



# MITCHELL / MONET, LA GRANDE COULEUR

---

*Monet-Mitchell, dialogue / Rétrospective Joan Mitchell*

Fondation Louis Vuitton, Paris. Du 5 octobre 2022 au 27 février 2023

Commissariat : Suzanne Pagé, avec Sarah Roberts et Katy Siegel pour la rétrospective Joan Mitchell

---



Vue de l'exposition *Monet-Mitchell, dialogue*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2022. À gauche et à droite : Claude Monet. *Saule pleureur et bassin aux nymphéas* et *Nymphéas*. 1916-19, huile sur toile, 200 × 180 cm. Musée Marmottan Monet, Paris. Au centre : Joan Mitchell. *Quatuor II for Betsy Jolas*. 1976, huile sur toile, 279,4 × 680,7 cm. Centre Pompidou, Paris, en dépôt au Musée de Grenoble.

*Grande Décoration*. Claude Monet nomme ainsi les *Nymphéas* de l'Orangerie des Tuileries à Paris, peints en vingt-deux panneaux de 1914 à 1926, dans le grand atelier construit en écho à l'étang aux *Nymphéas* à Giverny. *Grande Vallée*. Joan Mitchell titre ainsi le cycle de vingt et une grandes toiles élaborées en 1983-84, dans son atelier dominant la vallée de la Seine et la maison où habitait Monet de 1878 à 1881 à Vétheuil. *Grande Couleur*. Je qualifie ainsi les couleurs de la *Grande Vallée*. Que seraient dans ce dialogue *Monet/Mitchell* – après la confrontation *Monet/Rothko* au musée des Impressionnistes de Giverny au printemps 2022 – les jeux d'influence des dernières toiles de Mitchell éclairant le dernier Monet, les effets et les impacts de cette couleur qui vous absorbe et vous emporte ?

**PAR FRANÇOIS JEUNE**





Joan Mitchell. *Un jardin pour Audrey*, 1975, huile sur toile, 252 x 360 cm. Collection particulière.

« Hallelujah ! Hallelujah ! » Selon son amie la compositrice Gisèle Barreau, Joan Mitchell reprenait à tue-tête le *Messie* de Haendel dans son atelier pour annoncer une bonne séance à venir ! De ses échanges avec elle, l'écrivain Paul Auster rapporte : « Musique, poésie et peinture étaient les sujets principaux. » Synesthésie de la grande couleur visible dans sa rétrospective au rez-de-bassin de la fondation Vuitton – pour les trente ans de sa disparition, elle qui naît en 1925, une année avant la mort de Monet, à Chicago au bord du lac Michigan. Le parcours nous mène des années 1950, de l'expressionnisme abstrait à New York, entre Willem de Kooning et Franz Kline, des lacs sombres de ses *Blacks Paintings*, aux *Territoires* structurés par blocs colorés des années 1970 puis à ses toiles intimes comme la très belle *La Lande* accrochée dans sa salle à manger de Vétheuil. Et enfin aux grands panneaux de la fin de sa vie, *South* proche de Cézanne ou *No Birds* en référence au *Champ de blé aux corbeaux* de son peintre préféré Vincent Van Gogh (qu'elle appelait Winnie !). *Ode to Joy*, *La vie en rose* et *Chasse interdite...* : le *feeling* de ses polyptyques en tableaux pluriels dépasse le phénomène de la série comme les sensa-

tions des *Nymphéas* de Monet abstractisent les panoramas. Dans les étages, les œuvres de ses vingt dernières années sont mises en parallèle avec le fond d'atelier des *Nymphéas* donné en 1966 par Michel, le fils du peintre, au musée Marmottan : le dernier Monet – le seul qu'elle disait aimer. Car Mitchell rejetait l'influence de Monet (qu'elle prononçait « Monette ») : à qui lui rappelait qu'elle habitait avenue Claude Monet, elle signalait que Dubuffet qui logeait rue Henri Matisse voulait la faire débaptiser ! Déni productif, ou expérience d'un même paysage ? Suzanne Pagé, déjà organisatrice en 1982 de sa rétrospective de son vivant, et son équipe ont fait enlever tous les cadres des Monet – l'aurait-il souhaité, lui qui avait mis à l'honneur les cadres blancs pour la peinture impressionniste ? –, faisant résonner la lumière du fond blanc dans l'émergence des couleurs. L'accrochage par climat coloré partagé rend visibles les différences de manière des deux peintres : deux lignes mélodiques qui jouent champ/contre-champ dans la couleur. Les couleurs du diptyque *Champs* de Mitchell dialoguent, dans la première salle, avec les *Nymphéas* de Monet.

