.) ²¹⁷ :

- l. : Etiez-vous consciente en tant que jeune artiste femme, au tout début de votre carrière, que le fait d'être une femme vous porterait préjudice ?
- L. K. : Eh bien, pas au tout début, ça semblait assez naturel pour moi de vouloir faire de l'art et de rester dans ce domaine. Vous savez, [...] ça ne s'est jamais vraiment présenté comme une menace sérieuse. Il y avait toujours d'autres femmes autour, je n'étais jamais isolée ou bizarre dans le sens où je serais la seule femme dans cette

²¹² E. GUBIN, *op. cit.*, p. 41.

²¹³ C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 102.

²¹⁴ B. ROSE, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁵ BROOKLYN MUSEUM, « Lee Krasner : A Life », vidéo mise en ligne le 23 novembre 2011, [<https://www.youtube.com/watch?v=RPZF2PupF20&app=desktop>], (page consultée le 07/12/2017).

N. BROUDE et M. D. GARRARD, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁶ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

²¹⁷ BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

situation. C'était aussi très fermement établi que l'histoire de l'art n'a jamais produit de grandes femmes peintres. Mais cela ne semblait pas me stopper. Je suis d'accord que l'histoire de l'art ne peut pas montrer en exemple le rôle féminin par rapport au masculin ; je ne peux rien faire par rapport à ça, mais je continue quand même.

- I. : C'était une question de conscience sociale ?
- L. K. : Beaucoup de choses entrent en ligne de compte, plus que seulement une conscience sociale ici. C'est une entière évaluation du rôle de la femme dans toute la pensée occidentale [...], son rôle dans le judéo-christianisme. Maintenant, il n'y a rien que je puisse faire par rapport à ces 5000 ans, mais comme je suis en vie maintenant, je fais mon boulot. Donc ma contrariété n'est pas le fait que dans le passé c'était ainsi, mais ma contrariété est par rapport à aujourd'hui. Vous savez, le préjudice d'aujourd'hui, l'intolérance d'aujourd'hui est quelque chose avec laquelle on commence à perdre patience.

Il y a quelque chose d'étonnant dans le discours de Krasner, car c'est presque comme si elle acceptait qu'il n'y ait pas d'artistes femmes... Mais en fait, « ce n'est pas que l'histoire a effacé les femmes. Cette interview a été réalisée avant que Lee ne soit au courant de l'éducation féministe. [...] Elle ne connaissait pas encore les autres artistes de l'histoire »²¹⁸.

Consciemment ou inconsciemment, à force d'être toujours rejetées du monde institutionnel à dominance masculine, les artistes femmes de la première et seconde génération de l'expressionnisme abstrait développèrent un style personnel et surtout une imagerie et une iconographie propre à elles. Par exemple, le goût pour les métaphores de paysages dans le travail de Helen Frankenthaler et Joan Mitchell ; ou les formes de l'œuf, du sein et des plantes ainsi que les métaphores procréatives qui deviennent centrales dans l'iconographie du travail de Krasner à partir de la fin des années 1950 ; ou encore la prédilection pour la figuration et pour l'iconographie qui fait souvent appel aux expériences de vie et aux rôles des femmes dans l'art de Grace Hartigan²¹⁹.

Est-ce que le fait d'être une femme a affecté le style ou le contenu des travaux artistiques de ces femmes ? C'est une question qui a fait couler beaucoup d'encre dans les réflexions de la

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ N. BROUDE et M. D. GARRARD, *op. cit.*, p. 17.

critique féministe des années 1970²²⁰. Ce n'était pas simple, même entre femmes, de se soutenir et trouver un terrain d'entente. Les réactions face à cette « misogynie de l'Ecole de New-York »²²¹, selon les mots de Krasner, étaient différentes selon les échos. Plusieurs artistes femmes contestèrent cette « soi-disant suprématie masculine au sein du mouvement ». Helen Frankenthaler refusait par exemple catégoriquement d'être associée ou catégorisée avec les « femmes artistes » et leurs problèmes, comme si c'était une catégorie d'artistes « à part » ; elle voulait être une artiste, purement et simplement. Grace Hartigan suivait cette idée de manière plus extrémiste encore. Elle signait ses œuvres du prénom masculin « George » jusqu'en 1954, en étant tout à fait résistante aux lectures féministes. Elle ne voulait en aucun cas être stéréotypée comme une « femme artiste », un statut sous-entendu « moins bien ». Elle a d'ailleurs toujours maintenu qu'elle n'avait dû affronter aucune discrimination et qu'elle était simplement « une des garçons ». « Que toute femme artiste qui affirme qu'il n'y a pas de discrimination contre les femmes reçoive une gifle », déclarait un jour Krasner²²². C'était très certainement une allusion au discours catégorique de Grace Hartigan, que Krasner ne supportait pas.

Grace Hartigan fut la seule femme représentée dans l'exposition *The New American Painting* organisée par le MoMA et présentée en Europe à la fin des années 1950²²³. A propos de son pseudonyme, elle déclara que cela n'avait rien à voir avec le fait d'être discriminée en tant que femme, mais que c'était simplement une identification romantique aux romancières françaises et britanniques George Sand et George Eliot (ayant elles aussi utilisé un prénom masculin pour être prises plus au sérieux)²²⁴.

Krasner, elle, a très souvent signé ses œuvres de ses initiales « L. K. » au lieu de son nom complet afin d'être moins reconnaissable et saisir peut-être la chance d'être perçue différemment par le public peu accueillant pour une femme, épouse d'un grand artiste²²⁵. Elaine De Kooning fit la même chose. Cet emploi des initiales en guise de signature marque une

²²⁰ M. CAMUS (dir.), *Création au féminin. Volume 2 : Arts visuels*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2006, p. 9 (Kaléidoscopes).

²²¹ N. BROUDE et M. D. GARRARD, *op. cit.*, p. 17.

²²² Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 31.

²²³ M. A. GONZALEZ, *op. cit.*, p. 342.

²²⁴ N. BROUDE et M. D. GARRARD, *op. cit.*, p. 17.

W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 328.

²²⁵ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

« décision d'effacer le genre dans le processus créatif » mais « était moins une tentative de cacher leur identité en tant que femmes que d'éviter d'être étiquetées 'féminines' »²²⁶.

Parmi toutes ces artistes femmes, la plupart souhaitaient être considérées d'abord comme des artistes, avant d'être des femmes²²⁷. Selon Nadine Plateau, ce n'est pas simplement un « déni de féminité » – même s'il y a sans doute un peu de ça – mais ce serait plutôt la « légitime prétention de tout(e) artiste à l'universalité », puisque chaque artiste, homme ou femme, s'adresse à tout le monde²²⁸. C'est pourquoi l'assignation à la catégorie d'art féminin n'est pas toujours très bien acceptée par les femmes artistes²²⁹. Elles sont évaluées en fonction de leur sexe et non en fonction de leurs œuvres. Le concept de « création féminine » ne fit donc pas l'unanimité.²³⁰ Si les femmes artistes aspiraient à une reconnaissance de leur statut d'artiste en tant que tel, la plupart admettait que l'origine de leur art s'enracinait bien évidemment « dans leur expérience, leur position et leur imaginaire de femmes »²³¹.

A côté d'Hartigan ou Frankenthaler, Krasner avait, elle, une volonté d'ouverture, souhaitant entrer en dialogue avec la seconde génération d'artistes femmes de l'expressionnisme abstrait, beaucoup plus jeune, et beaucoup plus radicale en termes de féminisme.

Lee Krasner était complètement mise en dehors du courant expressionniste abstrait. On téléphonait parfois au couple pour proposer à Pollock de se joindre à un événement, mais on ne proposait rien à Krasner. Le sexisme des Américains de l'époque était présent partout, et particulièrement dans ce milieu à majorité d'hommes. Krasner se souvient avoir vu, dans un des lieux phares où se fréquentaient les artistes de l'expressionnisme abstrait, des femmes « se faire traiter comme du bétail »²³². Partout où elle se rendait à l'époque, Krasner était surnommée « la copine de Pollock ».

Krasner avait une relation ambivalente avec son propre travail. Elle était très autocritique, rigoureuse et exigeante envers elle-même : cela lui arrivait souvent de déchirer ses toiles dont elle n'était pas satisfaite. Elle a parfois éliminé des séries entières. C'est pourquoi la totalité de son œuvre n'est pas aussi grande qu'elle aurait pu l'être. Le catalogue raisonné publié en 1995

²²⁶ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 328.

²²⁷ C. GONNARD et E. LEBOVICI, *op. cit.*

²²⁸ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 30.

²²⁹ C. MORINEAU, *op. cit.*

²³⁰ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 33.

²³¹ *Ibidem*, p. 34.

²³² D. ANFAM, *op. cit.*, p. 15.

W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 326.

recense 599 œuvres²³³. Il semble que cette exigence ne soit pas seulement propre à Krasner mais également à d'autres artistes femmes comme Joan Mitchell ou Judit Reigl, qui détruisirent toutes les deux plus de la moitié de leurs toiles²³⁴. Peut-on voir la pression masculine comme une des causes de ces multiples destructions ?

Les femmes de l'expressionnisme abstrait américain ne formaient pas un groupe unifié. Très peu ont tenté l'aventure de l'expressionnisme abstrait, souvent pour des raisons « historiques, artistiques et idéologiques du modernisme américain », et celles qui se lançaient devaient se débrouiller seules. On portait bien plus d'attention au mari de Krasner, d'Elaine De Kooning (Willem De Kooning), de Joan Mitchell (Jean-Paul Riopelle) ou d'Helen Frankenthaler (Robert Motherwell), et il était donc difficile pour ces femmes de se réunir. De plus, comme nous l'avons vu, elles ne vivaient pas toutes de la même manière ce « machisme » du monde de l'art. Selon Whitney Chadwick, la carrière de Krasner dans les années 40 et 50 est l'exemple clé de la « place précaire du féminin dans la rhétorique et les institutions de l'expressionnisme abstrait »²³⁵.

A partir de 1951, deux ans après sa création, Lee Krasner devient, aux côtés de Joan Mitchell, Elaine de Kooning et Helen Frankenthaler, une des rares femmes membres du *Eighth Street Club*²³⁶. Appelé plus simplement *Le Club*, ce dernier est devenu le lieu de rencontres public majeur pour les peintres de l'Ecole de New York, permettant aux femmes d'assister (et non pas participer en prenant la parole) à des discussions intenses sur la nouvelle avant-garde²³⁷. Krasner participa à la majorité des expositions de groupe telle que la célèbre *Ninth Street Show* en 1951²³⁸— organisée par Leo Castelli, grand marchand d'art et directeur de galerie américain— qui contribua à lancer véritablement l'expressionnisme abstrait²³⁹. Castelli faisait partie des plus grands promoteurs de l'expressionnisme abstrait américain.

L'historienne de l'art américaine Marcia Brennan constate que les artistes femmes de l'expressionnisme abstrait étaient « en même temps sélectivement présentes et stratégiquement absentes »²⁴⁰ ; jusqu'à ce qu'on leur porte enfin un peu d'attention à partir

²³³ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

²³⁴ C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 64.

²³⁵ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 319.

²³⁶ J. MARTER, *op. cit.*, p. 60.

²³⁷ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 325.

²³⁸ H. W. HOLZWARTH, *op. cit.*, p. 442.

²³⁹ C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 63.

²⁴⁰ H. W. HOLZWARTH, *op. cit.*, p. 406.

des années 60 et qu'elles soient réellement considérées comme des artistes importantes dans les années 70-80.

Tout est souvent une question de point de vue, de regard. Sous l'angle général de l'historiographie artistique occidentale, il est certain que Krasner ne constitue pas une grande référence. Par contre, sous le regard des femmes artistes américaines des années 1970, Lee Krasner semble avoir été reconnue de son vivant, occupant une place importante dans l'art abstrait américain de l'époque. Cela se démontre notamment grâce à l'œuvre féministe de Mary Beth Edelson en 1972, *Some living American Women Artists / Last Supper (Quelques femmes artistes américaines d'aujourd'hui / La Cène)* dans laquelle Lee Krasner figure à une place privilégiée²⁴¹ (fig. 8). Cette œuvre a beaucoup circulé dans la presse féministe de l'époque, dénonçant notamment la non-accessibilité aux protocoles religieux par les femmes²⁴², et ouvrant ainsi la notoriété de ces environ quatre-vingt femmes artistes représentées²⁴³. Notons la présence de treize d'entre elles à table, au centre (dont Lee Krasner, Yoko Ono, Georgia O'Keeffe, etc.), et les autres gravitant autour dans un collage, illustrant la place plus importante des artistes placées au centre.

Gail Levin présente Krasner comme une femme indépendante et pleine de ressources, et une artiste au talent intransigeant avec une énergie remarquable. Détruisant les représentations précédentes qui dépeignent Krasner uniquement comme l'épouse de Jackson Pollock, Levin lui permet d'émerger en tant qu'artiste significative, peintre qui mérite une place dans l'histoire culturelle et le panthéon artistique du XX^e siècle²⁴⁴.

Jusqu'ici, nous avons abordé le statut des artistes femmes avant les années 70, mais il ne s'agissait presque uniquement que d'artistes peintres. Qu'en est-il du statut des femmes photographes par exemple ?

Avoir été une femme photographe avant les années 70 semble être un statut tout différent que celui d'artiste peintre. Diane Arbus (1923-1971), Lisette Model (1901-1983) ou Jeanne Bertrand (1880-1957), par exemple, ont toutes les trois connu la célébrité et été acclamées pour leur talent de leur vivant. Diane Arbus est devenue une référence dans le domaine de la

²⁴¹ H. RECKITT, *op. cit.*, p. 36.

²⁴² V. DANNEELS, *Les voici : les féministes*, *op. cit.*

²⁴³ H. RECKITT, *op. cit.*, p. 80.

V. DANNEELS, *Les voici : les féministes*, *op. cit.*

²⁴⁴ G. LEVIN, *op. cit.*

photographie de rue américaine et fut reconnue de son vivant, ayant été invitée à exposer au MoMA dès les années 60. Elle fut l'élève de Lisette Model, célèbre photographe documentaire américaine qui fut invitée à enseigner dès 1951 à New York. Le MoMA achète les premières œuvres de Model en 1940, puis les expose en 1948. Photographe française émigrée à New York, Jeanne Bertrand reçoit des éloges dès le lancement de sa carrière, déjà tout début 1900. Ces trois grandes photographes ont vécu la vie d'artiste à New York, comme Krasner, au milieu du XX^e siècle. Mais les photographes possèdent à cette époque un nouveau médium permettant plus d'autonomie et de liberté. Ce n'est plus la peinture traditionnelle. Se promener avec une caméra dans la rue donne une aura différente que d'être dans son atelier avec son pinceau et sa toile. Cette considération privilégiée du médium photographique dans l'entre-deux-guerres donne aux artistes peintres quelques handicaps²⁴⁵.

Une veine autobiographique dans les œuvres de Krasner ?

Les œuvres de Lee Krasner révèlent-elles la vie de l'artiste elle-même ? C'est toute la question de la manifestation de l'artiste dans son œuvre : c'est-à-dire qu'une œuvre, ou une partie d'une œuvre, traduit une parcelle de la vie de l'artiste. Certains appellent cela l'autobiographie²⁴⁶. Il n'y a parfois aucun doute là-dessus ; chez certains artistes, toutes leurs œuvres sont autobiographiques (comme Louise Bourgeois). La veine biographique est typique des artistes femmes dans les années 60, plus particulièrement chez des artistes sculptrices ou expérimentales comme Niki de Saint Phalle ou Eva Hesse²⁴⁷. Il semble plus difficile de déceler cela chez des artistes peintres abstraits, mais dans le cas de Lee Krasner, il y a tout de même des détails qui ne trompent pas. Bon nombre d'historiens d'art et d'auteurs sont d'accord pour affirmer le changement soudain dans les toiles de Krasner suite à la mort de son mari le 11 août 1956. Bien que leur relation ne fût pas simple, son décès fut un événement tragique dans la vie de Lee Krasner. Ses œuvres de la fin des années 1950 témoignent d'une certaine rage et apparaissent plus affirmées et plus denses²⁴⁸ dans des toiles de plus grandes dimensions. Cette violence se ressent dans ses travaux par davantage d'éclaboussures, de gestes vifs, de couleurs criardes, ... Tous ces détails iconographiques, stylistiques et esthétiques ne sont

²⁴⁵ C. MORINEAU, *op. cit.*

²⁴⁶ P. MURGIA, *op. cit.*, p. 148.

²⁴⁷ C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 139.

²⁴⁸ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 176.

certainement pas là sans raison : un besoin d'expression, et peut-être de faire passer un message, est clairement présent. Néanmoins, il est terrible de se dire que cet incident lui a permis, enfin, de sortir de l'ombre de son mari et d'acquérir une identité propre.

On a constaté qu'à partir du moment où les femmes artistes ont commencé à vouloir avoir une reconnaissance dans le monde de l'art, une manière de laisser une trace a justement été de faire part de marques autobiographiques dans leurs œuvres²⁴⁹.

C'est particulièrement à partir de 1976, dans la fin de sa vie, que Krasner insère dans ses œuvres de nombreux clins d'œil à sa vie, son passé. « Malgré l'infirmité et la vieillesse, ces perspectives kaléidoscopiques ont la force d'un être régénéré capable d'arracher des choses au passé pour les réintroduire dans l'ici et le maintenant »²⁵⁰. C'est aussi dans les années 1970 qu'on peut observer particulièrement dans ses toiles de « luxuriantes harmonies » et un « souci décoratif s'inspirant de formes celtiques, islamiques et naturelles »²⁵¹.

L'émergence de nouvelles artistes femmes dans les années 1960

Un changement de sensibilité apparaît dans les années 1960. Alors que les œuvres précédentes étaient particulièrement personnelles, « inspirées », liées à l'expression des émotions, à partir des années 60 apparaissent des œuvres « froides, aseptisées, mécaniques et impersonnelles » propres aux nouveaux courants naissants (Pop Art, hyperréalisme, art minimal, art conceptuel, installations, ...) ²⁵².

C'est ainsi qu'un procès général de l'expressionnisme abstrait apparaît dans les années 60, dans l'idée de renouveler la scène artistique américaine et prendre le contre-pied de ce courant majeur. De grands débats ont lieu notamment autour du formalisme de Greenberg, personnalité qui devient de plus en plus controversée. L'idée de l'artiste dans sa tour d'ivoire est progressivement contestée et, petit à petit, une totale fusion de l'art et de la vie apparaîtra avec l'avènement du Pop Art par exemple.

²⁴⁹ P. MURGIA, *op. cit.*, p. 148.

²⁵⁰ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 176.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 176.

²⁵² I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. Les années soixante*. Tome 2, *op. cit.*, p. 68.

Dans tout ce grand procès, nous aurions souhaité savoir si le caractère machiste est évoqué, afin de comprendre s'il s'agit d'une tendance interne et spécifique au mouvement expressionniste abstrait. Mais ce penchant ne semble pas imputé dans l'ensemble du procès, alors qu'énormément de sources insistent pourtant sur cette particularité du mouvement.

Dans l'histoire de l'émancipation des femmes au XX^e siècle, il est important de se rappeler qu'un « investissement massif des femmes dans la création » a lieu dans les années 1960, au moment de tous ces débats²⁵³. Elles sentent que petit à petit, le monde de l'art va commencer à leur faire une place. Mais ce n'est pas pour autant qu'elles peuvent prendre part à ces débats qui animent les années 60. Si les femmes ne sont pas prises en compte dans ce procès, c'est tout simplement car là n'était pas la question pour tous ces hommes²⁵⁴.

Parmi ces artistes femmes des années 60, il y a notamment Eva Hesse, la plus connue, et d'autres comme Louise Bourgeois, Meret Oppenheim, Kenneth Price, Keith Sonnier ou H. C. Westermann. Toutes ont connu directement une immense reconnaissance et notoriété. Le succès du courant minimaliste, officiellement reconnu en 1966 – avec comme figures les plus célèbres Donald Judd, Robert, Morris, Sol Lewitt et Carl Andre – ne dura pas si longtemps en raison, entre autres, de sa rigueur qui « rejetait toute déviation vers l'exotisme » selon Lucy Lippard. De nouvelles réactions face au minimalisme se sont vite fait sentir, notamment avec l'émergence d'une quantité d'artistes femmes s'orientant vers « l'abstraction excentrique » dans la sculpture et les installations (même si certaines, comme Hesse, gardèrent au début les formes du minimalisme)²⁵⁵. Ces nouvelles artistes contestaient également le courant de l'expressionnisme abstrait. S'opposaient-elles aux artistes femmes de ce mouvement américain ? Le début de l'art contemporain semble assister à un changement de mentalité : les critiques d'art laissent une plus large place aux artistes femmes, acceptées plus facilement et rapidement dans les institutions. Ces nouvelles artistes ont-elles contribué, inconsciemment ou non, à faire de l'ombre sur les « anciennes » artistes femmes (peintres), voulant se détacher des mouvements modernes ? Ont-elles pu penser que ces artistes de l'ancienne génération ne se sont pas imposées à un niveau suffisant pour pouvoir se faire reconnaître ?

²⁵³ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 31.

C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 83.

²⁵⁴ Propos recueillis grâce à un entretien téléphonique avec Véronique Danneels, historienne de l'art belge spécialisée dans le féminisme dans l'art américain, le 30 juin 2018.

²⁵⁵ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. Les années soixante*. Tome 2, *op. cit.*, p. 319.

Quoi qu'il en soit, Lippard a réuni ces nombreuses artistes déjà en 1966 dans l'exposition *Eccentric Abstraction*. Pour elle, il fallait revenir à l'héritage anti-formaliste qui s'oppose à « l'esthétisme béat »²⁵⁶. Les formes insolites et atypiques de la sculpture molle ont des couleurs ternes et neutres, ce qui laisse paraître l'*eccentric abstraction* « laide et vide », « comme si elle se voulait 'anti-art' »²⁵⁷.

Nous aurions voulu comprendre comment Krasner s'est positionnée par rapport à ce renouvellement de l'art dans les années 60, qui s'oppose au mouvement dans lequel elle s'est illustrée. Malgré nos nombreuses recherches, cet aspect reste sans réponse définitive. Nous avons néanmoins quelques pistes possibles de compréhension. C'est réellement seulement à partir des années 1980 que des changements concrets sont observables quant à la reconnaissance des artistes femmes dans le monde de l'art. Or, Krasner meurt en 1984. Il est bien possible qu'on n'aborde pas du tout son positionnement car on ne lui a pas donné l'occasion d'en parler. Mais surtout, c'est une époque où les femmes peignent encore mais beaucoup moins car l'art est surtout marqué par le début des installations, performances et expérimentations en tous genres. Un fossé générationnel s'est créé entre ces nouvelles artistes et les « anciennes » artistes comme Krasner. Cette dernière devait sans doute être considérée un peu comme une femme d'une autre époque, demeurant éternellement dans la peinture abstraite jusqu'à sa mort²⁵⁸.

