



Joan Mitchell. *Champs*. 1990, huile sur toile, 280 x 200 cm. Musée des Beaux-Arts, Caen.

Joan Mitchell, intime paysage

ENTRETIEN ENTRE PHILIPPE PIGUET,
COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION,
ET TOM LAURENT

Joan Mitchell, mémoires de paysage

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN. DU 14 JUIN AU 21 SEPTEMBRE 2014

Sélection, voire élection, plus que rétrospective, l'exposition *Joan Mitchell* est avant tout le fruit d'un regard de l'intérieur, puisque son organisateur, Philippe Piguet, a très bien connu la peintre et son entourage dans le courant des années 1970. C'est donc « accompagnée » d'un certain nombre de peintres qui lui sont proches, notamment par leur sensibilité à la nature, que le commissaire a souhaité présenter son œuvre. Parmi ceux-ci, Claude Monet officie comme figure tutélaire : pour mémoire, Joan Mitchell a séjourné les vingt-cinq dernières années de sa vie à proximité de Giverny, là même où le maître impressionniste a peint ses célèbres *Nymphéas*.

Tom Laurent | Quel est le point de départ de cette exposition ? Quels sont les liens, autant affectifs qu'esthétiques, qui vous unissent à Joan Mitchell ? Pourquoi souhaitez-vous orienter les regards en direction de sa peinture ?

Philippe Piguet | Ma rencontre avec Joan Mitchell date du début des années 1970, à une époque où j'étais encore étudiant en histoire de l'art. Par le biais d'un cousin peintre, j'ai eu l'occasion de rentrer en contact avec elle, partant avec Jean-Paul Riopelle, qui était son compagnon : tous deux habitaient près de Giverny, lieu de résidence de ma famille, elle à Vétheuil, lui à Saint-Cyr-en-Arthies. Très vite, le prétexte d'un mémoire de maîtrise sur le parcours de la peintre a motivé nos entretiens : j'ai entrepris un travail de fond sur son œuvre, qui l'a tout de suite intéressée. À vrai dire, je n'ai jamais soutenu ma maîtrise, mais cela m'a permis d'échanger très régulièrement avec elle, passant d'une relation entre un étudiant et l'artiste, sujet de ses recherches, à une véritable amitié.

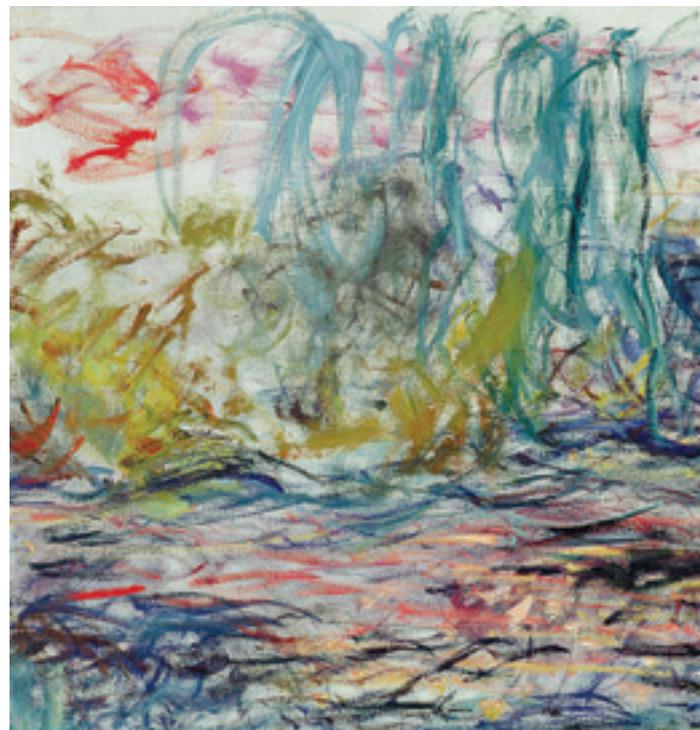


Per Kirkeby. *Herbst Anastasis VI*.
1997, huile sur toile, 200 x 170 cm.
FNAC, Centre national des arts plastiques, Paris.

J'ai fréquenté Vétheuil dans la période 1975-1980 de manière assidue, avec cette excitation qui était la mienne d'y voir passer un nombre important d'artistes et d'acteurs du monde de l'art...

TL | Cela s'apparentait-il à une seconde porte ouverte sur l'art, après votre propre histoire familiale personnelle, qui s'organise autour de la figure de Claude Monet, votre arrière-grand-père par alliance ?