## Champs colorés

Réverbérante, cette grande couleur du *Color Field*! En reflets eau/ciel, haut/bas chez Monet, en réplique gauche/droite, se déployant presque en test de Rorschach dans les diptyques de Mitchell, la grande couleur accroît le sentiment de la surface : « J'ajoute en quelque sorte [...] je ne soustrais pas, je ne regarde pas en arrière », disait Mitchell. Dans *Champs* (1990), un *all over* bleu-vert et violet de cobalt est pris en sandwich entre blanc de la toile et blancs de rehauts avec lesquels Mitchell resserre les couleurs par strates en registres horizontaux. La deuxième salle « L'heure des bleus » met en scène le bleu de l'aube de Vétheuil à Giverny. Mitchell peignait la nuit – mais revoyait ses tableaux à la lumière du jour le lendemain –, jusqu'à cette heure des bleus, aube qu'elle appelait aussi le « violet Monet » et Monet quant à lui se rendait à son grand atelier pour peindre souvent de 4 à 9 heures du matin pour attendre la lumière de l'aurore sur ses tableaux. « Les Nymphéas ou les surprises d'une aube d'été », dira Gaston Bachelard. Pour autant, Mitchell note : « Le matin, surtout très tôt, c'est violet ; Monet a déjà montré cela... Moi quand je sors le matin, c'est violet, je ne copie pas Monet. »

La scénographie de l'exposition reprend théâtralement le montage alterné de ses quadriptyques, où les panneaux latéraux étaient peints simultanément, s'écartant ensuite pour encadrer les panneaux centraux. Elle réunit les bleus outre-mers, verts et violets de cobalt des deux artistes : au premier plan, deux *Nymphéas bleus* de deux mètres sur deux, laissant voir dans leur intervalle le grand *Quatuor pour Betsy Jolas* (1976) de Joan Mitchell en arrière-plan. La compositrice raconte : « Joan avait écouté une pièce que je venais de composer, un quartet avec voix de colorature que j'avais nommé *Quatuor II* et un jour j'arrive à la galerie Fourcade à New York. Il y avait cet immense polyptyque bleu absolument merveilleux... » Les six panneaux de l'un et de l'une, réunis comme un paravent japonais, exaltent la couleur violette, à la limite du spectre lumineux. Jardins observés chez Monet, remémorés chez Mitchell, comment se jardine cette polychromie ?

## Jardins de couleur

Éclatante, cette grande couleur ? Frédérique Lucien, peintre et amie de Joan Mitchell, qui a vécu à Vétheuil et avec qui j'ai fait la visite de cette exposition, m'a tout de suite fait remarquer par contraste le côté sourd de la couleur de Monet et celui éclatant de la peinture de Mitchell. Elle me disait la joie de Joan à contempler du haut de sa terrasse la Seine, son méandre et ses barges,



Claude Monet.  
*Les Hémérocailles*.  
1914-17, huile sur toile, 150 x 140 cm.  
Musée Marmottan Monet, Paris.

mais aussi plus loin le lac artificiel de Lavacourt où elle se plaisait à voir les touches de couleurs vives des planches à voiles. Éteinte chez Monet, éclairée chez Mitchell, cette grande couleur est rompue chez lui avec du blanc qui l'opacifie alors que les couleurs de Mitchell sont diluées avec de la térébenthine – ce qu'elle tenait d'Arshile Gorky – pour jouer ses couleurs par transparence sur le blanc de la toile. On le voit bien dans les films : Monet mène un aller-retour vif et léger entre regard sur l'eau et touche du pinceau sur sa toile. Elle qu'aucun film ne montre peindre – sauf les images où elle s'est photographiée elle-même dans son atelier new-yorkais avec le matériel de Rudolph Burckhardt – est constamment en aller-retour face à sa toile, qu'elle zèbre, gifle et smashe ! Ouvrant le deuxième niveau, on est attiré par le magnifique *Un jardin pour Audrey* (1975). Dans ce diptyque vert émeraude et turquoise, jaune doré et orangé, s'opposent et dialoguent à gauche un panneau traité de manière impressionniste avec couleurs brouillées, frottées et fondues et à droite l'autre partie, traitée par Mitchell avec les mêmes coloris, mais de manière tout expressionniste avec touches franches, blocs scandés et gestes