L'Ecole de New-York, machiste ?

L'Ecole de New York était-elle donc réellement proprement machiste ? Ou s'agit-il de manière plus générale d'un phénomène dans l'air du temps, caractéristique de la société de l'époque tout simplement ? Pourquoi alors une majorité de sources sur le courant dénoncent-elles cet aspect apparemment typiquement propre aux artistes masculins de l'expressionnisme abstrait ?

La situation est tout à fait différente d'un mouvement artistique comme le futurisme italien, par exemple, qui se revendiquait clairement et explicitement misogyne, avec un manifeste

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 320.

²⁵⁸ Propos recueillis grâce à un entretien téléphonique avec Véronique Danneels, historienne de l'art belge spécialisée dans le féminisme dans l'art américain, le 30 juin 2018.

antiféministe. Dans ce cas précis, le machisme serait facile à justifier. Mais il n'y a aucune déclaration telle dans l'expressionnisme abstrait, qui n'a au demeurant aucun manifeste commun.

Une hypothèse pour cette étiquette « machiste » de l'expressionnisme abstrait pourrait peut-être être l'extrapolation de quelques personnalités machistes du courant, qu'on aurait appliqué à l'ensemble du courant. Jackson Pollock, la figure phare connue de tous, a souvent eu un comportement déviant avec les femmes, entre autres à cause de son alcoolisme. Il n'était pas vraiment fidèle à Krasner, ayant connu différentes maitresses, dont Ruth Kligman, mais surtout, il pouvait se montrer violent et agressif. Ses *drippings* ont été considérés par certains comme une éjaculation permanente. Les nombreuses photographies de Pollock de l'époque diffusées mondialement ont contribué à lui donner une image particulièrement masculine et virile, aux gestes impulsifs. Tout ceci ne donne pas véritablement une image de la femme égale à l'homme, mais plutôt inférieure, soumise aux désirs (sexuels) de ce dernier.

Le langage qui s'est formé dans l'expressionnisme abstrait autour de la figure de Pollock et ses œuvres effectuées aux *drippings* dans la fin des années 1940 a fini par révéler des caractéristiques métaphoriques de la masculinité. Ce vocabulaire genré, sexué, oppose d'une part un art « masculin » puissant sous la forme d'une « lutte individuelle héroïque » et d'autre part la faiblesse et la fragilité d'un art « féminin »²⁵⁹.

L'art de Krasner, durant cette période où Pollock invente la technique du *dripping*, est marqué par son refus de montrer et créer du « soi » dans sa peinture. Dévoiler une part d'elle-même, de son intimité, n'était juste pas envisageable pour elle à ce moment. Dans un mouvement qui a progressivement valorisé l'héroïsme masculin, Krasner a résisté et tenté de percer dans son art, tout en ayant peur de trahir sa féminité²⁶⁰.

Le machisme était finalement tout à fait normal, admis, dans l'air du temps, jusque dans les années 1960. On ne se posait tout simplement pas la question, puisqu'il ne s'agissait pas d'un problème avant que quelques femmes – considérées comme des « folles » qui dénoncent tout à coup un « mal » perçu comme une banalité – commencent à s'en préoccuper à partir de la fin des années 1960. La grande majorité des artistes à l'époque sont des hommes, blancs, occidentaux²⁶¹, issus de la classe moyenne. C'est cette image-là que tout le monde a en tête

²⁵⁹ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 320.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 15.

pour définir un artiste à l'époque. La « dynamique militante » des premières féministes « affirmait qu'il était temps d'en finir avec ce discours de la domination »²⁶². Mais bien évidemment, c'était une situation confortable pour les hommes, avec tous les avantages, dont ils ne voulaient pas vraiment se détacher ; ils pouvaient tout se permettre, tout dire, faire toutes les blagues qu'ils voulaient, et ils avaient toujours raison...²⁶³ Ils ne pensaient pas qu'autrui (une femme) puisse avoir une opinion différente. C'était ça le machisme. Et ce phénomène était tellement intégré dans la société qu'il touchait absolument toutes les dimensions du monde de l'art, autant les artistes que les institutions artistiques, les critiques (bien que Greenberg était un ami de Krasner, il était connu pour être très machiste, tout comme Rosenberg), marchands, collectionneurs, ... Alors essayons d'imaginer la difficulté pour une femme de s'immiscer dans un tel contexte²⁶⁴.

Nous voulions trouver des exemples concrets, explicites, du machisme de l'école de New York, mais cela n'est en fait pas nécessaire. Le machisme était tout simplement le quotidien des femmes en général, et donc aussi des artistes femmes. Leur statut était inférieur aux hommes et il était donc tout à fait normal pour une artiste femme de passer après les hommes, de ne pas être exposée, de n'avoir aucune reconnaissance, ...

Si l'Ecole de New York et l'expressionnisme abstrait sont spécifiquement pointés du doigt en termes de machisme, une hypothèse fort probable est qu'il s'agit d'un groupement essentiellement constitué d'hommes aux personnalités très fortes, viriles et imposantes, ce qui laissa particulièrement peu de place aux artistes femmes. Mais celles qui ont réussi à s'imposer semblent également avoir été dotées de forts tempéraments, sans doute indispensables dans le contexte en question.

Le machisme est tellement prégnant dans la société qu'il fut longtemps accepté, autant par les hommes que par les femmes, comme la normalité jusque dans les années 50. Même pour une femme, il était normal d'être considérée comme moindre qu'un homme. À partir de ce moment, on comprend combien il était difficile de faire évoluer les mentalités...

Le terme *machisme* est plus fort, plus tranché que le terme *sexisme*, insistant sur la qualité virile des hommes qui seraient sans conteste supérieurs aux femmes dans tous domaines confondus.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ L. NOCHLIN, *op. cit.*, p. 210.

²⁶⁴ Propos recueillis grâce à un entretien téléphonique avec Véronique Danneels, historienne de l'art belge spécialisée dans le féminisme dans l'art américain, le 30 juin 2018.

Alors que le terme *sexisme* s'applique de manière plus générale à la discrimination de personnes en fonction de leur sexe, liée aux stéréotypes de genre. Ce terme est en soi une dénonciation. Eliane Gubin parle de « *sexisme ambiant, déclaré ou non, conscient ou non* » qui « fixe les normes, les concepts, établit l'échelle des valeurs, distribue les signes de reconnaissance, ... dans un système où les femmes ont certes une place, mais une place de femme²⁶⁵ ». Le terme « *sexisme* » apparaît dans le langage courant dans les années 1960, sur la base du mot « *racisme* ». Tout comme les Noirs, les femmes constituent une minorité, des citoyennes de seconde classe²⁶⁶.

Dans la littérature artistique des années 70, enfin, on parle des femmes. Avant ça, on n'en parlait pas du tout²⁶⁷. Et Nadine Plateau fait remarquer que c'est seulement à partir des années 90 qu'on commence à se rendre compte « à quel point les avant-gardes du début de ce siècle [le XX^e siècle] ont été (...) profondément machistes ». Elle justifie cela en prenant l'exemple des fauves parisiens et des artistes allemands du mouvement Die Brücke qui « exprimaient [entre autres] leur virilité dans leurs peintures, assurant ainsi leur domination sexuelle dans et à travers les œuvres »²⁶⁸. Si le machisme dans l'art peut être compris comme cela, alors nous pourrions illustrer sans mal le machisme au sein de l'expressionnisme abstrait américain. L'allusion à l'éjaculation masculine dans la technique de création de Pollock peut peut-être même être considérée comme le summum de la domination sexuelle masculine sur les femmes. La représentation de la figure féminine dans les œuvres de De Kooning ont donné lieu à de nombreuses controverses qui continuent d'être débattues aujourd'hui²⁶⁹.

Cependant, même si l'on peut observer une tendance à mettre en exergue la virilité masculine dans les œuvres d'artistes masculins de l'expressionnisme abstrait américain – et qu'il y avait certes un climat sexiste, machiste, propre à la société et aux mœurs de l'époque – les hommes semblent n'avoir jamais souhaité l'exclusion totale des femmes de leur mouvement. Le noyau était essentiellement constitué d'hommes, mais quelques femmes gravitaient autour. Ce sexisme et cette misogynie de l'époque sont à comprendre « non pas comme une notion de haine envers les femmes mais plutôt comme une notion de subordination des femmes. Là où

²⁶⁵ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁶ V. DANNEELS, *Répercussion du mouvement féministe*, *op. cit.*, p. 58.

²⁶⁷ Propos recueillis grâce à un entretien téléphonique avec Véronique Danneels, historienne de l'art belge spécialisée dans le féminisme dans l'art américain, le 30 juin 2018.

²⁶⁸ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁹ K. KEDMEY, « Willem de Kooning », MoMA, 2017, [<https://www.moma.org/artists/3213>], (28/06/2018).
A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 197.

l'homme est perçu comme la mesure de toute chose, il transforme la femme en autre, la subordonne »²⁷⁰.

Une dimension importante de l'Ecole de New York était l'échange d'idées, qui consistait à avoir des discussions et des débats à propos de la conception de l'art, des couleurs, de l'abstraction, la figuration, la géométrisation, etc. Cela s'apparente à une sorte de recherche collective. Et plusieurs artistes femmes assistaient à ces débats – comme Krasner, Mitchell, Frankenthaler ou Hartigan. Ces rencontres entre artistes avaient lieu au début dans leurs ateliers (tous très proches, dans un même quartier de Manhattan), à leur domicile, dans des bars ou restaurants qu'ils fréquentaient, ou dans d'excellentes écoles d'art comme celle d'Hofmann. Mais petit à petit, le besoin s'est fait ressentir de partager leurs réflexions et leurs discussions dans un cercle plus large, avec notamment le public (très restreint au début) mais surtout avec des critiques, conservateurs, marchands, collectionneurs, professeurs et étudiants, écrivains, musiciens, etc. C'est ainsi que des forums de discussion se sont mis en place. L'Ecole de New York n'était donc pas simplement un groupe d'artistes créateurs d'œuvres mais aussi des intellectuels se réunissant régulièrement pour parler de leur art. L'impression du moment pour le public était d'assister à une « culture vivante », dynamique et énergique²⁷¹.

Néanmoins, si les femmes assistaient à tous ces échanges, elles n'étaient aucunement invitées à participer, donner leur avis, prendre la parole...²⁷² Et Miriam Shapiro, qui était présente à ces rencontres de manière régulière, n'a le souvenir d'aucune femme aux réunions du conseil d'administration ou aux discussions concernant la politique²⁷³.

« Critiques, marchands de tableaux, collectionneurs, mécènes, historiens de l'art, autant de détenteurs de pouvoir, en grande partie des hommes imbus des coutumes et des préjugés de leur époque, habilités à décider du beau et de sa valeur. Leur influence est capitale. »²⁷⁴

²⁷⁰ V. DANNEELS, *Répercussion du mouvement féministe*, op. cit., p. 89.

²⁷¹ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, op. cit., p. 33-36.

²⁷² N. L. KLEEBLATT, op. cit., p. 21.

²⁷³ W. CHADWICK, op. cit., p. 326.

²⁷⁴ E. GUBIN, op. cit., p. 66.

Chapitre 5

Inter-influences artistiques entre Jackson Pollock et Lee Krasner

Les couples d'artistes foisonnent dans l'histoire de l'art du XX^e siècle : Sonia et Robert Delaunay, Natalia Gontcharova et Mikhaël Larionov, Dorothea Tanning et Max Ernst, Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, Frida Kahlo et Diego Rivera, Georgia O'Keeffe et Alfred Stieglitz, Joan Mitchell et Jean-Paul Riopelle, ... Hormis Gontcharova, Sonia Delaunay et Niki de Saint-Phalle qui ont eu plus de chance, la reconnaissance de toutes ces artistes femmes a bien tardé par rapport à celle de leurs maris²⁷⁵.

Les couples d'artistes ont souvent fasciné, et cela continue. L'exposition actuelle *Couples modernes* au Centre Pompidou de Metz (du 28 avril au 20 août 2018) explore plus de 40 rencontres entre des couples de créateurs de 1900 à 1950. Elle présente « le processus créatif généré par les relations amoureuses, passionnées, complexes, parfois subversives, qui unissent les artistes de la première moitié du XX^e siècle. (...) Au-delà de la dimension sentimentale, cette exposition révèle des collaborations et des figures méconnues ou restées dans l'ombre de l'histoire de l'art. Les couples constituent à eux seuls des zones fertiles d'échange, de confrontation et d'influence où fructifient œuvres, concepts et mouvements »²⁷⁶.

La relation entre Jackson Pollock et Lee Krasner n'a jamais été simple, mais il semble que Krasner ait rarement baissé les bras. « Je l'ai épousé les yeux ouverts, je savais à quoi je m'exposais », avait-elle confié en 1980²⁷⁷. Elle s'est occupée énormément de son mari au tempérament difficile – alcoolique, violent, grossier, maniaco-dépressif solitaire... mais un grand génie du XX^e siècle qui révolutionna l'histoire de l'art. Une définition très proche de l'artiste maudit typiquement romantique. Malgré un Pollock difficile à vivre, Krasner le protégeait beaucoup, et est qualifiée par certains de « formidablement attentionnée »²⁷⁸. Le couple a vécu beaucoup de problèmes suite aux comportements de Pollock, notamment la forte dégradation de leur ferme à Springs, ne pouvant subvenir à leurs besoins financiers.

Krasner déclara un jour ne pas souhaiter avoir d'enfants, par souci financier, mais également car elle estimait avoir une vie déjà assez remplie avec Pollock. Dans le film « *Pollock* », qui retrace très fidèlement leur vie, elle s'exprime suite à l'idée de Pollock d'avoir un enfant : « On

²⁷⁵ C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 18.

S. R. RESSLER, *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁶ CENTRE POMPIDOU-METZ, « *Couples modernes. 1900-1950* », *Dossier de presse*, exposition, 28 avril – 20 août 2018.

²⁷⁷ S. KUTHY et E. G. LANDAU, *op. cit.*, p. 71.

²⁷⁸ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 20.

est des peintres, Jackson. On n'a pas d'argent. On ne s'en sort pas. On survit à peine. Tu es un grand artiste. J'ai foi en Jackson Pollock. Et je ne veux pas être ailleurs, je ne veux être avec personne d'autre. Mais c'est tout ce que je peux assumer ». Tous ces efforts et ce soutien sans faille de Krasner envers son mari vont de pair avec une profonde admiration pour lui. Elle définissait Pollock comme un « artiste raffiné, lucide et intelligent, qui avait une connaissance approfondie, et même érudite, de l'histoire de l'art »²⁷⁹. Elle le défendra beaucoup, notamment en janvier 1947 lorsque Peggy Guggenheim ne souhaita plus travailler avec Pollock car il n'était pas sérieux, il buvait trop ; Krasner persuada Peggy de continuer leur collaboration une année supplémentaire.

Alors que Pollock avait suivi un traitement efficace dans la fin des années 40 pour soigner son alcoolisme, celui-ci revient de plus belle dans le début des années 50. La situation était devenue déplorable et dangereuse pour Krasner, à Springs. Pollock devint de plus en plus abusif et insultant avec elle en public, et de plus en plus violent lorsqu'ils étaient à deux. Comme la plupart des femmes battues, Krasner a toujours nié que Pollock la frappait, mais leurs amis commencèrent à remarquer des hématomes sur le visage et le corps de Krasner. Elle attendait parfois des nuits entières, assise à la table de la cuisine à boire du café, que Pollock rentre à la maison sain et sauf, souffrant d'inquiétude qu'on l'appelle pour lui annoncer une mauvaise nouvelle. Durant la dernière année de vie de Pollock, Krasner essayait d'avoir le plus souvent possible du monde chez eux pour l'aider à mettre Pollock au lit le soir lorsqu'il rentrait complètement ivre²⁸⁰.

C'est aussi une période où le travail de Krasner commençait à être de mieux en mieux reconnu et il était donc loin d'être facile pour elle de se concentrer sur son art. Une des célèbres peintures de Pollock de cette époque, *Easter and the Totem* (fig. 9) témoigne d'une influence évidente de Krasner sur son travail, au niveau de la structure et des couleurs. C'est à partir de 1955 que Krasner signera ses toiles de son prénom et nom complets, à la place de ses initiales. C'est aussi cette même année que son exposition de collages à la Stable Gallery fut un grand succès. Se sentant de plus en plus libre et indépendante, Krasner embarque pour son premier voyage en Europe en juillet 1956, pour une fois sans Pollock ... Et le matin du 12 août, lorsqu'elle était à Paris, Krasner reçut un appel de Greenberg lui annonçant le décès

²⁷⁹ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 40.

²⁸⁰ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 357.

soudain de Pollock, dans un accident de voiture non loin de leur maison. Il lui a fallu longtemps pour accepter les faits et ne plus se sentir coupable de ne pas avoir été présente²⁸¹.

Krasner était tombée amoureuse de cet homme tourmenté, de son art et sa nature. Ce dernier avait été attiré par sa confiance en elle, sa gaieté et sa considération pour autrui (fig. 10). Avec une personnalité forte, déterminée et pragmatique, elle devient son plus grand appui, son « avocat, son manager, et sa plus grande fan »²⁸². Krasner croyait énormément en l'art de Pollock et a tout fait pour le rendre célèbre : en le présentant aux cercles importants d'avant-garde, aux peintres Arshile Gorky et Willem de Kooning, aux critiques Harold Rosenberg et Clement Greenberg, aux propriétaires de galeries, à des membres du MoMA²⁸³, à Hans Hofmann en 1942²⁸⁴, ... C'est donc également au niveau des relations que Krasner et Pollock s'influencèrent, l'un ou l'autre faisant rencontrer tel ou tel artiste, critique, galeriste, marchand, ... Pollock n'étant pas natif de New-York, à l'inverse de Krasner, il rencontra certains artistes expressionnistes abstraits de première génération plus tard que Krasner.

Krasner partage en fait « les symptômes d'une sorte de syndrome de l'épouse juive » avec les épouses d'autres artistes, juives elles-mêmes ou épouses d'artistes juifs : « capacité de prise en charge, soutien inconditionnel, ambition élevée pour l'homme, et une volonté absolue de faire même des sacrifices majeurs en son nom, comme abandonner la maternité et faire passer la carrière de son mari en premier »²⁸⁵.

Lee Krasner a fait preuve de beaucoup de courage en soutenant autant son mari car dès le début de leur relation, ses œuvres, mais aussi sa personne, passèrent à l'arrière-plan de celles de Pollock. C'est comme si Krasner n'avait plus d'existence propre, on la rattachait sans cesse à la figure de son mari. Et aujourd'hui encore, « il semble quasi impossible de la considérer autrement que comme « la femme de Pollock », étiquette que la presse et la critique d'art ont continué de lui attribuer, même après la mort de ce dernier »²⁸⁶. La réalisatrice du documentaire *Lee Krasner : The Long View*, Barbara Rose, a demandé un jour à Krasner pourquoi personne n'avait entendu parler d'elle. Elle répondit : « Si De Kooning était la femme de Pollock, vous n'auriez pas entendu parler de lui non plus ». En réalité, Lee était une peintre

²⁸¹ *Ibidem*, p. 257.

²⁸² I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 24.

²⁸³ *Ibidem*, p. 25.

N. L. KLEEBLATT, *op. cit.*, p. 135.

²⁸⁴ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 28.

²⁸⁵ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 251. (traduit avec l'aide de www.DeepL.com/Translator)

²⁸⁶ M. A. GONZALEZ, *op. cit.*, p. 342.

expressionniste abstraite déjà réputée avant de rencontrer Jackson Pollock²⁸⁷. Leur union n'a fait que jeter de plus en plus d'ombre sur Krasner.

Toute cette discrimination n'a fait que renforcer au fil du temps le besoin d'égalité et de reconnaissance de Lee dans le milieu de l'art américain. Elle a petit à petit émergé, gravissant lentement les échelons de la notoriété, suite à une « lutte personnelle intense pour se définir comme artiste et pour établir sa différence artistique avec Pollock »²⁸⁸.

Krasner se souvient :

« Si j'avais dû être enseignante comme l'étaient tant de femmes d'artistes qui subvenaient aux besoins de leur mari, je n'aurais pas peint du tout. Je maintiens que je n'ai jamais abandonné. J'ai gardé un coin pour moi. Et j'ai toujours peint. »²⁸⁹

En août 1942, huit mois après leur rencontre, Krasner s'installa dans l'appartement de Pollock dans le Greenwich Village, East 8th Street. Alors commença une des phases les plus productives de Pollock. A ce moment, Krasner peint *Lavender* (fig. 11), une œuvre exécutée dans un style similaire à celui de Pollock dans son œuvre *Stenographic Figure* (fig. 12)²⁹⁰.

Concernant la technique picturale de Pollock, il avait une tendance, tout comme Willem de Kooning, à couvrir sa toile de nombreuses couches et rendre sa peinture ainsi très dense, hermétique, un peu agressive. A l'inverse d'artistes femmes comme Lee Krasner, Grace Hartigan, Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler ou Joan Mitchell qui ont toutes produit des toiles qui respirent davantage, laissant plus de transparence, de légèreté... de « féminité » ?²⁹¹. On peut hésiter à employer ce terme car ce serait prendre le risque de catégoriser les artistes femmes, de leur accorder « la spécificité d'un art « féminin », porteur de tous les préjugés que l'on attribue au genre », « alors que l'art de la première moitié du [XX^e] siècle tend à l'universel »²⁹². Les artistes femmes tourneront autour de cette spécificité, tantôt en la revendiquant, tantôt en s'éloignant.

« During the early 1970s, [...] while some continued to insist that issues of gender were irrelevant in making art, others spoke out. [...] Bourgeois participated in feminist meetings and

²⁸⁷ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

²⁸⁸ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 320.

²⁸⁹ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 251. (traduit avec l'aide du traducteur DeepL)

²⁹⁰ I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 25.

²⁹¹ H. RECKITT, *op. cit.*, p. 26.

²⁹² C. GONNARD et E. LÉBOVICI, *op. cit.*, p. 436.

took part in protests while Krasner, insisting that she was not a feminist, nevertheless picketed the Museum of Modern Art along with other women. In Mexico, Carrington designed an early Women's Liberation poster, while in New York and Paris, Dorothea Tanning and Meret Oppenheim announced their opposition to exhibitions of art that "ghettoized" women »²⁹³.

Nous reviendrons plus loin sur cette situation paradoxale – mais s'assumant comme telle.

Krasner aimait jouer avec cette dichotomie entre un art perçu plutôt comme « masculin » et l'autre plutôt comme « féminin ». On peut observer une sorte de dialogue, ou peut-être un duel, entre elle et Pollock dans les premiers travaux des *Little Images* (1946-1950). Une poussée gestuelle en *all-over* est caractéristique, mais ce sont surtout des tableaux d'une surface plus épaisse et plus riche de différentes couches que Pollock à cette période²⁹⁴.

Hofmann a transmis à Krasner une joie de vivre dans son expression picturale, avec une exubérance de la couleur, un optimisme, qui différenciait fortement l'artiste allemand de ses collègues expressionnistes abstraits bien plus pessimistes. On retrouve par exemple un parallèle entre les œuvres *The Seasons* de Krasner (fig. 13) et *Mural* de Pollock (fig. 14), mais on remarque aisément que l'œuvre de Krasner évoque plus d'optimisme et de légèreté que les tourbillons torturés de Pollock²⁹⁵. *The Seasons* constitue la plus grande de toutes les toiles de Krasner, mesurant plus de 5 mètres de long et presque 2 mètres et demi de hauteur²⁹⁶.

La relation entre l'œuvre de Krasner et celle de Pollock était perçue par le public de manière très sexiste durant leurs années de vie commune. En octobre 1949, à l'occasion d'une exposition où Pollock et Krasner sont tous deux exposés, on pouvait lire dans *Art News* quelques lignes sur le travail de Krasner : « On note aussi chez quelques-unes de ces femmes la tendance à 'mettre un peu d'ordre' dans le style de leurs époux. Lee Krasner (Mrs. Jackson Pollock) prend les peintures et les couleurs de son mari et transforme ses lignes effrénées aux courbes généreuses en de petits carrés et triangles bien nets ». C'est hallucinant de voir Krasner ainsi réduite au cliché de la ménagère de la maison qui aime mettre de l'ordre, d'autant plus que ces lignes ont été écrites par une femme !²⁹⁷ A peine quatre années après la fin de la guerre, la route est encore longue pour le féminisme ...

²⁹³ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 345.

²⁹⁴ R. G. EDELMAN, « Krasner's 'Little Images' Paintings », dans *Artnet*, [<http://www.artnet.com/magazineus/features/edelman/edelman9-15-08.asp>], (page consultée le 15/12/2017).

²⁹⁵ H. RECKITT, *op. cit.*, p. 26.

²⁹⁶ K. SIEGEL, *op. cit.*, p. 165.

²⁹⁷ B. HESS, *op. cit.*, p. 76.

L'exposition intitulée *Man and Wife* plaçait les productions des artistes femmes dans une catégorie auxiliaire, socialement définie. Ayant reçu presque uniquement des critiques négatives, Krasner vécut très mal cette expérience et décida de ne plus rien exposer jusque 1951. Elle détruisit la plupart des œuvres de cette période²⁹⁸. Les prises de conscience chez d'autres artistes femmes sont de plus en plus nombreuses et décisives.

Même si Krasner semblait assujettie à son mari, il a existé de réels échanges artistiques entre elle et Jackson Pollock²⁹⁹. Il est d'ailleurs essentiel de repositionner les choses : l'influence est allée dans les deux sens, autant de Pollock vers Krasner que de Krasner vers Pollock. Il a été trop longtemps passé sous silence l'effet de réciprocité et les spécificités entre le travail de Pollock et de Krasner. Les critiques allaient toujours dans un seul et unique sens : l'influence de Pollock sur Krasner. Pourtant, l'influence réciproque de cette dernière sur son mari a été décisive³⁰⁰.

Lorsque Krasner était encore étudiante chez Hans Hofmann et donc bien avant qu'elle ne vive avec Pollock, son travail abstrait et moderniste était déjà d'une grande qualité et démontrait tout son talent. Il n'a donc pas fallu attendre son mari pour que ses capacités se dévoilent, pour que ce dernier lui montre comment faire. Même si on ne peut nier que le style pictural de Krasner est proche des recherches de Pollock, et que ce dernier l'a beaucoup influencé, il est cependant important et nécessaire de constater qu'elle a réussi à se forger un style personnel et original, acquis par ses propres expériences³⁰¹, et qu'elle était déjà promise à une excellente carrière avant qu'elle ne rencontre Pollock³⁰².

Krasner a notamment exercé une grande influence sur son mari au niveau des titres donnés à ses œuvres. En effet, c'est Lee Krasner qui proposa à Jackson Pollock d'en finir avec les titres conventionnels pour ses peintures et plutôt de les numéroter. Pour elle, les nombres sont neutres et ainsi les gens regardent sa peinture pour ce qu'elle est.

Il y a certains paradoxes chez Lee Krasner que l'on explique difficilement. En effet, même s'il est clair qu'elle avait la forte ambition de se détacher de l'orbite de son mari, elle a par exemple détruit elle-même douze de ses quatorze œuvres à la suite d'une exposition consacrée à son

²⁹⁸ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 328.

²⁹⁹ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 166.

³⁰⁰ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 115.

³⁰¹ M. A. GONZALEZ, *op. cit.*, p. 342.

³⁰² BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

œuvre, juste avant une exposition consacrée à son mari, dans la même galerie. Norma Broude et Mary Garrard, deux historiennes de l'art et théoriciennes de l'art féministe, ont compris ce geste comme un « acte d'auto-effacement, un refus de se définir »³⁰³. D'autres auteurs interprètent cet acte de manière tout à fait contraire, en affirmant que Lee Krasner « s'est forgé son identité de peintre dans la douleur », et que ses toiles n'étaient en fait pas totalement détruites puisqu'elle les a réutilisées en créant de nouvelles œuvres en peignant par-dessus ou en assemblant les morceaux par des collages. « Sa première exposition personnelle lui aurait donné confiance en sa capacité à réaliser d'autres toiles, de plus grande qualité, et lui aurait fait prendre conscience de la valeur de sa peinture, au point de ne pas vouloir garder des œuvres qu'elle trouvait imparfaites ». Son geste pourrait donc être vu plutôt comme une prise de confiance en soi³⁰⁴.

Le phénomène de destruction de ses œuvres, par manque de satisfaction, est récurrent dans la carrière de Krasner. Cela montre qu'il s'agit d'une artiste qui peignait directement sur la toile, improvisant librement, au hasard, sans préparation antérieure.

Ceci n'est pas confirmé noir sur blanc dans les sources consultées mais nous pensons que c'est Krasner qui influença en partie Pollock quant à l'iconographie de ses toiles à partir de 1945 lorsqu'ils s'installèrent sur la côte de Long Island. En effet, c'est à partir de ce moment-là que Pollock intégra de plus en plus de références à la nature dans ses œuvres, une caractéristique propre à Krasner depuis des années. L'univers de Pollock se définissait auparavant par des connotations mythiques, des motifs venus du Mexique (notamment les totems), des influences européennes comme les concepts du surréalisme, son intérêt pour l'inconscient, ... C'est à ce moment-là également que Pollock changea sa posture face à la toile, en la posant au sol, et y faisant dégouliner la peinture³⁰⁵. En effet, les techniques du *dripping* (projection de peinture sur la toile) et du *pouring* (écoulement de la peinture à partir d'un pot, d'un pinceau ou d'un bâton) chez Pollock sont apparues en 1947³⁰⁶. Krasner commence à pratiquer le *dripping* dès la même année³⁰⁷, sous l'influence de Pollock. Il y a sans cesse un mouvement de balancier dans les influences de l'un sur l'autre et inversement.

³⁰³ H. RECKITT, *op. cit.*, p. 26.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ A. MOSZYNSKA, *op. cit.*, p. 149-150.

³⁰⁶ P. DAGEN et F. HAMON, *op. cit.*, p. 488-89.

³⁰⁷ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 166.

À propos des *drippings* de Pollock dans les années 50, Lee Krasner se souvient qu'elle était fascinée et remplie de stupéfaction (fig. 15) :

« His assuredness... was frightening to me. The confidence, and the way he would do it was unbelievable at that time. For me it is working in the air and knowing where it will land. It is really quite uncanny. Even the Indian sand painters were working in the sand, not the air. »³⁰⁸

Pollock constituait pour la seconde génération un « symbole de liberté, d'indépendance, d'engagement passionné », mais « il paraissait impossible de s'inspirer de son style sans faire du faux (ou du sous) Pollock »³⁰⁹.

L'œil perspicace de Krasner est considéré comme important pour le travail de Pollock. Elle le conseilla beaucoup³¹⁰. Greenberg a d'ailleurs reconnu, après la mort de Pollock, que « dès avant leur mariage, son œil et son jugement étaient devenus importants pour l'art de Pollock, et ils le resteront »³¹¹.

Lee Krasner partagea un atelier avec son mari, tout comme Elaine De Kooning avec Willem De Kooning. Forcément, cela facilite les influences et répercussions mutuelles, positives ou négatives. Le cadre social a fait que les œuvres des épouses sont longtemps restées en second plan. Krasner avait été la professeure de Pollock à ses débuts et l'avait beaucoup encouragé. L'historienne de l'art belge Véronique Danneels pose une question judicieuse : Krasner et Elaine de Kooning « auraient-elles eu une reconnaissance en tant qu'artistes sans ce lien marital ? »³¹²

À l'inverse de Krasner, Pollock n'a pas beaucoup soutenu l'art de sa femme. Si ce n'est au printemps 1951 lorsqu'il persuade son marchand, Betty Parsons, de venir à Springs pour voir le travail de Krasner. Cette visite donna l'occasion à Krasner de faire sa première exposition personnelle à New York à la galerie de Parsons la même année. Cependant, les œuvres exposées par Krasner n'avaient rien en commun avec celles que Parsons avait vues lors de sa visite à Springs – Krasner peignait alors des toiles dans le style de l'abstraction gestuelle. Les œuvres présentées dans l'exposition de la galerie offraient une synthèse stricte, abstraite et formelle de la couleur de Matisse et de la structure de Mondrian. Cela ne plut pas du tout à

³⁰⁸ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 242.

³⁰⁹ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 19-20.

³¹⁰ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

³¹¹ U. GROSENICK, *op. cit.*, p. 178.

³¹² V. DANNEELS, *Répercussion du mouvement féministe*, *op. cit.*, p. 119.

Betty Parsons et suite à cet échec, Krasner détruisit la majorité de ses toiles. Seulement trois peintures ont subsisté, dont une qui fut finalement achetée par le MoMA en 1969 (*Untitled*, 1951)³¹³.

Krasner a tout de même eu la chance de découvrir, trois ans avant sa mort, une exposition où les contributions mutuelles de Pollock et elle-même sont remises à niveau. Intitulée *Krasner-Pollock : A Working Relationship*, cette exposition a permis de rééquilibrer le regard d'une quantité de spectateurs sur la production du couple. Ce renversement de perspective a trouvé son accomplissement en 1984 lors de la rétrospective de Krasner au MoMA, lorsque toute sa carrière a finalement été prise en compte et saluée pour sa valeur et sa qualité³¹⁴.

³¹³ B. ROSE, *op. cit.*, p. 70.

³¹⁴ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 256.

Chapitre 6

Les influences de Lee Krasner

On sait que Lee Krasner connut l'avant-garde artistique avec l'Ecole de Paris lorsqu'elle était étudiante³¹⁵. Les grandes figures de l'avant-garde européenne étaient centrales dans l'apprentissage et l'inspiration des artistes abstraits américains. Principalement grâce aux expositions du MoMA à New-York, mais aussi grâce à la diffusion de revues d'art parisiennes, ces artistes américains, dont Krasner, ont pris connaissance des œuvres de Léger, Matisse ou Picasso. La Seconde Guerre Mondiale a fait fuir de nombreux artistes européens en Amérique, et cette migration a permis beaucoup de rencontres entre artistes européens et américains, contribuant ainsi à l'influence de l'art européen sur l'art américain³¹⁶.

Durant trois années, Lee Krasner fut élève de l'artiste et professeur allemand Hans Hofmann (1880-1966)³¹⁷ (fig. 16). L'influence de ce dernier fut décisive sur l'œuvre de Krasner. Elle eut des difficultés au début de sa carrière à se détacher des enseignements cubistes transmis par son maître. C'est d'ailleurs entre autres pour cette raison que Hofmann n'a pas souhaité exposer ses œuvres à New-York avant 1944, de peur que ses élèves restent trop proches de son style. Hofmann avait en effet de très nombreux élèves, dont Mark Rothko et Clement Greenberg, ainsi que la moitié des membres du groupe AAA³¹⁸.

Hans Hofmann a vécu à Paris de 1904 à 1914 et est devenu l'ami des pionniers du fauvisme et du cubisme³¹⁹. Il a également côtoyé et travaillé avec le couple Delaunay. Développant ainsi une excellente connaissance de la scène artistique parisienne, son apport dans l'Ecole de New-York fut le plus fructueux de tous les apports européens³²⁰. « Il pouvait nous en apprendre plus sur la couleur de Matisse que Matisse lui-même », a dit un jour Greenberg. Hofmann est arrivé en 1932 à New-York ; il enseigna d'abord à l'Université de Berkeley (Californie) et à l'Art Students League de New York avant de créer sa propre école de peinture³²¹, enseignant la théorie et la pratique de la couleur de Matisse et du dessin de Picasso. Il était doté d'une sensibilité pédagogique hors pair, amenant à lui une quantité d'élèves, et répandant ainsi son influence. Il fut célébré comme le plus grand professeur d'art des Etats-Unis³²². Pour lui, « la

³¹⁵ D. ASHTON, *op. cit.*, p. 40.

³¹⁶ P. DAGEN et F. HAMON, *op. cit.*, p. 487.

³¹⁷ K. SIEGEL, *op. cit.*, p. 48.

³¹⁸ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 27.

³¹⁹ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 10.

³²⁰ B. JOYEUX-PRUNEL, *op. cit.*, p. 884.

³²¹ *Ibidem*.

I. F. WALTHER, *op. cit.*, p. 284.

³²² I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 10.

qualité de l'œuvre naît de la transposition de la réalité dans le purement spirituel », car « l'artiste doit prendre en compte sa propre vie intérieure » et faire transparaître sur la toile une profondeur, sans pour autant nier la bidimensionnalité de la surface³²³. C'est Hofmann qui encouragea Krasner à explorer l'abstraction pure³²⁴ et il « considérait la nature comme la source de toute inspiration »³²⁵.

« Grâce à sa gestuelle exubérante, son enthousiasme constant, ses démonstrations pratiques et son incessante verbalisation, Hofmann réussissait à transmettre les principes de l'art moderne européen, et il fut probablement l'unique professeur capable de le faire aux États-Unis. Ses élèves le vénéraient »³²⁶.

La technique du *Push and Pull* était la technique picturale qu'Hofmann enseignait à ses élèves. Proposant une « approche géométrique et dynamique », une « synthèse accessible de l'abstraction », il s'agit d'un style dans lequel « les couleurs se repoussaient ou s'attiraient, et chaque surface colorée devait ainsi être conçue comme un battant susceptible d'avancer ou de reculer par rapport au plan de la toile »³²⁷. La toile *Composition* (fig. 17), que Krasner réalisa peu de temps après avoir quitté l'école d'Hofmann, propose une synthèse des nombreux principes enseignés par Hofmann durant ses cours (composition cubiste, couleur fauve, travail expressionniste) en se les réappropriant. « Bien que Krasner rejetait la figuration de Picasso en faveur de l'abstraction pure, cette œuvre conserve la rigidité et l'ordre de la peinture de Picasso »³²⁸.

Si Krasner décida de quitter l'école d'Hofmann, c'est pour plusieurs raisons. Elle avait le sentiment qu'il était trop rigide dans la séparation entre le dessin et la peinture, trop lié à la réalité et trop formel. Aussi, il détestait le surréalisme et n'acceptait pas de contenu psychologique dans les œuvres. Or Krasner souhaitait trouver l'essence des formes abstraites expressionnistes « où la ligne et la couleur se fondaient dans des images qui jaillissaient de l'inconscient ». Elle a beaucoup hésité avant de lâcher cette forme de « sécurité » que lui offrait l'école d'Hofmann, mais a finalement préféré « se tourner vers son monde intérieur émotionnel »³²⁹. Cependant, la critique d'art Barbara Rose pense que l'éducation rigide de

E. LUCIE-SMITH, *op. cit.*, p. 31.

³²³ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 10.

³²⁴ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 187.

³²⁵ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 16.

³²⁶ D. ASHTON, *op. cit.*, p. 92.

³²⁷ B. JOYEUX-PRUNEL, *op. cit.*, p. 885.

³²⁸ K. SIEGEL, *op. cit.*, p. 48.

³²⁹ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 251.

Krasner (dans une famille juive orthodoxe) et sa solide scolarité traditionnelle l'ont empêchée de s'exprimer pleinement sur le plan émotionnel³³⁰.

Au moment où Lee étudiait avec Hofmann, ses deux bons amis de l'époque, Arshile Gorky et Willem de Kooning, ont réalisé des toiles très similaires aux siennes durant les années 30, dans le style de l'abstraction géométrique³³¹.

Krasner a confié un jour qu'elle s'intéressait beaucoup à des artistes tels que Mark Tobey (1890-1976) – un des pionniers de l'expressionnisme abstrait américain – pour la calligraphie et Bradley Walker Tomlin (1899-1953) pour l'écriture automatique surréaliste³³².

Mark Tobey est particulièrement connu pour ses improvisations³³³ et son « écriture blanche réservée, précieuse, au format minuscule »³³⁴ dans une fluide et lumineuse « composition *all-over* d'une ampleur illimitée »³³⁵ qui inspira de nombreux artistes (fig. 18).

L'art de Bradley Walker Tomlin est souvent qualifié de « lyrisme frais et léger » et reconnaissable par l'usage fréquent de formes calligraphiques uniques ou répétées³³⁶. Ami new-yorkais de Pollock, il s'est aventuré dans « la peinture gestuelle » dans la fin des années 40 mais témoigne d'un tempérament calme et pensif, « moins inquiet » que Pollock ou De Kooning dont il s'inspire pour ce nouveau style³³⁷. Sa peinture tend vers un « lyrisme dénué de provocation »³³⁸, accompagné d'une note contemplative³³⁹. Vers le milieu des années 40, son style est marqué par une forte influence du surréalisme, une ambiance onirique, et des effets atmosphériques. Par la suite, il développe un dessin de plus en plus libre, sans définition des plans. Tout au long de sa carrière, il restera essentiellement dessinateur³⁴⁰. Tomlin n'aimait pas l'extrême spontanéité à la Pollock, il avait besoin d'une structure clairement organisée. C'est pourquoi il organisait ses toiles selon des grilles architectoniques, comme par exemple dans son œuvre *Number 10-A*. D'après lui, « on pouvait utiliser les formes géométriques pour

³³⁰ *Ibidem*, p. 252.

³³¹ BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

³³² B. HESS, *op. cit.*, p. 44.

³³³ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'expressionnisme abstrait*. Tome 1, *op. cit.*, p. 212.

³³⁴ *Ibidem*, p. 112.

³³⁵ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York*. Tome 3, *op. cit.*, p. 76.

³³⁶ *Ibidem*, p. 51.

³³⁷ I. SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. L'expressionnisme abstrait*. Tome 1, *op. cit.*, p. 105.

³³⁸ *Ibidem*, p. 219.

³³⁹ *Ibidem*, p. 224.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 225.

réaliser une structure fluide et organique ». Il travaillait toujours en aplats, avec des gestes dirigés verticalement et horizontalement, afin de produire une impression de all-over³⁴¹.

Nous pensons qu'il s'agit surtout des œuvres réalisées dans les dernières années de vie de Tomlin qui influencèrent Krasner. Les rubans blancs de ses tableaux précédents se transformèrent en grillages, hachures placées comme au hasard – son œuvre *Number 5* est un exemple parmi tant d'autres (fig. 19). Ses dernières œuvres semblent plus spontanées mais il y a pourtant une grande recherche de perfection. « De tous les expressionnistes abstraits, Tomlin était le plus retenu et le plus sobre. Il se protégeait contre les extrêmes de l'exubérance par sa calligraphie rectiligne, ainsi que par son choix des couleurs » (il avait une préférence pour le brun, le vert olive et le blanc cassé). Sa peinture était plus élégante et plus gracieuse que celle de ses contemporains, exprimant une certaine mélancolie³⁴².

Grâce à sa solide formation académique et baignant dans la culture moderniste picturale de l'époque, Lee Krasner s'est frayé un chemin artistique entre le dessin cubiste et synthétique de Picasso, la couleur de Matisse et la construction de Mondrian³⁴³. C'est durant la Deuxième Guerre Mondiale que Krasner atteint bientôt un style tout à fait personnel, dévoilant « des formes florales dans une gestuelle ample et baroque », peu après les pionniers de l'expressionnisme abstrait³⁴⁴.

Comme nous l'avons déjà largement évoqué dans le chapitre précédent, spécifiquement consacré aux influences mutuelles entre Krasner et Pollock, Krasner a également bien évidemment subi de manière très forte les influences de son mari dans son travail.

Les publicités de mode dans les magazines ainsi que les illustrations dans les contes de fée des Frères Grimm ont également contribué à influencer Krasner dans son imagination artistique³⁴⁵.

Il n'y a pas que le monde pictural et celui des arts visuels qui influencèrent Krasner dans sa manière de peindre. Il y a également le monde littéraire.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 227.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 22.

D. WHEELER, *op. cit.*, p. 28.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

Krasner était une grande lectrice de la poésie française moderne. Avant de rencontrer Pollock, elle avait lu et admiré Baudelaire, Rimbaud et Verlaine³⁴⁶.

Le grand frère de Lee, Irving, lui lisait quand elle était petite des livres de grands auteurs russes, dont Dostoïevski, mais également les poèmes du grand écrivain belge Maurice Maeterlinck. Ce dernier a écrit la célèbre pièce de théâtre *L'oiseau bleu* et beaucoup d'études sur la nature. Selon Gail Levin, il est évident que Lee Krasner a été fortement influencée par les écrits de Maeterlinck à propos de la nature, tant cette dernière occupe une place essentielle dans son travail et dans sa vie. Lee Krasner parle d'ailleurs des fleurs qu'elle a tant aimées lorsqu'elle était enfant, fleurs qui sont exactement celles décrites par Maurice Maeterlinck. Son amour de la nature se retrouve notamment très fort dans son œuvre *Pollination* (fig. 20), œuvre majeure conservée au Dallas Museum, qui fait référence aux livres très populaires de Maeterlinck, *La vie des abeilles* et *La vie des Fleurs*³⁴⁷.