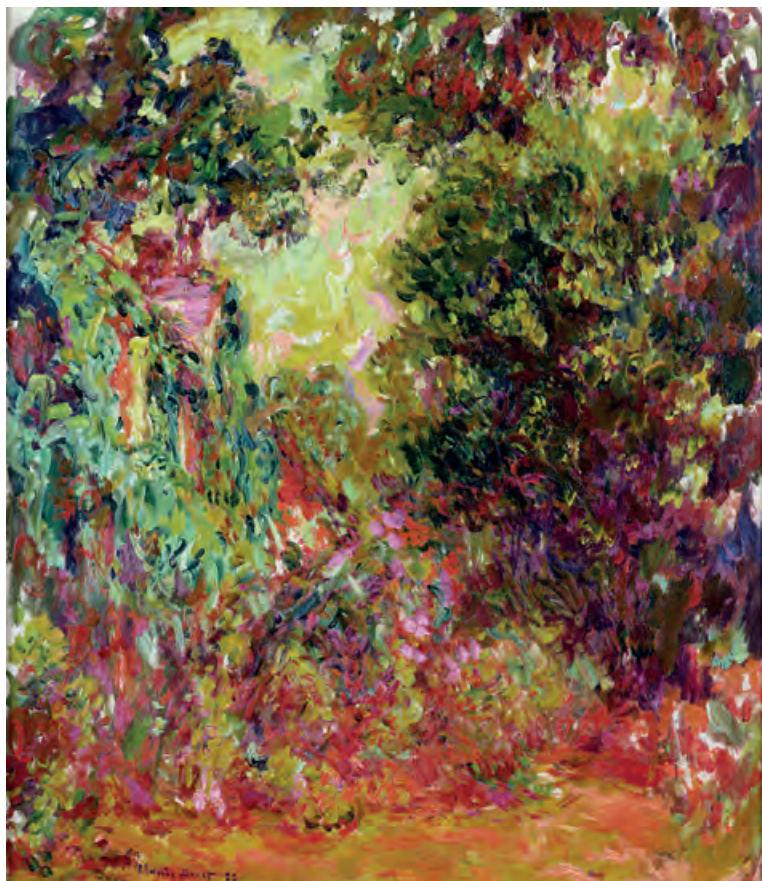


spiralisés. Les *Jardins* de Monet escortant *Un jardin pour Audrey* passent eux aussi d'une veine d'impression à une expression colorée vivant par leurs couleurs, comme les grenats et outremer sur des verts du *Coin de l'étang à Giverny* (1917). Quelle est la place de la nature dans la peinture ? « Je dois peut-être aux fleurs d'être peintre », répond Claude Monet, dont on voit en vert tourbillonnant la touffe orangée des *Hémérocailles*, fleurs « beautés d'un jour » en raison de leur vie éphémère. Mitchell, dans ses paysages de la mémoire, préfère « laisser la nature à elle-même. Je n'entends pas l'améliorer. Je ne pourrais jamais la refléter. J'aime mieux ce qu'elle me laisse dedans. » Elle regarde sa toile comme une aventure non déterminée, une *Énigme de l'arrivée*, titre de l'un de ses livres préférés où V. S. Naipaul raconte son séjour en exil dans le Wiltshire, comté anglais, et sa promenade quotidienne dans la campagne. Chez Naipaul et Mitchell, remémorations se croisent avec notations du paysage dans un « jardin mental », au sens de Julie Morlon, peintre admirant Joan Mitchell qui vit elle aussi « l'empreinte du paysage comme motif pour sa peinture ». Résonances de l'impressionnisme à l'expressionnisme, de la peinture de la nature à

la nature de la peinture, de la peinture de paysage à des paysages de peinture : « Il est des harmonies et des concerts de couleurs qui se suffisent en soi et qui réussissent à nous toucher », déclarait Monet. Au-delà de l'*impressionnisme abstrait* (Elaine de Kooning) ou du *paysagisme abstrait* (Michel Ragon), n'est-ce pas l'emportement de la couleur – « La couleur est une mise à feu de l'œil », disait Sam Francis –, le dépassement du naturalisme par le lyrisme, qui réunit Mitchell et Monet ?