Dans le texte *L'oiseau bleu* de Maeterlinck se développent trois thèmes – la mémoire, la nuit et le futur – particulièrement présents dans les peintures plus tardives de Lee Krasner comme, par exemple, dans *Spring Memory*, *Memory of Love* de 1966. Cette œuvre haute en couleurs fait référence à la mémoire de Lee pour l'homme qu'elle aima après la mort de Pollock, David Gibbs, « au caractère très coloré »³⁴⁸.

Le thème de la nuit est un thème particulièrement important dans l'iconographie des œuvres de Krasner. Nous le verrons d'ailleurs plus loin ; elle a réalisé beaucoup d'œuvres durant la nuit dans la fin des années 1950, dans sa période de deuils de Pollock et de sa mère. Cette thématique est particulièrement illustrée à travers les œuvres *Nightlife* de 1947 (fig. 21) – une des œuvres de sa série *Little Images – Night Bloom* (fig. 22) ou encore *Night Creatures* (fig. 23). Dans cette dernière œuvre citée, on devine les yeux de la chouette cornue, créature de la nuit connue pour habiter la côte Est de Long Island. Nous reviendrons sur cette œuvre plus loin, avec plus de détails.

L'engagement de Krasner avec le temps est également central dans son travail. Avec la thématique du futur, il y a notamment cette œuvre nommée *Prophecy*, qu'elle réalisa juste un peu avant la mort de Pollock, juste avant de décoller pour la première fois pour l'Europe (fig.

³⁴⁶ B. ROSE, *op. cit.*, p. 70.

³⁴⁷ BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

³⁴⁸ *Ibidem*.

24). Il y a quelque chose d'inquiétant dans cette œuvre, avec l'œil dans le coin noir supérieur droit, comme si c'était l'œil du diable³⁴⁹. Krasner explique dans une interview que cette peinture l'avait énormément perturbée lorsqu'elle était en train de l'effectuer, et qu'elle a d'ailleurs appelé Pollock pour qu'il y jette un œil. Celui-ci lui assura que c'était une bonne peinture, qu'il ne fallait pas trop y réfléchir et continuer son travail puis passer à une autre œuvre. Puis Pollock est mort quelque temps après, et Krasner a dû quitter l'Europe précipitamment. Lorsqu'elle se retrouva à nouveau face à *Prophecy*, celle-ci l'effrayait encore énormément ; l'œuvre n'arrêtait pas d'occuper ses pensées. Encore des années plus tard, elle explique qu'elle ne sait toujours pas expliquer pourquoi cette œuvre l'effrayait tant. En un certain sens, cette peinture devient un élément de l'inconscient, selon Krasner³⁵⁰. C'est en effet la dernière œuvre que Krasner a réalisé avant la mort de Pollock et c'est sans doute pour cela qu'elle reste liée à un événement traumatique ; mais il est tout de même très étonnant de constater que Krasner semblait pressentir l'effroi, en étant tout à fait perturbée par la réalisation et le résultat de cette œuvre avant même que Pollock ne décède³⁵¹.

Lee Krasner a changé de nom à plusieurs reprises dans sa vie. Née Lena Krassner, elle préféra d'abord se faire appeler Lenore – une nouvelle influence littéraire est ici à noter. Lorsqu'elle rentra à l'école secondaire, Lena changea son nom en Lenore, nom qui vient d'un personnage des poèmes d'Edgar Allan Poe, qu'elle adorait lire à l'époque. Et elle garda ce nom légal pour le reste de sa vie³⁵². A la Cooper Union, prestigieuse école, une grande quantité de littérature en tous genres était disponible. Cette littérature a beaucoup inspiré Krasner, et particulièrement les écrits féministes qui lui ont apporté son identité 'masculine' et encore un nouveau nom, Lee. Certains pensent que ce nom lui permettait de ne pas pouvoir lui donner de genre, mais Gail Levin n'est pas de cet avis. Selon elle, Lee était simplement un surnom ; c'était plus pratique et ça l'arrangeait bien³⁵³. C'est différent de Grace Hartigan qui signait ses toiles par George, un prénom masculin viril et très différent de son prénom féminin d'origine. De plus, travaillant dans le monde de l'art new-yorkais, Lee sonne moins conservateur que Lenore à ses yeux. Elle enlève également un « S » à Krassner : Krasner fait plus américain³⁵⁴. Elle se construit donc petit à petit une nouvelle identité.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ R. HOWARD, *op. cit.*

³⁵¹ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 257.

³⁵² BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 12.

Chapitre 7

La technique du all-over dans les œuvres de Lee Krasner

Comme beaucoup de critiques d'art l'attestent, il n'est pas évident de caractériser le style de Krasner. « Chacune de ses séries est une entité totale en soi », dira Cindy Nemser, historienne de l'art américaine, et fondatrice du *Feminist Art Journal*, qui avait un jour interviewé Krasner. Cette dernière admet qu'elle croit en une approche « du pendule » ; sur plus de quarante ans de carrière, elle a évolué selon différents cycles stylistiques³⁵⁵. Cependant, il y a toujours une continuité, comme Krasner l'a elle-même énoncé :

I am never free of the past. I have made it crystal clear that I believe the past is part of the present which becomes part of the future. I believe in continuity³⁵⁶.

En début de carrière et jusqu'au début des années 1940, Krasner se cherchait en termes de style, restant très attachée aux techniques de son maître Hofmann et des avant-gardes européennes qu'elle admirait beaucoup. Mais peu à peu, elle trouva sa propre voie, et le prouva dans sa première série abstraite, les *Little Images*, réalisée loin de New-York et de son effervescence, dans la ferme qu'elle avait achetée avec Pollock après leur mariage, à Springs. On dirait que l'artiste peintre qui l'habite avait besoin de cet éloignement dans la campagne pour pouvoir se lancer pleinement dans ses créations personnelles et trouver l'inspiration. Krasner évoque une période de « black-out » de 1942 à 1945 lorsqu'ils partagent à deux avec Pollock un atelier dans la Eighth Street à New York³⁵⁷. C'est Krasner qui eut l'idée de déménager.

La toute première œuvre que Krasner réalisa après leur déménagement à Springs ne fait pas partie des *Little Images* mais constitue un point de départ décisif pour la suite. Il s'agit de *Blue Painting* (fig. 25), dévoilant une « imagerie plus spontanée » qui s'éloigne des formes cubistes de Picasso. Alors que Krasner était au début hostile au surréalisme, elle finit par s'intéresser énormément à l'inconscient comme source de sa création artistique, grâce à son ami John Graham³⁵⁸.

Un des points de départ du *all-over* dans les œuvres de Krasner se traduit par son goût prononcé pour la couleur, qui semble vivante et toujours en mouvement, conférant à nombre de ses toiles une grande force. Par un rythme des couleurs qui forme une composition sans

³⁵⁵ F. S. PUNIELLO et H. R. RUSAK, *op. cit.*, p. 231.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ B. HESS, *op. cit.*, p. 44.

³⁵⁸ K. SIEGEL, *op. cit.*, p. 71.

points privilégiés où la figuration disparaît complètement³⁵⁹, aucune zone de la toile ne prend plus d'importance qu'une autre (comme c'était le cas dans la peinture traditionnelle). En 1947, Krasner migre vers une approche saturée de la couleur et presque « pointilliste ». Dans sa série des *Little Images* – avec des œuvres comme *Shellflower* (fig. 26) et *Noon* (fig. 4) – la dimension chromatique devient le personnage principal de l'œuvre, l'élément expressif et énergique permis par le geste. Ces petites peintures sont souvent « impressionnantes pour leur vision et leur vitalité uniques ». Elles ne furent cependant pas montrées au public avant quelques années³⁶⁰.

Une grande partie de ses toiles réalisées en *all-over* ont été exécutées grâce à la technique de l'automatisme, inspirée des surréalistes. Elle voyait son approche de la peinture comme un exercice méditatif³⁶¹. L'inconscient, le hasard, l'accident et la chance ont guidé les gestes du pinceau de Krasner.

Une démarche artistique où la construction géométrique ou en quadrillage n'existe pas, où les différences structurelles entre les différentes sections de la composition sont absentes, créant un style où la surface est entièrement couverte de peinture, dans un ensemble uniforme, homogène, et ne donnant pas de limite fixe à la toile qui pourrait s'étendre encore davantage. Ce sont les caractéristiques principales qui recouvrent le terme de « *all-over* » en peinture (signifiant littéralement, « qui couvre toute la surface »)³⁶², une technique où toute hiérarchie est définitivement abolie : celle de la couleur, du dessin ou de la forme. L'espace de la toile est infini, sans même éclaircir les bords de celle-ci³⁶³.

Lee Krasner a essentiellement pratiqué la technique du *all-over* dès 1946, une fois mariée à Pollock et installée à Springs, dans sa série des *Little Images*³⁶⁴, travaillant uniquement avec son imagination. *Noon* (fig. 4), de 1947, est un des premiers tableaux de la série *Little Images* et constitue un des chefs-d'œuvre de Krasner. Cette série est actuellement dispersée un peu partout aux États-Unis (Metropolitan Museum of Art à New-York, Guild Hall Museum, Philadelphia Museum of Art, Pollock-Krasner Foundation, collections privées, ...)³⁶⁵.

³⁵⁹ P. DAGEN et F. HAMON, *op. cit.*, p. 488.

³⁶⁰ R. G. EDELMAN, *op. cit.*

³⁶¹ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 322.

N. L. KLEEBLATT, *op. cit.*, p. 14.

³⁶² A. MOSZYNSKA, *op. cit.*, p. 151.

³⁶³ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 166.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ R. G. EDELMAN, *op. cit.*

Le style des *Little Images* témoigne d'un aspect compositionnel qui différenciait nettement les œuvres de Krasner et de Pollock qui n'utilisait pas cette technique de séparation en touches fragmentaires des rythmes de la toile. Cette démarche se comprend par la profonde admiration de Krasner pour Mondrian, et en particulier pour ses compositions construites avec les motifs *Plus et Moins* de 1914-15³⁶⁶. Cela contribue énormément à l'évolution du style de Krasner dans la fin des années 1940. Sous l'influence notamment de son professeur Hans Hofmann, Lee Krasner célébrait le modernisme européen dans la fin des années 40, notamment Mondrian et Matisse, et cela se ressentira fortement dans ses toiles de cette période³⁶⁷. Mondrian avait fui l'Europe et était arrivé à New York fin de l'année 1940³⁶⁸, permettant ainsi à Krasner de le rencontrer et d'être au plus proche de ses sources d'inspiration.

Influencée par la frénésie gestuelle de son mari (qui travaillait dans la grange aménagée à côté de leur maison), Krasner a effectué une série de toiles de taille modeste, dans sa petite chambre au deuxième étage de sa maison. Composant au sol ou sur sa table, elle voulait à tout prix se détacher de l'esthétique d'une œuvre réalisée sur chevalet. Cette expérience donna naissance à des peintures intimes, remplies d'énergie et d'improvisation, riches en matière et texture picturale, et souvent structurées en grille.

Le caractère calligraphique tient une place très importante dans cette série picturale, transparaissant dans une fluide composition *all-over*. Gail Levin note que les *Little Images* oscillent entre « une sensibilité lyrique délicate avec des couleurs pastel » et « une forme hiéroglyphique plus audacieuse accentuant le noir et le blanc ». Ceci est particulièrement visible dans l'œuvre *White Squares* de 1948 (fig. 27)³⁶⁹. La structure *all-over* de cette œuvre lui donne un aspect particulièrement hypnotique. Beaucoup compareront ce style calligraphique de Krasner à « l'écriture de l'esprit » de Mark Tobey³⁷⁰.

Gail Levin observe finement que Krasner « adorait la complexité calligraphique, peut-être suite à ses études hébraïques durant son enfance ». En effet, l'éducation juive orthodoxe qu'elle reçut de ses parents était assez stricte et la lecture de la Torah en hébreu était courante dans

³⁶⁶ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 252.

³⁶⁷ R. G. EDELMAN, *op. cit.*

³⁶⁸ B. JOYEUX-PRUNEL, *op. cit.*, p. 867.

³⁶⁹ R. G. EDELMAN, *op. cit.*

³⁷⁰ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 252.

son quotidien³⁷¹. L'« intimité élégante » des *Little Images* est « peut être reliée à la fascination de Krasner pour les manuscrits enluminés irlandais et persans, ou pour les inscriptions hébraïques familières de son enfance »³⁷². Cette affirmation semble particulièrement manifeste dans son œuvre *Sans titre* (1949) où se retrouve également une ressemblance avec les hiéroglyphes égyptiens³⁷³ (fig. 28). En outre, Marcia Tucker a observé qu'il semble que les *Little Images* aient été créées par un mouvement du pinceau partant de la droite vers la gauche, comme l'écriture hébraïque³⁷⁴. Krasner a désigné elle-même ses travaux de « hiéroglyphiques ». Selon Barbara Rose, trois catégories peuvent être distinguées dans cette série des *Little Images* : « une mosaïquée (divisionniste), une réticulée et une en grille, hiéroglyphée »³⁷⁵.

« Cherchant à effacer les références figuratives et la composition hiérarchique, [Krasner] a travaillé et retravaillé ses toiles ». Ses peintures de cette période 1946-1950 « s'opposent aux toiles murales qui furent plus tard acceptées comme définissant l'ambition des expressionnistes abstraits (masculins). Leurs surfaces hiéroglyphiques intraduisibles suggèrent des structures linguistiques inconscientes »³⁷⁶.

Innovation formelle, spatialité non-perspectiviste et structure complexe caractérisent ces toiles. Tout comme dans les œuvres de Pollock, on retrouve dans un bon nombre de toiles des *Little Images* un « labyrinthe infini ». Les compositions de Krasner dans les années 1949 et 1950 sont en effet construites selon une grille primitive recouverte de motifs de losanges, carrés, rectangles et triangles, où le regard du spectateur se perd. Quelques éclats de couleurs vives éclairent le fond plus sombre.

Lee Krasner est très vite fascinée par le concept de *all-over*, s'interrogeant sur les notions de flux et d'infinité. Le « caractère d'immense simultanéité » dans le *all-over*, spécifique au courant expressionniste abstrait, est dû à l'opposition aux conventions de la Renaissance telles que la composition hiérarchisée, la perspective, le rapport figure-fond. On observe une totale libération de la composition où « seules les différences de densité de la ligne indiquent les degrés de profondeur ». Cette technique donne « l'impression d'être suspendu dans un

³⁷¹ R. HOBBS et B. H. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 78-79.

³⁷² W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 322.

³⁷³ R. G. EDELMAN, *op. cit.*

³⁷⁴ N. L. KLEEBLATT, S. BROWN, L. SALTZMAN et M. BAGNERIS, *op. cit.*, p. 69.

³⁷⁵ B. HESS, *op. cit.*, p. 44.

³⁷⁶ W. CHADWICK, *op. cit.*, p. 322.

éternel présent »³⁷⁷. Au début, adopter l'effet d'infini dans ses toiles n'est pas évident pour Krasner, alors que Pollock le pratique aisément³⁷⁸. Cela s'explique entre autres par le fait que le travail de Krasner est plus retenu et minutieux que celui de son mari.

Elle travaille au pinceau, au couteau ou avec des tubes pour avoir plus de contrôle³⁷⁹ ; avant le début des années 1950, elle préfère travailler à plus petite échelle et proche de la surface de la toile. Cindy Nemser qualifie les *Little Images* de « chaos contrôlé », une appellation qui a plu à Krasner³⁸⁰.

Krasner utilise la technique du *dripping* dans quelques œuvres des *Little Images*. Le plus souvent, cela a évidemment été interprété comme une réaction aux expériences de Pollock à ce moment-là. Mais le *dripping* de Krasner ne constitue pas une certaine « abolition des limites » comme chez Pollock ; il s'agit plutôt d'établir un équilibre dans les lignes avec les structures géométriques de ses travaux. Cette démarche a souvent été interprétée comme « l'expression d'un blocage ou d'un contrôle de soi excessif »³⁸¹.

En 1975, les étudiants qui travaillaient avec Shapiro dans le cadre d'un programme d'art féministe ont demandé à Krasner les intentions de son art. Elle leur répondit : « J'essaie de fusionner l'organique avec l'abstrait – qu'il s'agisse du masculin et du féminin, de l'esprit et de la matière, ou du besoin d'une totalité plutôt que d'une séparation... Ce sont des questions que je n'ai pas encore définies »³⁸². Bien qu'elle ait toujours refusé de donner des explications sur le sens de ses œuvres, cette déclaration de Krasner nous éclaire davantage. La tentative de relier les contraires semble donc au cœur de son travail artistique, et Krasner a souvent indiqué que même ses peintures les plus abstraites étaient liées à la nature³⁸³.

Krasner est une personne qui a très peu écrit, à la différence d'autres artistes comme O'Keeffe ou Hesse. Il semble qu'elle ne tenait aucun journal, et n'avait presque pas de lettres personnelles. Nous n'avons donc quasiment aucune trace écrite d'explications possibles sur son travail³⁸⁴.

³⁷⁷ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 130.

³⁷⁸ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 58-59.

³⁷⁹ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 166.

³⁸⁰ F. S. PUNIELLO et H. R. RUSAK, *op. cit.*, p. 231.

³⁸¹ B. HESS, *op. cit.*, p. 44.

³⁸² N. BROUDE et M. D. GARRARD, *op. cit.*, p. 17.

³⁸³ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 186.

³⁸⁴ A. M. WAGNER, *op. cit.*, p. 106.

Comme beaucoup d'autres œuvres de Krasner, *The Springs* (1964) est une œuvre très en lien avec la nature et partiellement autobiographique (fig. 29). Le titre fait bien sûr référence au village proche de East Hampton, sur Long Island, où elle vécut avec Pollock à partir de 1945 – la vie y était rude et relativement peu développée mais le couple adorait ce contact plus proche avec la nature, la terre, le ciel et la lune³⁸⁵. Stylistiquement, c'est un exemple de l'expressionnisme abstrait gestuel : une large toile, entièrement couverte de peinture épaisse appliquée rapidement selon des lignes courbes³⁸⁶. Les gestes y sont vifs. La gamme chromatique n'est ici, pour une fois, pas très large et variée. Les couleurs sont celles de la terre et de la nature : beige, brun, vert, noir, rose pâle, et des touches de blanc qui viennent éclaircir et donner un peu de vie à la toile. Les nuances de vert et de blanc, par leur texture riche et leur mouvement, suggèrent l'herbe et le vent. Dans de nombreuses parties de la peinture, des gouttes et des éclaboussures « accidentelles » ont été « laissées visibles pour mettre en évidence l'application automatique et non planifiée des pigments »³⁸⁷. Rappelons que cela est propre aux artistes expressionnistes abstraits de première génération : malgré, certes, un certain contrôle, les peintures de Krasner sont influencées par le hasard, car la couleur et les formes se répandent selon le geste et la spontanéité de l'artiste, sur le moment même.

Krasner réalisa *The Springs* peu de temps après avoir terminé une série de peintures abstraites plus sombres appelés les *Night Journeys* et également immédiatement après une série de problèmes de santé. Une fois qu'elle eut récupéré, elle commença une nouvelle série de peintures, très différente, beaucoup plus légère dans la palette et l'humeur. C'est pourquoi beaucoup d'auteurs et de critiques ont interprété *The Springs* comme un symbole de renaissance et de renouvellement.

³⁸⁵ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 196 / 253.

³⁸⁶ N. G. HELLER, *op. cit.*, p. 186.

³⁸⁷ *Ibidem*.

Chapitre 8

Analyse d'œuvres de Lee Krasner

« *Gaea* » (1966) ou la spontanéité du geste

L'expressionnisme abstrait, ou « abstraction gestuelle » selon la conservatrice du MoMA Starr Figura, peut se comprendre comme l'acte et le geste de peindre. Pour réaliser l'œuvre *Gaea* (fig. 30), que nous avons eu la chance de voir au MoMA, Lee Krasner s'est investie physiquement, entraînant tout son corps dans un geste énergique. On retrouve dans cette œuvre des « formes sautillantes », des couleurs florales, le reflet de son grand intérêt pour le monde naturel et les forces primordiales. On y voit des éclaboussures, suggérant toute l'énergie, le sens de la liberté et de la spontanéité que Lee Krasner a investi dans la réalisation de cette toile³⁸⁸ (fig. 31, 32, 33).

Rappelons que le père de Lee Krasner était épicier et vendait du poisson, des légumes, des fruits, ... Les quelques motifs fruitiers et végétaux présents dans les œuvres de Krasner proviennent peut-être de cet univers de son enfance³⁸⁹.

Krasner explique dans une interview au tout début des années 80, peu de temps avant sa mort, le processus de son travail spontané : elle établit un parallèle avec l'angoisse de la page blanche chez les écrivains, en disant qu'il « n'y a rien de plus horrifiant qu'une toile blanche ». Elle poursuit : « et soudain, quelque chose me vient à l'esprit et stimule mon cerveau, comme l'obsession d'une couleur par exemple, et là je me lance dans des coups de pinceau à travers l'entièreté de la toile, avec des formes qui n'imitent pas forcément la nature mais c'est ce qui sort de ma tête, et très vite une image va être suggérée à moi et à partir de là je me lance dans la suite du processus de création ». Elle dit elle-même ne pas savoir définir précisément ce qui la saisit lorsque cette sorte de pulsion la surprend. L'intervieweur conclut en affirmant que cette démarche est finalement une série d'actions et de réactions, ce à quoi Lee Krasner acquiesce³⁹⁰.

³⁸⁸ THE MUSEUM OF MODERN ART, *op. cit.*

³⁸⁹ S. REINHARZ, *op. cit.*, pp. 14-16.

³⁹⁰ P. TSCHINKEL, « Julian Schnabel, Lee Krasner, Malcolm Morley - ART/new york no. 18 by Paul Tschinkel », YouTube, vidéo mise en ligne le 12 juillet 2009, [<https://www.youtube.com/watch?v=g-XqYPORpo0>], (page consultée le 07/12/2017).

Entre abstraction et figuration

Dans toute la carrière picturale de Krasner, nous savons qu'elle débuta par la figuration (autoportraits, natures mortes et nus essentiellement) puis eut un passage de géométrisation des formes pour accéder à l'art abstrait auquel elle resta fidèle pour le reste de son activité de peintre. On constate cependant que plusieurs de ses œuvres considérées comme abstraites, essentiellement de milieu de carrière ou de fin de carrière, font appel au monde de la figuration, ou se retrouvent même à la limite entre abstraction et figuration. L'imagination a bien sûr une grande part dans cette question. C'est là une particularité qui nous intéresse beaucoup.

Par exemple, nous avons eu l'occasion d'admirer l'œuvre de Krasner *Rising Green* au MoMA à New York, et même s'il s'agit clairement d'une peinture abstraite, une feuille verte s'immisce dans la toile (fig. 34). Ce n'est pas la première fois dans une œuvre de Krasner qu'au milieu d'un amas de formes abstraites, un élément figuratif subsiste.

À propos d'une autre œuvre de Krasner, *Three in two* (fig. 35), réalisée en 1957 quelques mois après le drame du décès de Pollock, Gail Levin pense qu'elle a été influencée par les *Baigneurs* de Matisse. On peut voir dans cette œuvre les formes d'une figure humaine, et même plus précisément d'une femme. Selon G. Levin, il s'agirait de Ruth Kligman, la muse et maitresse de Pollock au moment de sa mort. L'iconographie et le titre de l'œuvre nous donnent des indices mais nous ne pouvons pas en être certains. « C'est ça le problème quand on écrit la biographie d'une artiste abstraite »³⁹¹, nous dit Gail Levin ; il y a beaucoup d'hypothèses émises et parfois peu de confirmations assurées.

Night Creatures (fig. 23) est une œuvre de Krasner qui fait référence à la thématique de la nuit, très présente dans ses œuvres au fil de sa carrière. On devine sur la toile les yeux de la chouette cornue, créature de la nuit connue pour habiter la côte Est de Long Island. Il s'agit d'une peinture située précisément à la frontière entre figuration et abstraction, où notre esprit de spectateur doute sur l'iconographie visible : s'agit-il de simples coups de pinceaux tracés ça et là à la manière abstraite ou s'y cache-t-il réellement l'oiseau nocturne ? Bien sûr, l'imagination joue un grand rôle dans cette « frontière » invisible. Pour nous, la présence de ce mystérieux volatile dans la zone supérieure de la toile est évidente, avec ses grands yeux

³⁹¹ G. LEVIN, *op. cit.*

et son bec pointu. C'est en effet dans cette zone que c'est le plus manifeste, mais en allant un peu plus loin, on finit par voir une quantité d'autres oiseaux présents sur la toile, grâce aux formes arrondies éparpillées un peu partout, qui font penser à des paires d'yeux ou d'ailes (plutôt dans la zone inférieure de la toile). On ne sait d'ailleurs pas si Lee Krasner réalisa cette œuvre sans penser aux créatures de la nuit et qu'elle donna le titre après coup, ou si c'était son intention réelle avant de se lancer dans sa toile. Néanmoins, on sait que généralement, Krasner nommait ses œuvres une fois qu'elles étaient terminées. Elle ne se disait jamais qu'elle allait peindre tel sujet et que ce serait le titre de son œuvre. Il y a aussi des titres qui ont été donnés par la suite par des marchands ou des critiques lors d'événements, car Lee Krasner n'en avait pas donné. Certains titres sont donc les siens, d'autres pas. C'est donc parfois difficile de savoir si ces titres sont des clés de compréhension de l'œuvre ou pas. Mais ils sont fondamentalement des indices, parce que même si quelqu'un d'autre a nommé une œuvre de Krasner, cette dernière a rejeté énormément de titres³⁹².

Les œuvres de deuil

Après la mort de Pollock, Krasner a gardé leur maison à Springs et a pu utiliser le studio de ce dernier, une ancienne grange aménagée. Elle avait enfin un grand espace pour s'exprimer. Se sentant fort seule dans cette grande maison sur Long Island, elle acheta un appartement à New York où elle passait l'hiver et revenait l'été à Springs. Bien qu'elle avait un plus petit espace de travail en ville à Manhattan, elle s'efforçait de créer des toiles de très grand format. Ses outils favoris étaient les pinceaux, couteaux et ciseaux, lui permettant de travailler au plus proche de sa toile³⁹³, tout en utilisant parfois aussi ses mains et ses doigts (fig. 36).

Jusque 1959 environ, le travail pictural de Lee Krasner était surtout considéré comme coloriste essentiellement, incluant beaucoup de variétés chromatiques (particulièrement dans la série des *Little Images*)³⁹⁴.

³⁹² BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

³⁹³ R. HOBBS, *op. cit.*, p. 108-109.

³⁹⁴ R. HOWARD, *op. cit.*

Ses peintures réalisées après la mort de Pollock se distinguent entre autres par leur qualité lyrique, la brillance de la couleur et « leurs découvertes dans le domaine du sentiment à travers la couleur »³⁹⁵.

On constate que les peintures de Krasner qui apparaissent au premier coup d'œil comme les plus joyeuses ont en fait été réalisées dans les moments les plus durs de sa carrière, des moments de profonde tristesse et de tragédie. C'est le cas de la toile intitulée *Listen*, réalisée en 1957 (fig. 37), soit quelques mois après la mort de son mari. Durant la seconde moitié de la décennie des années 1950, la vie de Lee Krasner est loin d'être joyeuse, puisqu'elle est marquée par le décès de son mari en 1956 puis de sa mère en 1959. Concernant *Listen* et d'autres œuvres réalisées durant cette période, Krasner raconte dans une interview qu'elle ne se rendait pas vraiment compte de ce qu'elle peignait : elle ne voyait pas bien la toile en face d'elle à cause des larmes qui coulaient. Il y a donc une grande disparité entre ce que Lee ressentait en elle à ce moment et ce qui apparaît dans ses toiles.

D'apparence pourtant très joyeuse et haute en couleurs au premier regard, la toile *Listen* prend alors une toute autre dimension lorsqu'on l'observe de près et plus attentivement. La couleur rouge qui occupe la toile est traitée de manière particulière, donnant un rendu presque tactile, proche du tissu velouté. On aperçoit des éclaboussures et des giclures, çà et là. La métaphore du sang qui coule paraît évidente. Tout à coup, c'est plutôt une certaine violence qui nous saisit face à cette œuvre.

En même temps, cette toile peut être comprise comme la réaffirmation d'une vie, de la vie, de par les couleurs et les motifs utilisés. L'art vaincra la mort. C'est comme si Krasner affirmait qu'elle n'allait jamais cesser de peindre car pour elle, la peinture et la nature ne forment qu'un tout, la Vie. La peinture est pour Krasner une force de vie. On perçoit en effet quelques motifs naturels et organiques, symboles de vie, et on sait combien la nature est centrale dans le travail de Krasner³⁹⁶. Plusieurs auteurs le constatent ; malgré le fait que ces peintures aient été créées dans une période de profond chagrin, elles projettent une joie et une affirmation étonnante de la vie³⁹⁷. Les couleurs fleuries – rose pâle, fuchsia, vert clair tendant vers le jaune, vert bouteille – présentes également dans certaines zones de la toile aident à faire s'épanouir cette notion de joie de vivre.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

³⁹⁷ E. G. LANDAU, *op. cit.*, p. 163.

En poussant le symbole de la nature un peu plus loin, on peut même apercevoir ce qui semble ressembler à des ailes de libellule dans le coin supérieur droit de la toile, de couleur vert foncé, et au centre de la toile, de couleur fuchsia dans une forme arrondie allongée. Cela donne une sensation de légèreté à l'œuvre, amenant un souffle, un envol.

L'état d'esprit de Krasner après la mort de Pollock se retrouve pleinement inscrit dans une de ses œuvres clés qui témoigne de ce moment tragique, *Polar Stampede* (fig. 38), datant de 1960. Cette œuvre fait partie de sa série *Umber* (1959-1962) qui rassemble des toiles envahies de larges gestes colorés où une plus grande liberté est exprimée³⁹⁸. Suite à la mort violente de Pollock, Krasner est bouleversée et exprime sa colère dans des œuvres de très grands formats, aussi immenses que celles de Pollock, lui permettant davantage d'ampleur dans ses gestes³⁹⁹. Les œuvres de Krasner de la période 56-59 sont exécutées dans la grange où Pollock peignait d'habitude⁴⁰⁰, ce qui lui offrait plus d'espace pour créer ses toiles. *Polar Stampede* a été réalisé avec une grosse brosse « traînée lourdement » sur la toile, laissant apparaître un rythme furieux et « des avalanches explosives d'épaisse peinture blanche et terre d'ombre ». L'organisation cubiste qu'employait Krasner dans la majorité de ses œuvres précédentes a ici complètement disparu. L'*action painting* est pleinement illustré dans cette toile où des mouvements « orageux » se confrontent dans une sorte de « catastrophe de l'âge glaciaire », auquel le titre fait référence. Cette œuvre-ci de Krasner ainsi que les autres réalisées dans la foulée « révèlent l'extraordinaire ampleur de son art, qui atteint les extrémités les plus agressives de l'*action painting* »⁴⁰¹. Fin des années 50, Krasner avait réalisé entre 50 et 70 peintures emplies de gestes « sauvages » et turbulents, toutes effectuées très rapidement⁴⁰² (*The Gate, What Beast Must I Adore ?, Uncaged, etc.*).

« Au cours des deux décennies suivantes, Krasner équilibre pensée et sentiment, plan de couleur et ligne franche, structure tectonique et dynamisme baroque, dans un style monumental tout à fait unique. »⁴⁰³

Another Storm de 1963 (fig. 39) est une autre œuvre qui fait directement référence à Pollock, décédé 6 ans plus tôt, avec un rythme qui jaillit directement de l'univers de ce dernier⁴⁰⁴. Il

³⁹⁸ P. DAGEN et F. HAMON, *op. cit.*, p. 488.

³⁹⁹ S. LEMOINE, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁰⁰ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 257.

⁴⁰¹ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 58-59.

⁴⁰² A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁰³ D. WHEELER, *op. cit.*, p. 58-59.

⁴⁰⁴ D. ANFAM, *op. cit.*, p. 176.

s'en dégage une vraie agressivité, ponctuée de coups violents du pinceau, laissant des traces rouges couleur sang, comme pour signifier la douleur de Krasner face à l'absence de son mari défunt. On sent qu'elle exprime une émotion venant des profondeurs de son âme. Le titre est également très évocateur. C'est une toile marquante dans l'œuvre de Krasner, témoignant d'un dynamisme lourd et pesant, avec des jets de peinture partant dans tous les sens. Cela résonne comme un chaos. Mais ne nous y trompons pas, c'est un chaos contrôlé par une structure – les coups de pinceaux donnent un rythme où les couleurs blanches et rouges s'harmonisent, s'équilibrent. C'est le genre d'œuvre devant lequel on reste difficilement indifférent, selon notre impression personnelle. On sent clairement qu'une sorte de rage anime l'artiste au moment de la réalisation de l'œuvre. Et c'est pour nous une des plus belles réussites pour un artiste de parvenir à transmettre dans le temps ce sentiment fort qu'il a lui-même vécu au moment de la création.

Dans une interview réalisée en décembre 1978, Richard Howard (poète, traducteur et critique) demande à Krasner si ses œuvres réalisées après le décès de son mari ne sont pas plus que seulement des peintures de deuil, constituant finalement aussi une sorte de descente profonde dans ses émotions, ses peines, ses chagrins et ses douleurs. Lee Krasner répond à Howard qu'en peignant ces œuvres, cela lui permettait en effet de descendre profondément en elle et d'y trouver des sentiments ni faciles ni plaisants. Elle raconte qu'elle peignait souvent la nuit car elle n'arrivait pas à dormir ; elle faisait des insomnies. C'est ainsi que Krasner s'est rendu compte que peindre durant la nuit lui permettait d'appréhender et de découvrir les couleurs d'une autre manière qu'à la lumière du jour ; elle réalisa des tableaux moins colorés qu'avant la mort de Pollock. Howard comprend cela comme un voyage, une exploration et une descente dans l'obscurité. Le fait que Krasner ait peint majoritairement pendant la nuit expliquerait une série d'éléments dans la compréhension de ces œuvres qui suivirent la mort de Pollock. Dans une certaine mesure, cela expliquerait l'uniformité chromatique présente dans ces œuvres ; cela expliquerait sans doute aussi le sujet des œuvres ; ainsi que les titres assez suggestifs et se référant presque tous au conflit des émotions (*Night Journey*, *Errand into the Maze*, *Cave of the Heart*, *Vigil*, etc.)⁴⁰⁵. C'est une période où Krasner se souvient avoir été profondément déprimée.

Krasner confie à R. Howard que ces peintures de deuil avaient un côté dérangeant pour elle ; il était pénible de retourner dans le studio et de devoir pénétrer à nouveau dans ces toiles qui

⁴⁰⁵ R. HOWARD, *op. cit.*

lui rappelaient de mauvais souvenirs. Elle se soumettait volontairement à des expériences qu'elle savait difficiles ; Richard Howard qualifie ainsi Krasner de stoïque⁴⁰⁶.

Les grandes peintures de cette période entre les années 1959 et 1962 – qui font partie des plus grandes de sa carrière – ont été réalisées à East Hampton, notamment *The Eye is the First Circle* ou *What Beast Must I Adore*. Beaucoup de ses titres sont inspirés de la littérature, d'auteurs comme Ralph Waldo Emerson ou Arthur Rimbaud.

Personne ne connaissait, comprenait et vivait de manière aussi forte que Krasner la folie destructrice de l'alcoolisme de Pollock. Elle en a énormément souffert mais n'a jamais abandonné son mari. Il semble que la peinture l'ait beaucoup aidé à surmonter ses difficultés personnelles. Elle avait gribouillé un jour une citation de Rimbaud sur le mur de son atelier, issue du poème *A Season in Hell (Une saison en Enfer)*, exprimant selon elle une « honnêteté aveuglante » et lui inspirant certains thèmes de ses toiles⁴⁰⁷ :

To whom shall I hire myself out ? What beast must I adore ?

What holy image is attacked ?

What hearts shall I break ?

What lie must I maintain ? In what blood tread ? ⁴⁰⁸

Cette phrase fut pour elle une révélation. « Finalement, j'en suis venue à considérer le désordre de mon esprit comme sacré », se souvient-elle. Et petit à petit, Krasner s'est de plus en plus intéressée à son rythme intérieur et aux notions d'inconscient, d'instinctif, d'irrationnel, influencée par Rimbaud et le Surréalisme (grâce au livre *Systems and Dialectics of Art* de John Graham de 1937)⁴⁰⁹.

On peut dire également qu'à travers ces toiles de très grandes dimensions, Krasner met en avant une volonté de représenter le mouvement et le dynamisme, tout en projetant une certaine tension et tourmente. Howard parvient à décrire si parfaitement les œuvres de cette période que nous laisserons ici ses propres termes. Ces peintures sont marquées par la « libération d'une sorte de détermination chaotique » qui n'a pas été caractéristique du travail

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁰⁸ « A qui me louer ? Quelle bête faut-il adorer ? Quelle sainte image attaque-t-on ? Quels cœurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? Dans quel sang marcher ? » (extrait du recueil de poèmes en prose d'Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, publié en 1873).

⁴⁰⁹ I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 13.
M. TUCKER, *op. cit.*, p. 11.

de Krasner jusqu'à cette période. Il existe aussi une « qualité explosive dans le traitement de la peinture ». Les touches de blanc et d'ombre sont parfois « plumeuses », parfois brutales, mais elles forment toujours une « image cohérente sur la toile dans un mouvement puissant et conclusif ». Tout ceci se retrouve particulièrement dans l'œuvre *White Rage* réalisée en 1961 (fig. 40). Il y a une touche sur la toile qui n'était pas présente avant dans le travail de Krasner⁴¹⁰.

Cela s'explique par le fait que ce sont des « peintures physiques » si l'on reprend les termes de Krasner. Cette touche, ce geste, a été présent dans ses toiles surtout à ce moment-là, lorsqu'elle utilisait une brosse qu'elle poussait sur la toile. Le geste constitue une poussée ; cela demandait une forte implication de la part de l'artiste. Krasner n'a plus tellement utilisé cette technique par la suite. Peut-être, entre autres, parce que cela ne permettait pas assez de diversité dans les couleurs. Puisque Krasner travaillait « physiquement » avec la peinture et qu'elle était ainsi engagée pleinement dans son activité, avec les mouvements d'une grosse brosse, essayer de changer de couleur était compliqué. C'est une possibilité que Krasner n'avait pas envisagée, proposée par Howard, et à laquelle elle adhère tout à fait (toujours dans l'interview en décembre 1978). Dans le processus de réalisation de ces peintures de grandes dimensions de cette période autour de 1960, Krasner s'est rendu compte qu'elle s'abandonnait en quelque sorte à sa peinture jusqu'à ce qu'elle soit terminée ; une fois qu'elle entrait dedans, ce n'était plus possible d'en sortir car la peinture l'agrippait avec une forte intensité⁴¹¹.

Ces peintures sont des emblèmes de lutte et de dynamisme, d'explosion et d'agitation, de violence de la peinture sur la toile.

Certaines de ces grandes peintures ont été retravaillées en profondeur par la suite. Ce ne fut pas le cas de l'œuvre *The Eye is the First Circle* (fig. 41), qui convenait à Krasner car c'était « finement peint et légèrement pigmenté ». Même si c'est d'ailleurs une manière de peindre que Krasner affectionnait énormément, ce n'était pas toujours possible de l'appliquer⁴¹². Comme la plupart des titres de ses œuvres, *The Eye is the First Circle* a été donné après coup. Une fois l'œuvre nommée, Krasner s'est rendu compte que ces mots étaient en fait la première ligne d'un livre d'Emerson qu'elle avait lu des années auparavant⁴¹³. Une œuvre comme *The*

⁴¹⁰ R. HOWARD, *op. cit.*

⁴¹¹ *Ibidem.*

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ M. TUCKER, *op. cit.*, p. 15.

Gate (fig. 42) a traversé une transition énorme, avec de nombreuses étapes avant la version finale. La version initiale est beaucoup plus claire et limpide, tandis que la version finale est beaucoup plus abstraite. Le titre (« La Porte ») est très fortement lié à la mort de la mère de Krasner. Mais comme souvent, Krasner ne sait pas vraiment expliquer pourquoi cette œuvre-ci en particulier a subi une telle métamorphose. Selon Howard, la version finale qui a été exposée constitue plus une peinture d'énergie plutôt qu'une « imagerie » ; avec cela, Krasner est d'accord. En effet, Howard constate que dans les premières versions, « l'imagerie » est claire, très forte, et facile à lire. Dans les versions terminées, on ne peut discerner que des traces d'énergie⁴¹⁴.

Entre 1959 et 1962, Lee Krasner a gardé cette même énergie qu'on retrouve dans chacune de ses grandes toiles de l'époque ; comme si elle devait l'épuiser jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus, selon Howard. Krasner admet qu'elle avait en effet une énergie en elle à faire sortir, à exprimer. A ce moment, elle ne suivait pas le courant général des artistes contemporains qui avaient pour habitude de peindre sur fond de couleur. Krasner se retrouve à contre-courant de la pratique commune⁴¹⁵.

Beaucoup d'esprits de l'époque disaient que ces peintures de 1959 à 1962 étaient dictées par l'univers du travail tardif de Pollock avec une tendance du *colorfield painting*, de la simplification, l'atténuation, la réduction, quelque chose de très calme. Cette affiliation ne dérange pas Lee Krasner ; au contraire, elle adore ce genre de discours. Howard rappelle pourtant que dans ces peintures, Krasner insiste sur la primauté du sentiment, de la lutte et de l'exploration. Cependant, même si ces remarques lui plaisent, le *colorfield painting*, qui commençait à avoir son succès à l'époque, n'offrait selon elle pas autant de liberté et de variété que la manière dont elle travaillait. En 1979, elle explique qu'elle ne comprend d'ailleurs toujours pas cette idée du *colorfield painting* à vouloir restreindre les limites de la peinture ; elle veut au contraire étendre et élargir les frontières⁴¹⁶. Ceci semble témoigner d'une évolution par rapport aux années précédentes lorsqu'elle se mettait beaucoup plus de limites, de retenue et de contrôle dans son art.

⁴¹⁴ R. HOWARD, *op. cit.*

⁴¹⁵ *Ibidem.*

⁴¹⁶ *Ibidem.*

Elle confie qu'il n'y a pas de doute que le travail qu'elle a effectué durant cette période a été pour elle un tournant et qu'il y avait beaucoup de significations derrière ses grandes toiles⁴¹⁷.

« Vous avez un rythme intérieur très fort, ne le perdez jamais »

Pour notre part, il y a une notion forte d'intériorité qui se dégage de l'analyse de ces toiles de deuil, autour de 1960. Les émotions intérieures plutôt négatives de Krasner se traduisent sur sa toile en une expression d'énergies plus positives, plus légères, grâce à l'abstraction. Pour nous, ceci peut se mettre en lien avec la notion de « nécessité intérieure » développée par Kandinsky dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* publié en 1911. Cette « nécessité intérieure » est une sorte de force psychique, de mouvement vital et spirituel, difficile à définir de façon littéraire car elle s'exprime librement et spontanément à travers le médium de l'art. Cette force est sensée toucher le spectateur qui est, quelque part, lié lui aussi à ce monde de la « nécessité intérieure ». Cela crée une résonance en lui et touche son inconscient, qui est ici vitaliste et spirituel (et n'a aucun rapport avec les idées de névroses de Freud à l'époque).

Kandinsky recherche une forme de résonance intérieure : le véritable but est que la résonance intérieure de l'artiste puisse communiquer avec la résonance intérieure du spectateur. Les formes trop convenues de l'harmonie artistique peuvent être un obstacle à cet objectif. La quête de cette « nécessité intérieure » va permettre d'ouvrir une brèche dans les habitudes, dans le bon goût habituel⁴¹⁸. Il faut sortir de l'habitude et trouver de nouveaux chemins entre l'artiste et le spectateur. Et c'est ce que propose l'art de Lee Krasner, selon nous. Elle explore de nouveaux chromatismes, de nouvelles techniques, de nouveaux univers, bref une peinture propre à elle, en se détachant des convenances de l'époque.

Le concept d'intériorité est très présent de manière générale dans le travail de Lee Krasner, mais il ne lui est pas propre car il s'agit d'une notion inhérente au courant de l'expressionnisme abstrait, autour de laquelle nombreux artistes se rassemblent, autant masculins que féminins. Mais selon certains, l'intériorité d'un artiste masculin et d'une artiste féminine n'est pas la même. Léonor Fini (1908-1996), peintre surréaliste argentine, déclara un jour : « Ce qui

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸ W. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de l'allemand par Pierre Volboud, Paris, Denoël-Gonthier, 1969 (Bibliothèque méditations ; 62).

m'intéresse lorsqu'une femme peint, c'est qu'elle exprime un univers féminin. Entre un homme et une femme, ce n'est pas le talent qui est différent, c'est l'intériorité. C'est psychologiquement qu'il y a des différences »⁴¹⁹.