## Explosion colorée

Explosante, la grande couleur ! Sont confrontés ensuite dans leur violence colorée le diptyque de Mitchell *Two Pianos* (1980) avec ses jaunes de chrome étincelants – « hilare or de cymbale à des poings irrités », aurait traduit Mallarmé – et *La Maison de l'artiste vue du jardin de roses* (1922-24) de Monet grouillant de rouges surprenants. Le peintre atteint de cataracte, se plaignait en 1915 des « rouges boueux » et « travailla au souvenir ». Couleur énergisante d'une touche échevelée d'orangé chez Monet, de taches jaunes martelées par Mitchell, « qui donnent du poids au jaune » selon Brice Marden. Comme le faisait Pierre Bonnard, autre voisin de Monet à Vernonnet, en faisant monter des traces rouges dans les tons jaunes, Mitchell ajoute souvent des touches de rouge à la surface de ses toiles. Son ami le peintre Philippe Richard confirme ce rapprochement, voyant : « beaucoup plus de liens entre Bonnard et Mitchell que Monet et Joan. Je trouve que le rapport de coloriste, la manière même de travailler l'espace et l'eau est beaucoup plus proche de Bonnard que de Monet. » Le son de la couleur dans la peinture est dépendant du choix de leurs outils : pinceaux pointus et ronds pour Monet et brosses plates de toutes tailles pour Mitchell. Dans ses *Souvenirs sur Claude Monet*, Lilla Cabot Perry raconte : « Un jour Monet fit allusion aux nombreuses critiques qui comparaient ses toiles à de la laine peignée, à cause des traînées de couleur que laissent sur la surface les longs pinceaux fabriqués pour son usage personnel. » Touches effilées chez Monet, de ses longs pinceaux photographiés en bouquet au milieu de son grand atelier, très grande variété des attaques colorées de brosses plus courtes pour Mitchell. Dans la peinture, qu'elle soit flux ou enceinte d'un stock de couleurs, comment traiter la couleur pour son effet ?



Claude Monet.  
*La Maison de l'artiste vue du jardin aux roses.*  
1922-24, huile sur toile, 81 x 92 cm.  
Musée Marmottan Monet, Paris.





Joan Mitchell. *Two Pianos*. 1980, huile sur toile, 279,4 × 360,7 cm. Collection particulière.

## Arrimage de la couleur

Dilatante, la grande couleur ? Hans Hofmann, peintre inventeur de la notion de *push and pull* (avancée ou recul par la couleur) et son professeur à New York, héla un jour Mitchell promenant son chien dans la rue : « Mitcha, pourquoi n'es-tu pas chez toi en train de peindre ? » « Moi c'est *push and pull* : je fais extrêmement attention à l'écart, à la spatialité de la peinture et si quelque chose décroche, ça ne va pas », confiera-t-elle plus tard à son amie peintre Michaële-Andréa Schatt, « il ne faut pas que ça décroche trop, il faut que ça soit dans un rapport. » Lyrique mais pas gestuelle, Mitchell car ses marques tendues par leur rapport ne sont pas démonstratives, mais apport de couleurs l'une sur l'autre. « En France, on a toujours dit que mon travail est une peinture gestuelle violente. À New York, on dit que

c'est de la décoration. Des deux côtés, on dit qu'il est féminin. » Cette peinture entre deux rives lui permet d'échapper à des définitions identitaires, de défendre une position féministe et offre une très grande liberté à ses gestes et manières de poser ou de faire couler la couleur. Là où Monet attire le spectateur comme la fleur l'insecte, l'invitant à butiner du regard les couleurs, Mitchell projette la couleur aux yeux du spectateur, lui lançant un bouquet coloré, l'arrimant par un art du fragment passionné, de la discontinuité enchaînée par glissement – le passé de patineuse de Mitchell ? – et mise en rapport : « Donnez-moi une couleur morte », disait-elle : « Si une couleur n'est pas couleur vous la déplacez et elle se met à exister. » Ne pas « se servir de la couleur mais servir la couleur » pour qu'elle ait lieu.