La première exposition rétrospective de Lee Krasner a lieu en 1965 à la Whitechapel Art Gallery. A cette occasion, elle déclara : « La peinture, lorsqu'elle se produit, est pour moi aussi miraculeuse que n'importe quel phénomène naturel, comme une feuille de laitue. Par 'se produire', j'entends une peinture dans laquelle l'aspect intérieur et extérieur de l'homme se verrouillent »⁴²⁰. Voilà une déclaration bien énigmatique.

Lors d'une exposition au Riverside Museum en février 1941, Krasner rencontre Piet Mondrian⁴²¹ et ils se lièrent d'amitié dans le cadre de l'Association of American Abstract Artists⁴²². C'est lors de cette exposition que Mondrian dit à Krasner à propos de son travail : « Vous avez un rythme intérieur très fort, ne le perdez jamais »⁴²³. Dans une émission radio de 1950, Pollock déclara que l'artiste moderne exprime « l'énergie, le mouvement et les autres forces intérieures d'un monde intérieur »⁴²⁴. Il semblerait qu'être un artiste de l'expressionnisme abstrait nécessite particulièrement deux forces, l'une intérieure, comme nous venons de le voir, et l'autre extérieure, l'implication physique et gestuelle étant toujours de mise. Et il existe un va-et-vient constant entre ces deux forces, d'où la difficulté d'établir un équilibre entre les deux dans les œuvres expressionnistes abstraites.

⁴¹⁹ M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 81.

⁴²⁰ BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

C. M. STRASSFIELD, *op. cit.*, p. 1.

⁴²¹ I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 12.

⁴²² S. KUTHY et E. G. LANDAU, *op. cit.*, p. 22.

⁴²³ BROOKLYN MUSEUM, *op. cit.*

I. J. ENGELMANN, *op. cit.*, p. 12.

⁴²⁴ A. MOSZYNSKA, *op. cit.*, p. 152.

CONCLUSION

En 2008, le dramaturge français Fabrice Melquiot a écrit une pièce de théâtre intitulée *Pollock*, sous forme d'un dialogue entre Krasner et son mari, illustrant ainsi leur vie de couple. Pourquoi le nom de Krasner ne figure pas dans le titre ? Tout simplement pour faire comprendre au spectateur que « le nom de l'homme a effacé celui de la femme ». Melquiot explique que son objectif était de faire apparaître des prises de conscience dans le public, que celui-ci se dise : « Mais bon sang, ce type ne tiendrait pas seul debout si cette femme n'était pas là ». Il voulait plus que tout faire comprendre que « Pollock c'est Krasner, qu'il est devenu Pollock parce que Krasner était là »⁴²⁵.

La création artistique a toujours été considérée par les hommes comme leur affaire. Pouvoir et liberté sont deux mots bien difficiles à appliquer à l'histoire des femmes⁴²⁶. Si tous les combats féministes des années 70 n'avaient pas eu lieu, il est bien possible que Lee Krasner et toutes ses collègues artistes seraient tombées aux oubliettes et restées inconnues à l'heure actuelle. Si les femmes ne s'étaient jamais préoccupées de leur condition, il est fort probable qu'aucun changement n'aurait été mis en place par les hommes. Si aujourd'hui nous pouvons parler de Lee Krasner comme d'une grande artiste américaine du XX^e siècle, c'est parce qu'un immense travail a été accompli par les féministes de la fin du siècle précédent – pour les artistes femmes en général mais aussi plus spécifiquement pour Lee Krasner, qui compte aujourd'hui trois monographies (Barbara Hess, Robert Hobbs et Gail Levin) et une quantité d'ouvrages où les auteurs réévaluent sa place. À travers cette étude ciblée sur une artiste femme en particulier, nous espérons avoir pu un peu élargir les pans de l'histoire de l'art en redonnant aux femmes leur juste valeur.

⁴²⁵ C. MOULAS, « Pollock c'est Krasner », *Le Journal des Arts*, n° 497, du 16 au 29 mars 2018, p. 29.

⁴²⁶ L. BLANC, *op. cit.*, p. 155.

Lee Krasner fut une des peintres les plus radicales de la première génération des expressionnistes abstraits, dévouant six décennies de sa vie à l'art et à sa défense en tant qu'artiste femme. Elle fut mariée durant onze années à un des plus grands artistes du XX^e siècle, le peintre expressionniste abstrait le plus connu et le plus controversé, Jackson Pollock. Inévitablement, la carrière et le style de vie de ce dernier ont fortement fait de l'ombre à la réputation de Krasner, même si elle produisait des toiles abstraites pionnières au moins deux ans avant que Pollock ne développe sa technique de peinture *dripping*. L'histoire aurait sans doute été bien différente si le féminisme s'en était mêlé à l'époque. Mais les femmes artistes ont toutes dû se battre seules à l'époque, pour tenter de se faire reconnaître. Cependant, Lee a toujours continué à soutenir et promouvoir sans faille le travail de son mari, tout en découvrant sans cesse de nouvelles approches pour ses propres peintures.

Greenberg et Rosenberg, critiques d'art et amis de Krasner, l'ont systématiquement ignorée dans leurs articles à partir des années 30. Tous deux acceptaient l'identité collaborative de Krasner comme une muse, une critique, une entrepreneuse du travail de son mari, niant totalement son statut d'artiste⁴²⁷. Les marchands et promoteurs de Pollock ne voulaient rien savoir à propos des œuvres de sa femme – même Peggy Guggenheim, au début (Krasner était juste l'intermédiaire entre l'artiste, Pollock, et son patron, Peggy). Barnett Newman et Adolph Gottlieb qui étaient pourtant amis de Krasner appelèrent Pollock en mai 1950 pour se joindre aux « Irascibles » sans rien proposer à Krasner. Elle était furieuse, mais ne dit jamais rien⁴²⁸. Et même encore longtemps après la mort de Pollock, les conservateurs de musées continuèrent leurs habitudes de ne prêter aucune attention sérieuse au travail de Krasner.

Même si on aurait tendance à dire que l'Ecole de New York paraissait particulièrement machiste, c'est surtout que ce mouvement a été conduit uniquement par des hommes aux personnalités fortes et viriles, dans un contexte où le machisme est simplement le quotidien banal de la société de l'époque. Un Jackson Pollock ou un Willem de Kooning prenait tellement de place, tant par leurs œuvres immenses que par leur tempérament, qu'on oubliait qu'il pouvait exister, dans leur ombre, des artistes femmes qui s'exprimaient elles aussi.

Ayant toujours gardé la couleur et la nature comme deux guides essentiels dans la création de ses œuvres, Krasner est finalement parvenue à se détacher de l'orbite de son mari par l'évolution et l'accomplissement d'un style propre à elle. D'abord dans sa série des *Little Images*,

⁴²⁷ E. G. LANDAU, *op. cit.*, p. 10.

⁴²⁸ A. KINGSLEY, *op. cit.*, p. 255.

où la technique du *all-over* est sublimée, puis dans ses œuvres qui suivent le décès de Pollock, où la peinture a besoin de s'exprimer en grand pour transmettre des émotions intérieures fortes. Une multitude d'influences variées se croisent et s'entremêlent dans cette peinture éclatante : Matisse, Picasso, Mondrian, Hofmann, la calligraphie hébraïque, Rimbaud, les fleurs, les fruits, Pollock, Tomlin et Tobey, le temps qui passe, la nuit, la littérature, Maeterlinck, l'orthodoxie juive, la souffrance, la nature sous toutes ses formes et encore la nature ... Après tant d'efforts, une volonté de fer, une détermination et une persévérance sans faille, Krasner ferme les yeux pour toujours le 19 juin 1984 et le MoMA organise sa rétrospective six mois plus tard. C'est une belle victoire après tant d'années de lutte.

Comme nous l'avons vu, avant les années 80, la situation des femmes au XX^e siècle est loin d'être enviable : le poids du contexte historique et social, les rapports de pouvoir qui régissent la production et les milieux artistiques⁴²⁹, ainsi que la faible considération pour celles-ci (préjugés sur leurs capacités intellectuelles et artistiques), ont « contribué le plus souvent à les marginaliser, les oublier, les dévaloriser ». Pourquoi n'y avait-il pas de grandes artistes femmes au début du siècle dernier ? Pour Camille Morineau, la réponse est simple : il était « difficile d'être une femme, tout court », en prenant les exemples de Séraphine de Senlis et Suzanne Valadon⁴³⁰.

« Être femme et travailler, acquérir d'une manière ou d'une autre son indépendance, était presque impossible. Quant à accéder au statut élitiste d'artiste, et qui plus est d'artiste d'avant-garde, cela était réservé aux plus déterminées, ou à celles qui n'avaient pas d'autre choix et qui le payaient durement : d'une vie difficile pour toutes, de leur raison pour certaines. »⁴³¹

La société patriarcale a longtemps empêché les femmes, et même parfois encore aujourd'hui, d'être tout à fait libres. « Être née femme, c'était devoir vivre une condition de femme, dans la dépendance complète des hommes qui décidaient pour elles »⁴³². Cette affirmation appartient au passé pour la plupart des pays occidentaux, mais nous savons combien elle reste malheureusement encore d'actualité dans beaucoup d'autres pays.

Au fil de l'écriture de notre mémoire, des zones floues et des paradoxes sont apparus. Nous nous sommes retrouvée face à une contradiction : d'une part, les femmes artistes veulent être

⁴²⁹ E. GUBIN, *op. cit.*

⁴³⁰ C. MORINEAU, *op. cit.*, p.10.

⁴³¹ *Ibidem.*

⁴³² V. DANNEELS, *Les voici : les féministes*, *op. cit.*

considérées au même niveau que les hommes artistes, mais d'autre part on parle d'esthétique typiquement féminine ou d'œuvres aux thématiques typiquement féminines pour qualifier le travail de Krasner ou O'Keeffe... Est-ce bien logique ? Nous avons enquêté sur la question, pour nous rendre compte que le cas de Krasner vient nourrir les paradoxes rencontrés. Il est important d'en avoir conscience.

Le féminisme est un mouvement critique et même autocritique. Au fil de son enracinement dans l'histoire de l'art, les paradoxes et les contradictions vont se succéder. Malgré un « grand désir de sororité » au début, on s'apercevra vite que des conflits et séparations seront inévitables⁴³³.

Une stratégie en particulier crée une vague féministe à travers tous les Etats-Unis dans les années 70. Il s'agit de la technique de *consciousness raising* : reconnaître les discriminations, les énoncer, les dénoncer. Elle est « inspirée des techniques de psychothérapie, où le non-dit se dit, l'abus se révèle, une contestation de l'oppression se met en place, et une construction du soi en tant que sujet se fait ». Avant les années 80, les femmes ont presque toujours dû se justifier lorsqu'elles prenaient la parole. Cette technique de *consciousness raising* a directement mis en place le phénomène des regroupements avec uniquement des femmes et cela a créé immédiatement l'accusation de ghetto par les détracteurs. Des femmes qui partagent leur expérience donne lieu à des critiques en termes de narcissisme. On dit que ce sont de petites préoccupations de femmes. Alors qu'il en va d'une importance bien plus grande : ces femmes questionnent leur identité d'artiste et de femme, elles communiquent au sujet de la nécessité de changement⁴³⁴.

Il n'a jamais été facile pour ces premières féministes de s'imposer car c'était une « mise en crise profonde des certitudes de l'histoire de l'art traditionnelle en mettant en question certaines de ses évidences les plus établies »⁴³⁵. Leur objectif était celui d'élargir le champ de vision, d'introduire une nouvelle perspective, de renverser l'interprétation, de proposer une ouverture du regard, d'affirmer une identité féminine forte.

Pour la critique d'art et théoricienne Griselda Pollock, « les structures de notre savoir [et de notre langage] sont en fait systématiquement sexistes » et la raison n'est selon elle pas historique mais idéologique. Une des premières expositions féministes aux Etats-Unis avait

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ Y. MICHAUD., *op. cit.*, p. 16.

pour titre évocateur *Les Vieilles Maîtresses* (1972) afin d'ouvrir les yeux sur le fait que l'art est dominé par les hommes et qu'il n'y a pas d'équivalent à l'expression habituelle « les vieux maîtres »⁴³⁶.

Les connotations « d'art féminin » ou « d'art féministe » semblent être à éviter pour certaines auteures, comme Camille Morineau. Il n'est pas question pour elle de parler de « ghettoïsation » des femmes dans l'art ; « l'art des artistes femmes était, est et sera l'égal de celui des hommes, avec les variantes que l'expérience du genre et de ses travestissements peut apporter à chaque œuvre »⁴³⁷. Lucy Lippard suit également cette opinion selon laquelle l'art ne doit pas avoir de genre marqué⁴³⁸:

« Une exposition construite uniquement à partir de femmes artistes est aussi ridicule que des thèmes comme : le chat dans l'art, ou la sculpture colorée, ou les artistes de moins de 25 ans, mais c'est malheureusement nécessaire aux commissaires pour arriver à mettre quelque chose en place. »⁴³⁹

Pour d'autres, cette catégorisation permet justement un espace libre et nécessaire pour laisser s'exprimer certaines artistes. Ce séparatisme esthétique veut que les « formes rondes, ouvertes, fluides, les couleurs douces, les motifs obsédants, et le savoir-faire délicat » soient « inhérents au féminin (l'opposé appartenant de la même manière au masculin) »⁴⁴⁰. Les artistes femmes rejoignant cette idée « contribuent alors, paradoxalement, à leur propre disparition du champ de l'art où l'universalisme est encore confondu avec le masculin »⁴⁴¹.

Les divisions n'ont cessé d'exister au sein des différents mouvements féministes et débats artistiques et ces derniers étaient menés pour la plupart par des femmes blanches hétérosexuelles de la classe moyenne, nous rappelle Marcia Tucker. Les artistes lesbiennes se sentaient mises à l'écart, tout comme les artistes afro-américaines, hispaniques ou asiatiques⁴⁴².

⁴³⁶ G. POLLOCK, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », dans Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴³⁷ C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 9.

⁴³⁸ M. TUCKER, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux Etats-Unis », dans Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 29.

⁴³⁹ V. DANNEELS, *Les voici : les féministes*, *op. cit.*

⁴⁴⁰ M. TUCKER, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux Etats-Unis », dans Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴¹ C. GONNARD et E. LÉBOVICI, *op. cit.*, p. 436.

⁴⁴² M. TUCKER, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux Etats-Unis », dans Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 30.

Être une femme, tout court, n'était déjà pas une situation facile, mais être une femme noire ou lesbienne, était encore bien plus difficile.

Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard s'interrogent judicieusement sur les résonances de ces paradoxes dans le champ culturel. Selon elles, « toute aspiration à se fondre dans l'universel ne s'effectue jamais qu'en se séparant de l'universel et en déclarant sa différence pour être en position de le revendiquer »⁴⁴³. Elles posent les bonnes questions : « pourquoi séparer l'histoire des artistes femmes de l'histoire des artistes en général ? », une question qui ne cesse de nous interpeller. Cette non-mixité peut s'expliquer car les femmes ont eu besoin de réfléchir entre elles à leur condition et leur identité au début des années 70, « sans les hommes, et non pas contre les hommes »⁴⁴⁴. « Depuis la création en France de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, en 1881, il a toujours existé des associations de femmes artistes et ces regroupements ont inéluctablement entraîné une séparation d'avec l'art universel »⁴⁴⁵.

Finalement, on ne peut faire abstraction de tous ces paradoxes et contradictions, inhérents à la conception des mouvements féministes de la fin du XX^e siècle. Et malgré cette situation qui peut paraître contradictoire, les idées et revendications de toutes ces femmes se rejoignent, parlent de féminisme, de ce que signifie être une femme.

Nous rejoignons en fin de compte tout à fait l'avis de l'historienne de l'art Lisa Tickner, selon lequel « il n'est en fait pas possible de parler d'une 'histoire de l'art féministe'. Le féminisme est une politique, non une méthodologie. Mais il existe une *problématique* féministe au cœur même de l'histoire de l'art »⁴⁴⁶.

⁴⁴³ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁴⁶ L. TICKNER, « Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre », dans Y. MICHAUD, *op. cit.*, p. 42.

Bibliographie

ANFAM D., *L'expressionnisme abstrait*, trad. de l'anglais par Olivier Meyer, Paris, Thames and Hudson, 1999 (L'univers de l'art ; 78).

ASHTON D., *L'école de New-York : histoire d'un mouvement*, Paris, Hazan, 1992.

BLANC L., *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*, Montréal, Le Jour, 1991.

BONNET M.-J., *Les femmes dans l'art. Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris, La Martinière, 2004.

BROUDE N. et M. D. GARRARD (dir.), *The Power of Feminist Art. The American movement of the 1970's, history and impact*, New York, Harry N. Abrams, INC., 1994.

BUTLER C. (dir.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, catalogue d'exposition, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 4 March-16 July 2007, Cambridge (Massachusetts)-London, The MIT Press, 2007.

CAMUS M. (dir.), *Création au féminin. Volume 2 : Arts visuels*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2006 (Kaléidoscopes).

CHADWICK W., *Women, Art, and Society*, 2^eéd., Londres, Thames & Hudson, 1990.

DAGEN P. et F. HAMON, *Epoque contemporaine XIXe-XXe siècles*, Paris, Flammarion, 1995.

DANNEELS V., *Les voici : les féministes, les artistes, les années 1970... Excès, Aporie & Cartographie*, conférence, Bruxelles, La Cambre, 31 mars 2006.

DANNEELS V., *Répercussion du mouvement féministe américain sur la production et critique d'art de 1968 à 1975 aux Etats-Unis*, thèse de doctorat présentée à la VUB, Bruxelles (H. De Wolf, directeur de thèse), 2010-2011.

DUMONT F. (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les Presses du Réel, 2011 (Œuvres en sociétés – Anthologies).

ENGELMANN I. J., *Jackson Pollock and Lee Krasner*, New York, Prestel, 2007.

EVERITT A., *Abstract Expressionism*, Londres, Thames & Hudson, 1975.

GONNARD C. et E. LEBOVICI, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

GONZALEZ M. A., *Les femmes dans l'art*, trad. de l'italien par Claire Mulkai, Paris, Hazan, 2010.

GROSENICK U. (dir.), *Women Artists. Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*, Köln, Taschen, 2001.

GUBIN E. (dir.), *Femmes-artistes (I)*, Bruxelles, Revue du Groupe interdisciplinaire d'Etudes sur les Femmes (ULB), 1999 (Sextant, 11).

HELLER N. G. (dir.), *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the arts*, Washington, National Museum of Women in the arts, 2000.

HESS B., *Expressionnisme abstrait*, Köln, Taschen, 2005.

HOBBS R., *Lee Krasner*, New York, Abbeville Press, 1993.

HOBBS R. et B. H. FRIEDMAN, *Lee Krasner*, New York, Independent Curators International, 1999.

HOLZWARTH H. W. (dir.), *Modern Art. 1870-2000. Impressionism to Today*, Cologne, Taschen, 2016.

HOWARD R., « Lee Krasner : Paintings 1959-1962 », catalogue d'exposition, New York, The Pace Gallery, 3 février 1979 – 10 mars 1979, New-York, The Pace Gallery, 1979.

HUNTER S. et J. JACOBUS, *American Art of the 20th century. Painting, sculpture, architecture*, New York, Abrams, 1973.

JANICOT D. (dir.), *Vraiment : féminisme et art*, Grenoble, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 5 avril – 25 mai 1997, Grenoble, MAGASIN. Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1997.

JOYEUX-PRUNEL B., *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017 (Folio Histoire).

KANDINSKY W., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de l'allemand par Pierre Volbout, Paris, Denoël-Gonthier, 1969 (Bibliothèque méditations ; 62).

KESSLER J., *Spiritualité et abstraction : l'exemple de l'expressionnisme abstrait*, mémoire présenté à l'UCL, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie, arts et lettres (A. Streitberger, promoteur), 2016.

KINGSLEY A., *The Turning Point : The Abstract Expressionists and The Transformation of American Art*, New York, Simon & Shuster, 1992.

KLEEBLATT N. L., *Action / Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art, 1940-1976*, New York, The Jewish Museum, 2008.

KLEEBLATT N. L., S. BROWN, L. SALTZMAN et M. BAGNERIS, *From the Margins. Lee Krasner & Norman Lewis. 1945-1952*, New York, Jewish Museum, 2014.

KUTHY S. et E. G. LANDAU, *Lee Krasner – Jackson Pollock. Dialogues d'artistes – résonances*, Bern, Musée des Beaux-Arts de Berne, 1989-1990.

LANDAU E. G. (dir.), *Reading Abstract Expressionism : Context and Critique*, New Haven, Yale University Press, 2005.

LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995.

Lee Krasner : exhibition, catalogue d'exposition, New York, Malborough-Gerson Gallery Inc., mars 1968, New York, Malborough-Gerson Gallery, 1968 (Malborough Fine Art, New York).

LEMOINE S. (dir.), *L'art moderne et contemporain. Peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris, Larousse, 2006.

LEVIN G., *Lee Krasner : A Biography*, New York, William Morrow, 2011.

LIND M., *Abstraction*, Cambridge, MIT Press, 2013.

LUCIE-SMITH E., *Les mouvements artistiques depuis 1945*, trad. de l'anglais par Pierre-Richard Rouillon, Paris, Thames and Hudson, 1999 (L'univers de l'art ; 81).

MARTER J. (dir.), *Women of Abstract Expressionism*, Denver, Denver Art Museum, 2016.

MICHAUD Y. (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994 (Espaces de l'art).

MOSZYNSKA A., *L'art abstrait*, trad. de l'anglais par Mona de Pracontal, Paris, Thames and Hudson, 2003 (L'univers de l'art, 73).

MORINEAU C., *Artistes femmes. De 1905 à nos jours*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2010.

MOULAS C., « Pollock c'est Krasner », *Le Journal des Arts*, n° 497, du 16 au 29 mars 2018, p. 29.

MURGIA P. (dir.), *Art et féminisme*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 11 mars – 2 mai 1982, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982.

NOCHLIN L., *Femmes, art et pouvoir. Et autres essais*, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Chambon, 1993 (Rayon art).

PERROT M., R. TREMPÉ et F. ROCHEFORT, *Histoire des femmes, histoire du féminisme*, Nanterre, BDIC, 1985.

PUNIELLO F. S. et H. R. RUSAK, *Abstract Expressionist Women Painters : An Annotated Bibliography*, Lanham, Scarecrow, 1996.

RECKITT H. (dir.), *Art et féminisme*, 1^{ère} éd., trad. de l'anglais par Marie Hermet, Paris, Phaidon, 2005.

REILLY M. (dir.), *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*, New York, Thames & Hudson, 2015.

REINHARZ S., "Immigration to America: Lee Krasner", *A Survey of the First Century of Jewish Women Artists: The Impact of Four Upheavals*, 2010, pp. 14-16.

RESSLER S. R. (dir.), *Women Artists of the American West*, Jefferson, McFarland & Company, INC., 2003.

ROBERT MILLER GALLERY, *Lee Krasner. Paintings from the late fifties*, catalogue d'exposition, New York, Robert Miller Gallery, 26 octobre – 20 novembre 1982, New York, Robert Miller Gallery, 1982.

ROSE B., *Lee Krasner. A retrospective*, New York, N.Y. Museum of Modern Art, 1983.

SANDLER I., *Art of the Postmodern Era: from the late 1960s to the early 1990s*, New York, IconEditions, 1996.

SANDLER I., *Le triomphe de l'art américain. L'expressionnisme abstrait*. Tome 1, trad. de l'anglais par Michèle Levy-Bram, Paris, Carré, 1990.

SANDLER I., *Le triomphe de l'art américain. Les années soixante*. Tome 2, trad. de l'anglais par Frank Straschitz, Paris, Carré, 1990.

SANDLER I., *Le triomphe de l'art américain. L'école de New York : peintres et sculpteurs des années cinquante*. Tome 3, trad. de l'anglais par Frank Straschitz, Paris, Carré, 1991.

SIEGEL K. (dir.), *Abstract Expressionism, Themes and Movements*, Londres, Phaidon, 2011.

STRASSFIELD C. M. (dir.), *Lee Krasner. The Nature of the Body. Works from 1933 to 1984*, catalogue d'exposition, East Hampton, Guild Hall Museum, 12 août – 15 octobre 1995, New York, East Hampton, Guild Hall Museum, 1995.

TOMALINO C., *La représentation d'artistes femmes dans les musées d'art moderne*, mémoire présenté à l'UCL, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie, arts et lettres (J. Roucloux, promoteur), 2017.

TUCKER M., *Lee Krasner. Large Paintings*, New York, Whitney Museum of American Art, 1973.

VERGINE L., *L'autre moitié de l'avant-garde. 1910 / 1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, trad. de l'italien par Mireille Zanuttini, Paris, Des femmes, 1982.

WAGNER A. M., *Three Artists (Three Women) : Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley, University of California Press, 1996.

WALTHER I. F. (dir.), *L'art au XXe siècle : peinture, sculpture, nouveaux médias, photographie*, Vol. I, Paris, Taschen, 2005.

WHEELER D., *L'art du XXe siècle : de 1945 à nos jours*, Paris, Flammarion, 1992.

Sources électroniques

ALLAN N., « Lee Krasner. The wife of Jackson Pollock », [<http://naomiallan.weebly.com/research.html>], (12/11/2016).

BIOGRAPHY, « Lee Krasner : Mini Bio », *YouTube*, vidéo mise en ligne le 15 décembre 2011, [<https://www.youtube.com/watch?v=uxuuw9sXB3M>], (12/11/2016).

BLIMSEY, « Lee Krasner », *Art*, 27 mars 2016, [<http://alblimsey.com/woman/>], (12/11/2016).

BROOKLYN MUSEUM, « Lee Krasner : A Life », *YouTube*, 23 novembre 2011, [<https://www.youtube.com/watch?v=RPZF2PupF20&app=desktop>], (12/11/2016).

CIURARU C., « Out of the Shadow of Pollock, Lee Krasner Defies the World », *Forward*, 30 mars 2011, [<http://forward.com/culture/136591/out-of-the-shadow-of-pollock-lee-krasner-defies-th/>], (12/11/2016).

COLARD J.-M. et C. MOULENE, « L'art est-il macho ? », *Les Inrock*, 24 juin 2009, [<http://www.lesinrocks.com/2009/06/24/actualite/lart-est-il-macho-1139880/>], (14/072017).

DICKINSON N., « Lee Krasner », *YouTube*, vidéo mise en ligne le 19 juin 2014, [<https://www.youtube.com/watch?v=IMQ4emkPVJ4>], (12/11/2016).

DUGGAN B., « Lee Krasner : Meet the Missus », *Big Think*, août 2016, [<http://bigthink.com/Picture-This/lee-krasner-meet-the-missus>], (12/11/2016).

HEWITT K., « Jackson Pollock-Lee Krasner House and Studio, East Hampton, NY », *YouTube*, 3 octobre 2015, [<https://www.youtube.com/watch?v=ZvKIkVY8OdI>], (12/11/2016).

JEWISH WOMEN'S ARCHIVE, « Lee Krasner », [<https://jwa.org/people/krasner-lee>], (12/11/2016).

KIRSCH A., « Her own light », 7 juin 2011, [<http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/69285/her-own-light>], (12/11/2016).

MUNSON WILLIAMS PROCTOR ARTS INSTITUTE, *The Irascibles*, 8 novembre 2014, [<https://www.mwpai.org/view/exhibitions/past/the-irascibles/>], (04/08/2018).

UCL ARTS & HUMANITIES, SOCIAL & HISTORICAL SCIENCES, « UCL History of Art : Griselda Pollock – Making Feminist Memories – Part 1 », *YouTube*, 10 mars 2015, [<https://www.youtube.com/watch?v=QhCLvdZPyIo&app=desktop>], (12/11/2016).

WALLEN J., « Lee Krasner », *Jewish Women's Archive. Encyclopedia*, [<https://jwa.org/encyclopedia/article/krasner-lee>], (12/11/2016).

YOUTUBE, « Inside New York's Art World : Lee Krasner, 1978 », video mise en ligne le 17 décembre 2008, [<https://www.youtube.com/watch?v=yFdE0bH9FRg&app=desktop>], (12/11/2016).

Film

Ed Harris, *Pollock*, 2000. États-Unis, 122 min.

ILLUSTRATIONS

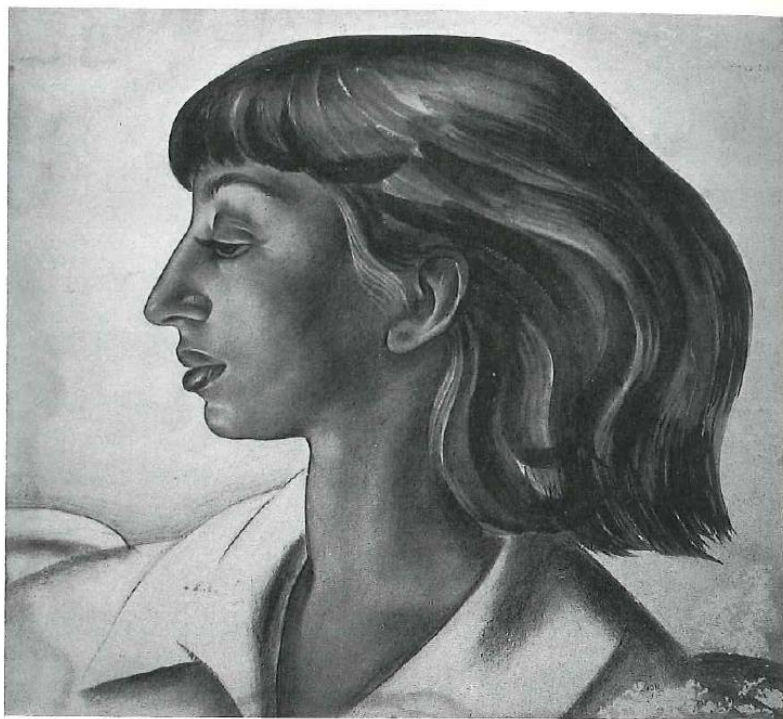


Fig. 1. Igor Pantuhoff, *Lenore Krassner*, c. 1932. Gouache sur papier, 55,8 x 63,5 cm, Collection Ronald Stein, extr. de : ENGELMANN I. J., *Jackson Pollock and Lee Krasner*, New York, Prestel, 2007, p. 10.



Fig. 2. Lee Krasner, *Sans titre (Still Life)*, 1938. Huile sur toile, 48,3 x 62,9 cm. Collection privée, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 39.



Fig. 3. Lee Krasner et Jackson Pollock dans leur jardin à Springs (East Hampton), 1949. Photographie de Wilfrid Zogbaum. Extr. de : HOBBS R., *Lee Krasner*, New York, Abbeville Press, 1993, p. 36.



Fig. 4. Lee Krasner, *Noon*, 1947. Huile sur lin, 61 x 76,2 cm. Collection privée, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 101.



Fig. 5. Lee Krasner, *Bald Eagle*, 1955. Huile, papier et toile sur lin, 195,6 x 130,8 cm. New York, Robert Miller Gallery, extr. de : HESS B., *Expressionnisme abstrait*, Köln, Taschen, 2005, p. 77.



Fig. 6. Nina Leen, *Les Irascibles*, 1951. Photographie extr. de : MUNSON WILLIAMS PROCTOR ARTS INSTITUTE, *The Irascibles*, 8 novembre 2014, [<https://www.mwpai.org/view/exhibitions/past/the-irascibles/>], (04/08/2018).



Fig. 7. Georgia O'Keeffe, *Red Canna*, 1924. Huile sur toile, 73,7 x 45,7 cm. Collection privée A. Alfred Taubman, extr. de : GEORGIA O'KEEFFE, *Georgia O'Keeffe. Paintings, Biography, and Quotes*, 2011, [https://www.georgiaokeeffe.net/red-canna.jsp#prettyPhoto], (04/08/2018).



Fig. 8. Mary Beth Edelson, *Some living American Women Artists / Last Supper*, 1972. Épreuves à la gélatine argentique avec crayon et caractères de transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier coupé et scotché, 71.8 x 109.2 cm. New York, Museum of Modern Art, extr. de : MUSEUM OF MODERN ART, "Mary Beth Edelson, *Some living American Women Artists*, 1972", 2018, [https://www.moma.org/collection/works/117141], (05/08/2018).

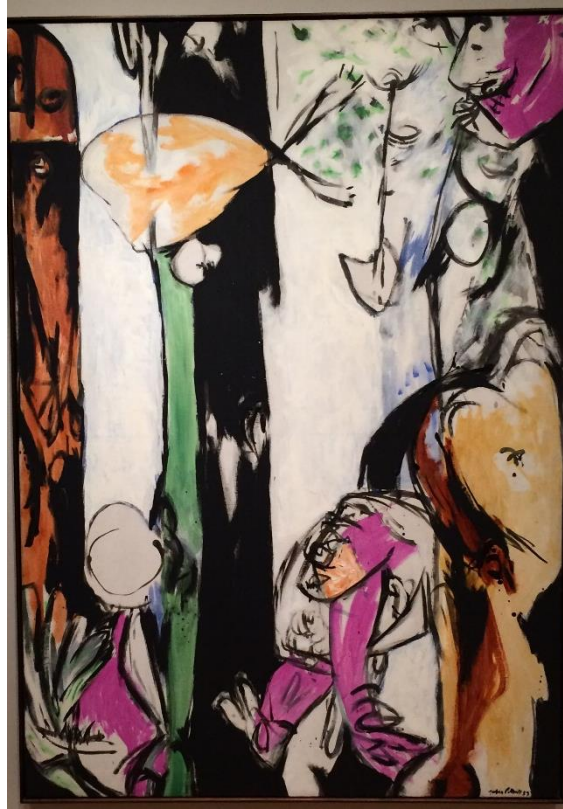


Fig. 9. Jackson Pollock, *Easter and the Totem*, 1953. Huile sur toile, 208.6 x 147.3 cm. New York, The Museum of Modern Art, extr. de : MUSEUM OF MODERN ART, "Jackson Pollock, *Easter and the Totem*, 1953", 2018, [<https://www.moma.org/collection/works/79678>], (05/08/2018).



Fig. 10. Lee Krasner et Jackson Pollock dans leur jardin à Springs (East Hampton), ca. 1946. Photographie de Ronald J. Stein. © Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton, NY.

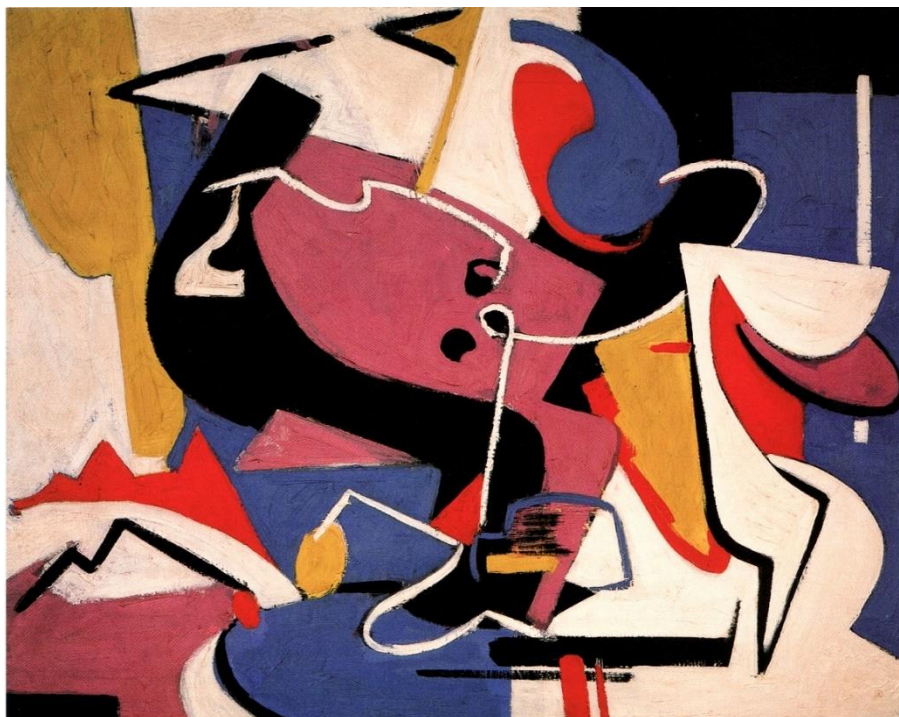


Fig. 11. Lee Krasner, *Lavender*, c. 1942. Huile sur toile, 61 x 76,2 cm. New York, Robert Miller Gallery, New York, extr. de : KLEEBLATT N. L., BROWN S., SALTZMAN L. et BAGNERIS M., *From the Margins. Lee Krasner & Norman Lewis. 1945-1952*, New York, Jewish Museum, 2014, p. 28.



Fig. 12. Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942. Huile sur lin, 101,6 x 142,2 cm. New York, The Museum of Modern Art, extr. de : ENGELMANN I. J., *Jackson Pollock and Lee Krasner*, New York, Prestel, 2007, p. 24.



Fig. 13. Lee Krasner, *The Seasons*, 1957. Huile sur toile de coton, 236 x 518 cm. New York, Whitney Museum of American Art, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 165.

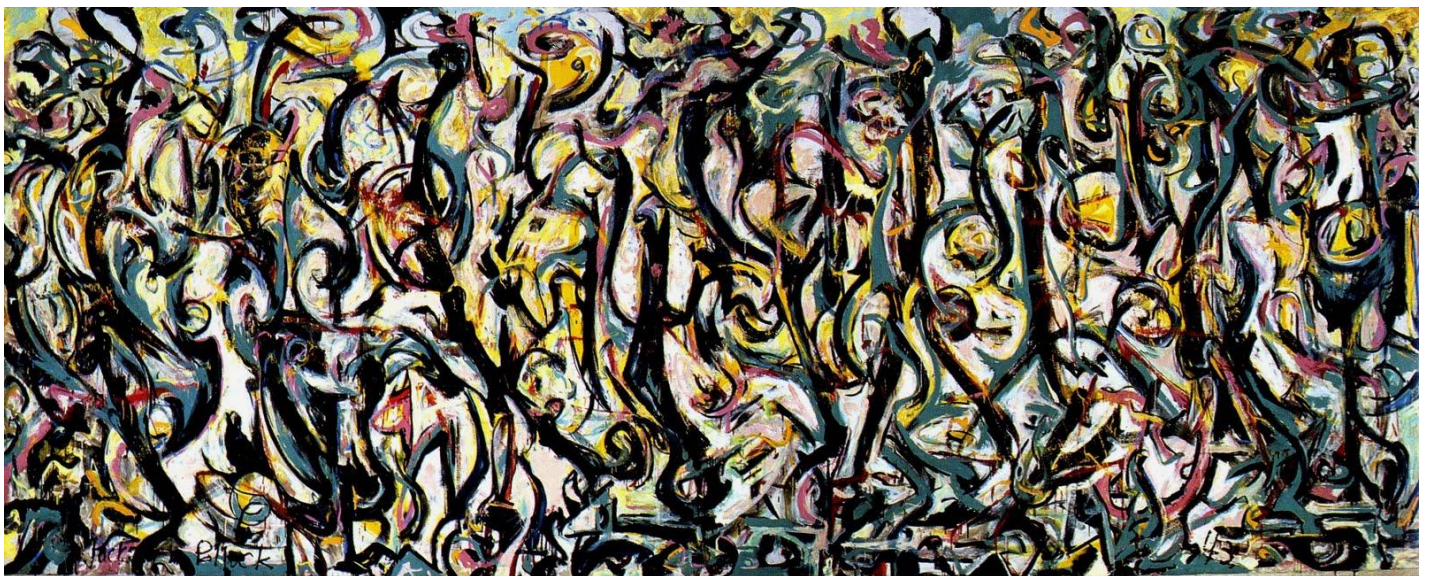


Fig. 14. Jackson Pollock, *Mural*, 1943. Huile sur toile, 247 x 605 cm. Iowa City, University of Iowa Museum of Art, extr. de : DUE MINUTI D'ARTE, *Jackson Pollock: breve biografia e opere principali in 10 punti*, [<https://dueminutidiarte.com/2015/05/16/pollock-biografia-breve/>], (04/08/2018).



Fig. 15. Jackson Pollock et Lee Krasner dans l'atelier de Pollock, 1950. Photo © Hans Namuth.
Extr. de : KLEEBLATT N. L., *Action/Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art, 1940-1976*,
New York, The Jewish Museum, 2008, p. 22.



Fig. 16. Photographie de Lee Krasner au travail lors d'un cours dans l'école d'Hans Hofmann,
vers 1940. Extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams,
1995, p. 304.



Fig. 17. Lee Krasner, *Composition*, 1943. Huile sur toile, 77 x 62 cm. Washington DC, Smithsonian American Art Museum, extr. de : SIEGEL K. (dir.), *Abstract Expressionism, Themes and Movements*, Londres, Phaidon, 2011, p. 48.



Fig. 18. Mark Tobey, *Written over the Plains*, 1950. Technique mixte sur papier monté sur Masonite, 76,5 x 101,6 cm. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, extr. de : SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, "Mark Tobey, *Written over the Plains*, 1950", 2018 [<https://www.sfmoma.org/artwork/51.3169#full-caption>], (05/08/2018).



Fig. 19. Bradley Walker Tomlin, *Number 5*, 1952. Huile sur toile, 114 x 203,2 cm. New York, Betty Parsons Gallery, extr. de : WIKIART VISUAL ART ENCYCLOPEDIA, "No. 5 Bradley Walker Tomlin", 2018, [<https://www.wikiart.org/en/bradley-walker-tomlin/no-5-1952>], (05/08/2018).



Fig. 20. Lee Krasner, *Pollination*, 1968. Huile sur toile, 206,4 x 210,8 cm. Dallas, Dallas Museum of Art, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 238.



Fig. 21. Lee Krasner, *Nightlife*, 1947. Huile sur lin, 51,4 x 61 cm. Collection privée, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 102.



Fig. 22. Lee Krasner, *Night Bloom*, 1962. Huile sur lin, 142,9 x 142,2 cm. New York, Robert Miller Gallery, extr. de : WIKIART VISUAL ART ENCYCLOPEDIA, "Lee Krasner, *Night Bloom*, 1962", 2018, [<https://www.wikiart.org/en/lee-krasner/night-bloom-1962>], (05/08/2018).



Fig. 23. Lee Krasner, *Night Creatures*, 1965. Acrylique sur papier, 76.2 x 108 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, extr. de : THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, "Night Creatures", 2018, [<https://metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.595/>], (05/08/2018).



Fig. 24. Lee Krasner, *Prophecy*, 1956. Huile sur canard en coton, 147,6 x 86,4 cm. Collection RMG, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 155.



Fig. 25. Lee Krasner, *Blue Painting*, 1946. Huile sur toile, 71 x 91 cm. New York Robert Miller Gallery, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 98.



Fig. 26. Lee Krasner, *Shellflower*, 1947. Huile sur toile, 61 x 71,1 cm. Collection Barbara et John Weisz, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 102.

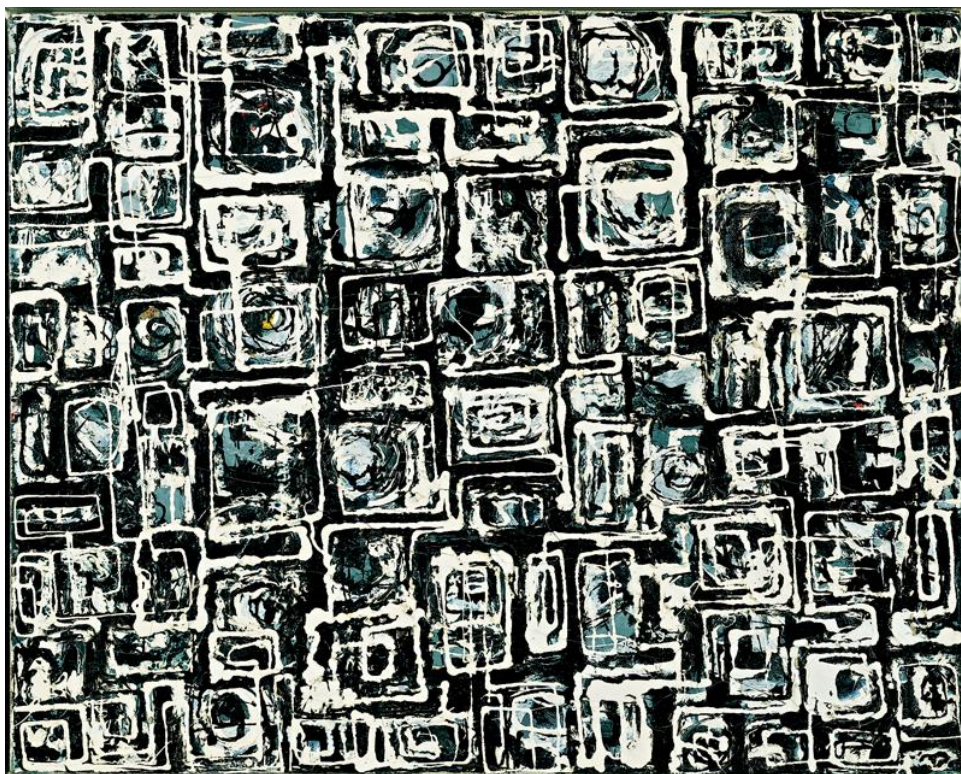


Fig. 27. Lee Krasner, *White Squares*, 1948. Huile sur toile, 61 x 76, 2 cm. New York, The Whitney Museum of American Art, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 109.