## La grande couleur

Exaltante, la grande couleur ? Non plus démembré dans trois musées américains, le triptyque des *Agapanthes* de Monet est pour la première fois depuis 1956 rassemblé en un mur continu de treize mètres cinquante de long. Ces grandes décorations des *Nymphéas*, issues du premier projet de bâtiment circulaire destiné au jardin de l'hôtel Biron, Monet n'en a pas voulu car il ne voulait pas d'un cirque ! Par plus de huit passages de couleurs, Monet obtient une muraille de peinture, un poudroisement grenu de couleur. Pour terminer son panneau, il a créé deux mouvements ondulatoires d'un ton violet en haut et vert d'eau et rose pêche pour le bas des toiles. Le côté pastel de ces couleurs, est bien loin des bleus profonds de la deuxième salle de l'Orangerie ! Et rien à voir avec les coloris exaltés de la *Grande Vallée* de Mitchell dans la dernière

salle. Au printemps 1984, poussé par l'envie de revoir les couleurs de Mitchell, j'étais arrivé un jour en avance à son vernissage à la galerie Jean Fournier à Paris ! Quel plaisir intense de voir réunies ici dix toiles de cette suite, aux couleurs en houle de bleu et de jaune envahissant la toile et faisant se lever chaque tableau. Pour la *Grande Vallée*, Mitchell s'appuie sur la mémoire de son amie pianiste Gisèle Barreau, *mémoire libre* comme aurait dit Michel Leiris, mémoire d'une vallée où elle se réfugiait enfant avec le cousin qu'elle vient de perdre, comme Joan Mitchell vient de perdre sa grande sœur Sally. Dans *Porte adieu, Joan Mitchell, souvenirs*, Gisèle Barreau dit de la *Grande Vallée* : « Une poussée orgastique de noirs enfièvre les bleus de ciels immenses. Cobalt violet. Lilas Fritillaires-damiers par milliers. » Elle est aussi,





Vue de l'exposition *Monet-Mitchell, dialogue*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2022. Claude Monet. *L'Agapanthe*. 1920-26, triptyque, huile sur toile, 200 x 425 cm chaque panneau. Cleveland Museum of Art, Saint Louis Art Museum et Nelson-Akins Museum, Kansas City.

Joan Mitchell. *La Grande Vallée*. 1983, huile sur toile, 260,4 x 200 cm. Fondation Louis Vuitton, Paris.

comme le dit Rachel Stella, *La Grande Vallée de l'ombre de la mort* du psaume XXIII de la liturgie funèbre : « Oui je traverse la vallée de l'ombre de la mort... Tu dresse une table pour moi face à mes ennemis. » Joan Mitchell dresse face à la mort ses tableaux de la grande vallée de la couleur, dédiés chacun à un de ses amis vivants. Une couleur-*move*, à la fois mouvement et sensation. « *My painting is made with feeling* » : une peinture d'émotions, vivante comme Mitchell le dit à son ami philosophe Yves Michaud : « Sentir, c'est quelque chose de plus, ce n'est pas simplement survivre. Peindre, c'est une manière de se sentir "vivre". »

Grande Joan, *ladypainter*, merci ! *Merci*, comme elle a titré l'un de ses derniers diptyques bleu-noir outremer et jaune citron vert en 1992, juste avant de mourir. Pastorale furieuse, fureur et douceur mêlées. Factuelle et évocatrice, la couleur n'est pas seulement forme et qualité d'une surface, elle est aussi force, événement surgissant comme le disait déjà Van Gogh dans une lettre à son frère Théo : « Ces choses de couleurs qui surgissent en moi pendant que je peins, que je ne possédais pas auparavant, ces choses larges et intenses... » De Mitchell à Monet, *Grandes Décorations* diaprées... *Grande Vallée* de couleurs éclatantes, énergisantes, épanouissantes qui, au-delà du format de la toile, vous envolent et au-delà de vous, vous dissolvent... dans la grande couleur. ■

Pour les citations : catalogues des expositions et Guy Bloch-Champfort, *Joan Mitchell. Témoignages et confidences*, Presses du réel, 2022.