Fig. 28. Lee Krasner, *Sans titre*, 1949. Huile sur toile, 61 x 121,9 cm. Collection Mr. et Mme David I. Margolis, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 111.



Fig. 29. Lee Krasner, *The Springs*, 1964. Huile sur toile, 109,2 x 167,6 cm. Washington, The National Museum of Women in the Arts, extr. de : HELLER N. G. (dir.), *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the arts*, Washington, National Museum of Women in the arts, 2000, p. 186.



Fig. 30. Lee Krasner, *Gaea*, 1966. Huile sur toile, 175,3 x 327,7 cm. New York, The Museum of Modern Art, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 235.

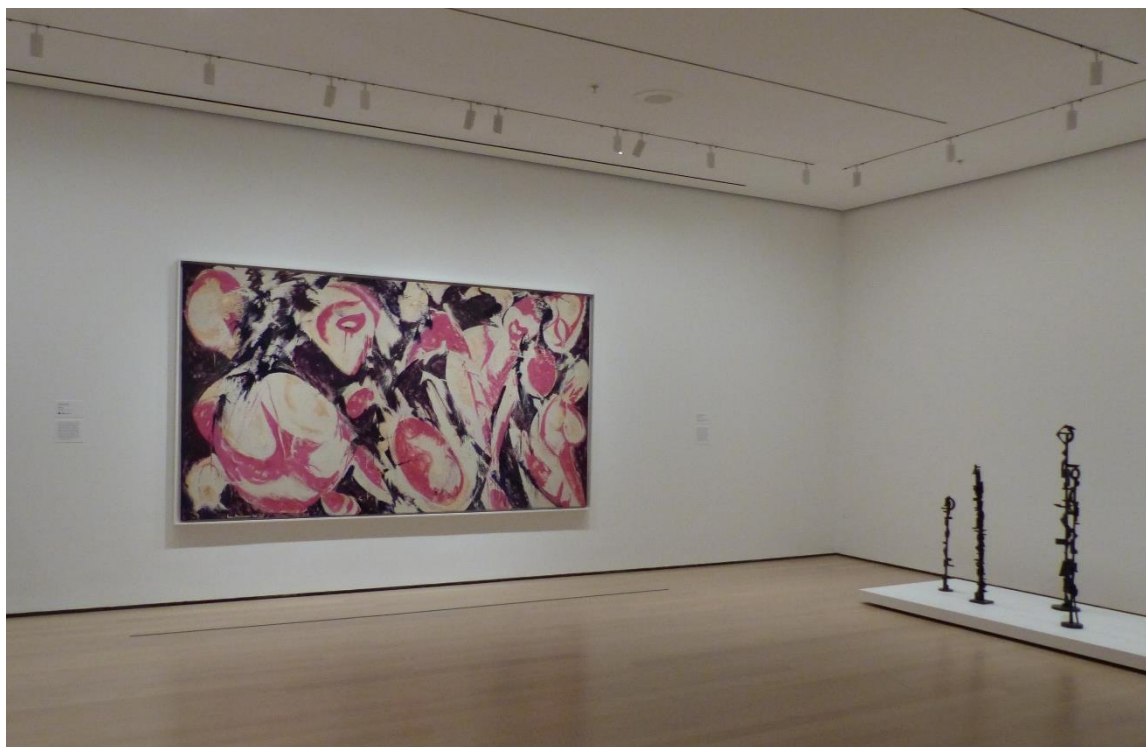


Fig. 31. Lee Krasner, *Gaea*, 1966. New York, The Museum of Modern Art, cliché L. Henry, juin 2017.

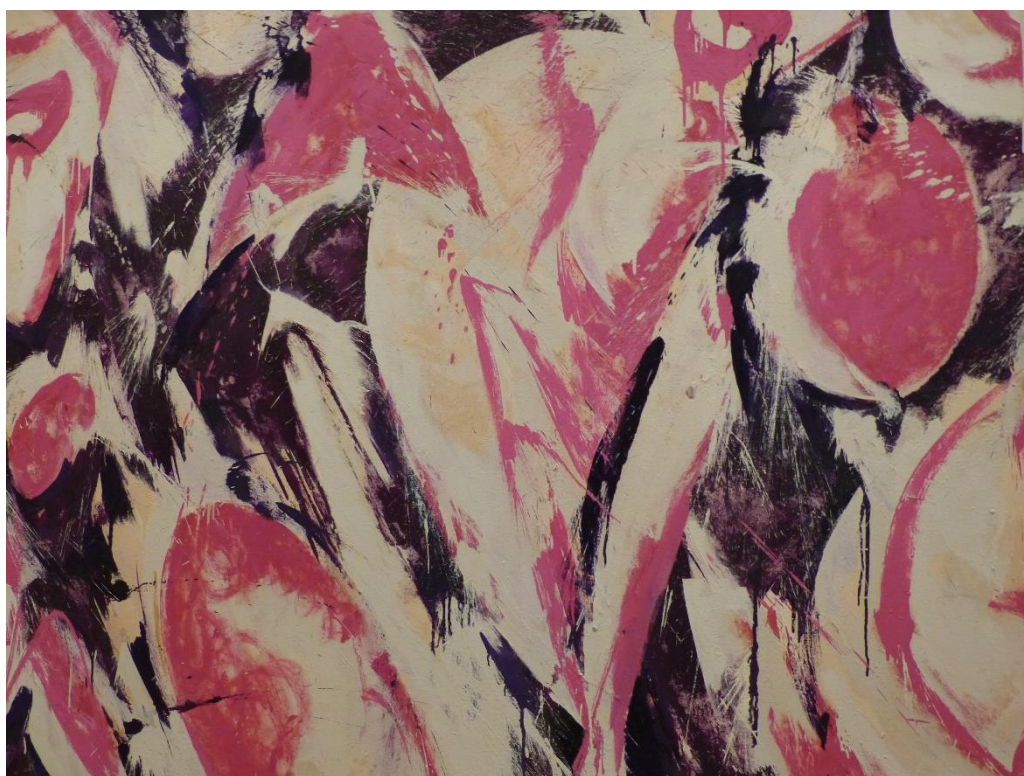


Fig. 32. Lee Krasner, *Gaea*, 1966 (détail). New York, The Museum of Modern Art, cliché L. Henry, juin 2017.

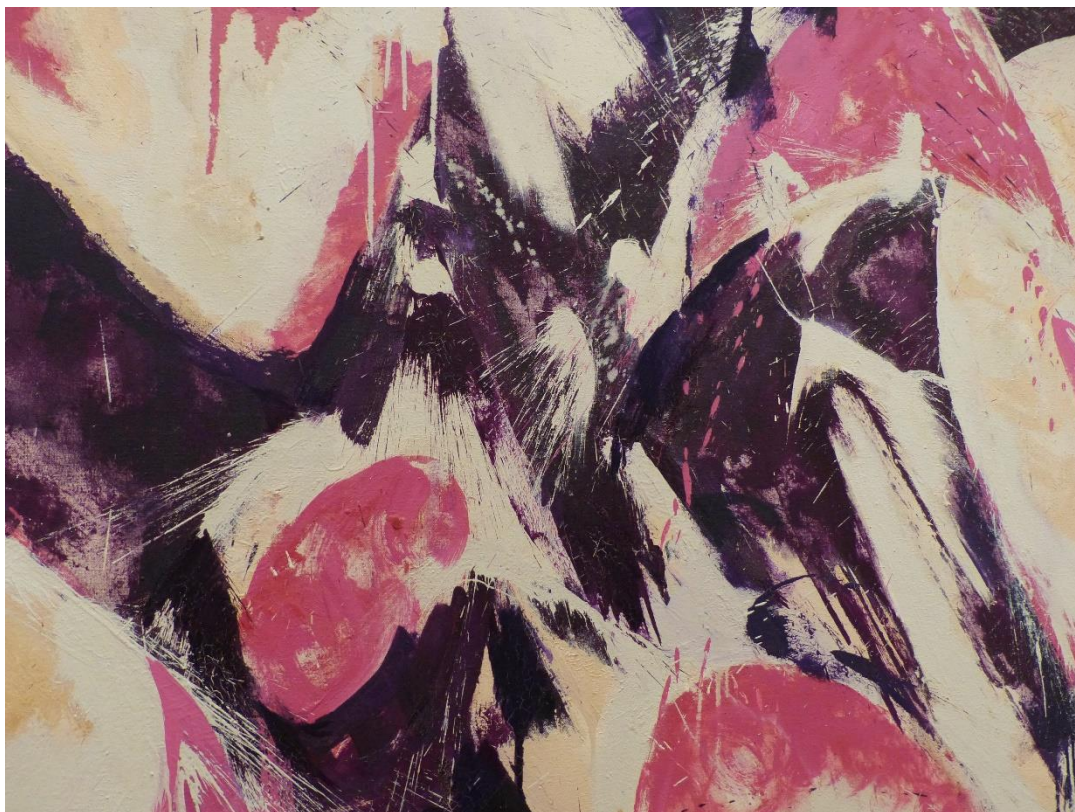


Fig. 33. Lee Krasner, *Gaea*, 1966 (détail). New York, The Museum of Modern Art, cliché L. Henry, juin 2017.



Fig. 34. Lee Krasner, *Rising Green*, 1972. Huile sur toile, 208,3 x 175,3 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, cliché L. Henry, juin 2017.



Fig. 35. Lee Krasner, *Three in Two*, 1956. Huile sur canard en coton, 198,1 x 147,3 cm. San Francisco, MacDonnell Collection, extr. de : WAGNER A. M., *Three Artists (Three Women) : Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley, University of California Press, 1996.



Fig. 36. Lee Krasner travaillant dans son atelier en 1981. Photographie de Ersnt Haas © Getty Images.



Fig. 37. Lee Krasner, *Listen*, 1957. Peinture à l'huile sur canard en coton, 160,7 cm x 148,6 cm. Collection privée, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 163.



Fig. 38. Lee Krasner, *Polar Stampede*, 1960. Huile sur toile en coton, 243,8 x 412,4 cm. San Francisco, Sans Francisco Museum of Modern Art, extr. de : ROSE B., *Lee Krasner. A retrospective*, New York, N.Y. Museum of Modern Art, 1983, p. 123.



Fig. 39. Lee Krasner, *Another Storm*, 1963. Huile sur toile. Collection Paul Kasmin Gallery, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 209.



Fig. 40. Lee Krasner, *White Rage*, 1961. Huile sur toile, 82 x 70 cm. Collection University of Alabama, extr. de : UNIVERSITY OF ALABAMA, *Lee Krasner, "White Rage", 1961, oil on canvas, 82-1/2" x 70-1/2, permanent collection*, 12 avril 2012, [<https://art.ua.edu/exhibition/saturated-selections-from-the-permanent-collection/attachment/lee-krasner-white-rage-1961-oil-on-canvas-82-12-x-70-12/#main>], (03/08/2018).



Fig. 41. Lee Krasner, *The Eye is the First Circle*, 1960. Huile sur toile, 235,59 cm x 487,36 cm. Collection privée, extr. de : MARTER J. (dir.), *Women of Abstract Expressionism*, Denver, Denver Art Museum, 2016, p. 59.



Fig. 42. Lee Krasner, *The Gate*, 1959. Huile sur toile, 233,4 x 369,6 cm. Collection privée, extr. de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 181.

TABLE ET SOURCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Igor Pantuhoff, *Lenore Krassner*, c. 1932. Gouache sur papier, 55,8 x 63,5 cm, Collection Ronald Stein.

Extrait de : ENGELMANN I. J., *Jackson Pollock and Lee Krasner*, New York, Prestel, 2007, p. 10.
p. 136

Fig. 2. Lee Krasner, *Sans titre (Still Life)*, 1938. Huile sur toile, 48,3 x 62,9 cm. Collection privée.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 39.
p. 136

Fig. 3. Lee Krasner et Jackson Pollock dans leur jardin à Springs (East Hampton), 1949. Photographie de Wilfrid Zogbaum.

Extrait de : HOBBS R., *Lee Krasner*, New York, Abbeville Press, 1993, p. 36. p. 137

Fig. 4. Lee Krasner, *Noon*, 1947. Huile sur lin, 61 x 76,2 cm. Collection privée.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 101.
p. 137

Fig. 5. Lee Krasner, *Bald Eagle*, 1955. Huile, papier et toile sur lin, 195,6 x 130,8 cm. New York, Robert Miller Gallery.

Extrait de : HESS B., *Expressionnisme abstrait*, Köln, Taschen, 2005, p. 77. p. 138

Fig. 6. Nina Leen, *Les Irascibles*, 1951. Photographie.

Extrait de : MUNSON WILLIAMS PROCTOR ARTS INSTITUTE, *The Irascibles*, 8 novembre 2014, [<https://www.mwpai.org/view/exhibitions/past/the-irascibles/>], (04/08/2018). p. 138

Fig. 7. Georgia O'Keeffe, *Red Canna*, 1924. Huile sur toile, 73,7 x 45,7 cm. Collection privée A. Alfred Taubman.

Extrait de : GEORGIA O'KEEFFE, *Georgia O'Keeffe. Paintings, Biography, and Quotes*, 2011, [<https://www.georgiaoakeeffe.net/red-canna.jsp#prettyPhoto>], (04/08/2018). p. 139

Fig. 8. Mary Beth Edelson, *Some living American Women Artists / Last Supper*, 1972. Épreuves à la gélatine argentique avec crayon et caractères de transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier coupé et scotché, 71.8 x 109.2 cm. New York, Museum of Modern Art.

Extrait de : MUSEUM OF MODERN ART, "Mary Beth Edelson, *Some living American Women Artists*, 1972", 2018, [<https://www.moma.org/collection/works/117141>], (05/08/2018). p. 139

Fig. 9. Jackson Pollock, *Easter and the Totem*, 1953. Huile sur toile, 208,6 x 147,3 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Extrait de : MUSEUM OF MODERN ART, "Jackson Pollock, *Easter and the Totem*, 1953", 2018, [<https://www.moma.org/collection/works/79678>], (05/08/2018). p. 140

Fig. 10. Lee Krasner et Jackson Pollock dans leur jardin à Springs (East Hampton), ca. 1946. Photographie de Ronald J. Stein.

Extrait de : © Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton, NY. p. 140

Fig. 11. Lee Krasner, *Lavender*, c. 1942. Huile sur toile, 61 x 76,2 cm. New York, Robert Miller Gallery.

Extrait de : KLEEBLATT N. L., BROWN S., SALTZMAN L. et BAGNERIS M., *From the Margins. Lee Krasner & Norman Lewis. 1945-1952*, New York, Jewish Museum, 2014, p. 28. p. 141

Fig. 12. Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942. Huile sur lin, 101,6 x 142,2 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Extrait de : ENGELMANN I. J., *Jackson Pollock and Lee Krasner*, New York, Prestel, 2007, p. 24. p. 141

Fig. 13. Lee Krasner, *The Seasons*, 1957. Huile sur toile de coton, 236 x 518 cm. New York, Whitney Museum of American Art.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 165. p. 142

Fig. 14. Jackson Pollock, *Mural*, 1943. Huile sur toile, 247 x 605 cm. Iowa City, University of Iowa Museum of Art.

Extrait de : DUE MINUTI D'ARTE, *Jackson Pollock: breve biografia e opere principali in 10 punti*, [<https://dueminutidiarte.com/2015/05/16/pollock-biografia-breve/>], (04/08/2018). p. 142

Fig. 15. Jackson Pollock et Lee Krasner dans l'atelier de Pollock, 1950. Photo © Hans Namuth.

Extrait de : KLEEBLATT N. L., *Action/Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art, 1940-1976*, New York, The Jewish Museum, 2008, p. 22. p. 143

Fig. 16. Photographie de Lee Krasner au travail lors d'un cours dans l'école d'Hans Hofmann, vers 1940.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 304. p. 143

Fig. 17. Lee Krasner, *Composition*, 1943. Huile sur toile, 77 x 62 cm. Washington DC, Smithsonian American Art Museum.

Extrait de : SIEGEL K. (dir.), *Abstract Expressionism, Themes and Movements*, Londres, Phaidon, 2011, p. 48. p. 144

Fig. 18. Mark Tobey, *Written over the Plains*, 1950. Technique mixte sur papier monté sur Masonite, 76,5 x 101,6 cm. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art.

Extrait de : SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, "Mark Tobey, *Written over the Plains*, 1950", 2018 [<https://www.sfmoma.org/artwork/51.3169#full-caption>], (05/08/2018). p. 144

Fig. 19. Bradley Walker Tomlin, *Number 5*, 1952. Huile sur toile, 114 x 203,2 cm. New York, Betty Parsons Gallery.

Extrait de : WIKIART VISUAL ART ENCYCLOPEDIA, "No. 5 Bradley Walker Tomlin", 2018, [<https://www.wikiart.org/en/bradley-walker-tomlin/no-5-1952>], (05/08/2018). p. 145

Fig. 20. Lee Krasner, *Pollination*, 1968. Huile sur toile, 206,4 x 210,8 cm. Dallas, Dallas Museum of Art.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 238. p. 145

Fig. 21. Lee Krasner, *Nightlife*, 1947. Huile sur lin, 51,4 x 61 cm. Collection privée.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 102. p. 146

Fig. 22. Lee Krasner, *Night Bloom*, 1962. Huile sur lin, 142,9 x 142,2 cm. New York, Robert Miller Gallery.

Extrait de : WIKIART VISUAL ART ENCYCLOPEDIA, "Lee Krasner, *Night Bloom*, 1962", 2018, [<https://www.wikiart.org/en/lee-krasner/night-bloom-1962>], (05/08/2018). p. 146

Fig. 23. Lee Krasner, *Night Creatures*, 1965. Acrylique sur papier, 76.2 x 108 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Extrait de : THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, "Night Creatures", 2018, [<https://metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.595/>], (05/08/2018). p. 147

Fig. 24. Lee Krasner, *Prophecy*, 1956. Huile sur canard en coton, 147,6 x 86,4 cm. Collection RMG.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 155. p. 147

Fig. 25. Lee Krasner, *Blue Painting*, 1946. Huile sur toile, 71 x 91 cm. New York, Robert Miller Gallery.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 98. p. 148

Fig. 26. Lee Krasner, *Shellflower*, 1947. Huile sur toile, 61 x 71,1 cm. Collection Barbara et John Weisz.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 102. p. 148

Fig. 27. Lee Krasner, *White Squares*, 1948. Huile sur toile, 61 x 76, 2 cm. New York, The Whitney Museum of American Art.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 109.
p. 149

Fig. 28. Lee Krasner, *Sans titre*, 1949. Huile sur toile, 61 x 121,9 cm. Collection Mr. et Mme David I. Margolis.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 111.
p. 149

Fig. 29. Lee Krasner, *The Springs*, 1964. Huile sur toile, 109,2 x 167,6 cm. Washington, The National Museum of Women in the Arts.

Extrait de : HELLER N. G. (dir.), *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the arts*, Washington, National Museum of Women in the arts, 2000, p. 186.
p. 150

Fig. 30. Lee Krasner, *Gaea*, 1966. Huile sur toile, 175,3 x 327,7 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 235.
p. 150

Fig. 31. Lee Krasner, *Gaea*, 1966. New York, The Museum of Modern Art.

Cliché de L. Henry, juin 2017.
p. 151

Fig. 32. Lee Krasner, *Gaea*, 1966 (détail). New York, The Museum of Modern Art.

Cliché de L. Henry, juin 2017.
p. 151

Fig. 33. Lee Krasner, *Gaea*, 1966 (détail). New York, The Museum of Modern Art.

Cliché de L. Henry, juin 2017.
p. 152

Fig. 34. Lee Krasner, *Rising Green*, 1972. Huile sur toile, 208,3 x 175,3 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Cliché de L. Henry, juin 2017.
p. 152

Fig. 35. Lee Krasner, *Three in Two*, 1956. Huile sur canard en coton, 198,1 x 147,3 cm. San Francisco, MacDonnell Collection.

Extrait de : WAGNER A. M., *Three Artists (Three Women) : Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley, University of California Press, 1996.
p. 153

Fig. 36. Lee Krasner travaillant dans son atelier en 1981. Photographie de Ersnt Haas.

Extrait de : © Getty Images.
p. 153

Fig. 37. Lee Krasner, *Listen*, 1957. Peinture à l'huile sur canard en coton, 160,7 cm x 148,6 cm. Collection privée.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 163.
p. 154

Fig. 38. Lee Krasner, *Polar Stampede*, 1960. Huile sur toile en coton, 243,8 x 412,4 cm. San Francisco, Sans Francisco Museum of Modern Art.

Extrait de : ROSE B., *Lee Krasner. A retrospective*, New York, N.Y. Museum of Modern Art, 1983, p. 123.
p. 154

Fig. 39. Lee Krasner, *Another Storm*, 1963. Huile sur toile. Collection Paul Kasmin Gallery.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 209.
p. 155

Fig. 40. Lee Krasner, *White Rage*, 1961. Huile sur toile, 82 x 70 cm. Collection University of Alabama.

Extrait de : UNIVERSITY OF ALABAMA, *Lee Krasner, "White Rage", 1961, oil on canvas, 82-1/2" x 70-1/2, permanent collection*, 12 avril 2012, [<https://art.ua.edu/exhibition/saturated-selections-from-the-permanent-collection/attachment/lee-krasner-white-rage-1961-oil-on-canvas-82-12-x-70-12/#main>], (03/08/2018).
p. 155

Fig. 41. Lee Krasner, *The Eye is the First Circle*, 1960. Huile sur toile, 235,59 cm x 487,36 cm. Collection privée.

Extrait de : MARTER J. (dir.), *Women of Abstract Expressionism*, Denver, Denver Art Museum, 2016, p. 59.
p. 156

Fig. 42. Lee Krasner, *The Gate*, 1959. Huile sur toile, 233,4 x 369,6 cm. Collection privée.

Extrait de : LANDAU E. G., *Lee Krasner : A Catalogue Raisonné*, New York, Abrams, 1995, p. 181.
p. 156

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique www.uclouvain.be/fial