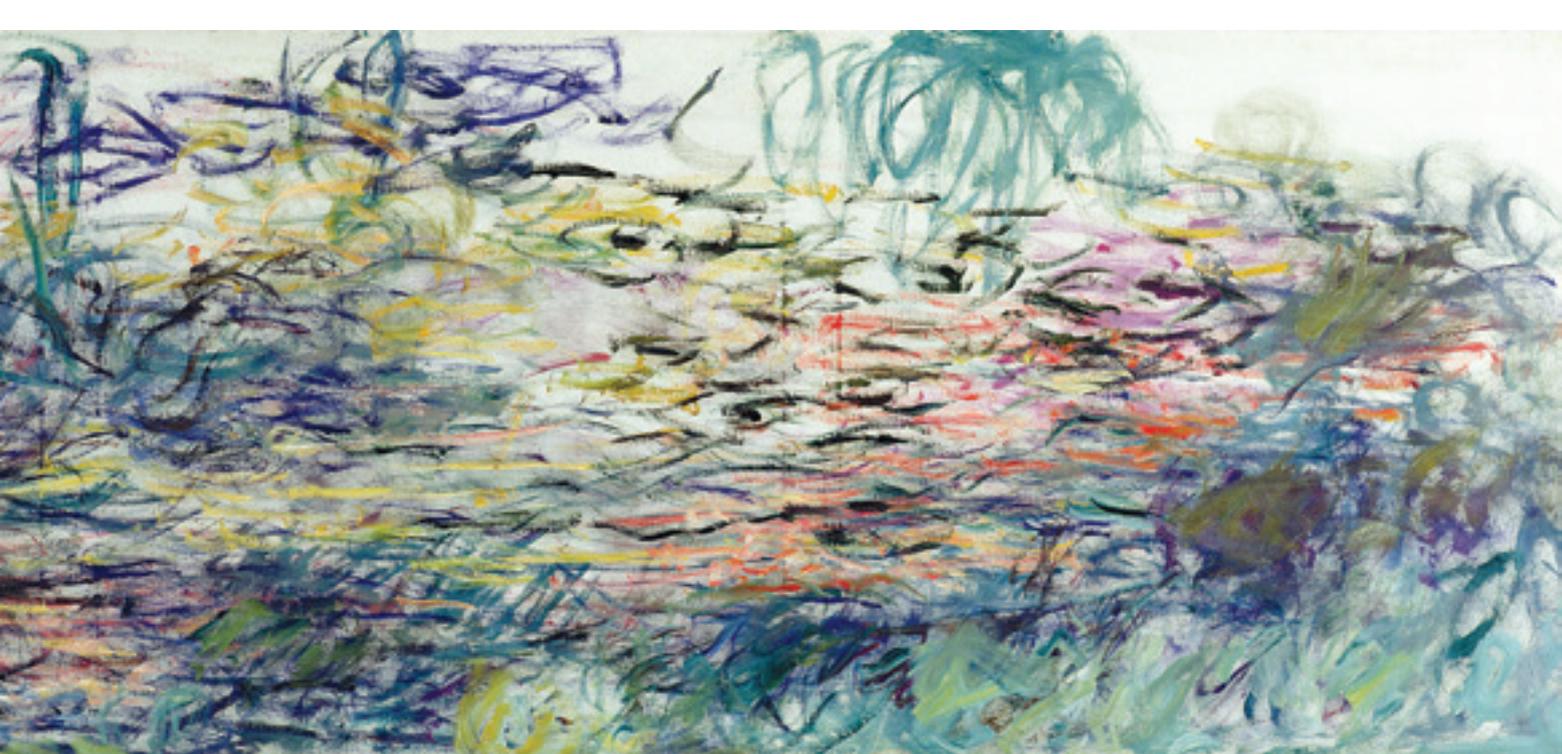
PP | L'histoire familiale, en effet, n'arrête pas de m'occuper. C'est vrai que cette rencontre était d'autant plus forte que Joan Mitchell habitait depuis 1967 à Vétheuil, lieu de résidence de mes aïeux. Si elle a toujours témoigné une profonde admiration pour Monet et reconnu l'influence qu'il a pu exercer sur elle, surtout à ses débuts, celle de Van Gogh n'a pas été moins forte, notamment dans les quinze dernières années. Cette relation d'échanges si intense et si vivante avec Joan a contribué nécessairement à me dégager de l'exclusive modernité patrimoniale, celle de Monet. Joan m'a ouvert les yeux sur le fait que cette grande page de l'histoire de l'art qu'incarne Monet, et qui occupait en grande partie nos conversations avec le retour de Joan sur ce qu'était la scène américaine d'alors, a trouvé une sorte de suite dans son propre travail. Je lui



dois d'avoir vécu de manière tangible le fait que Monet puisse être placé en figure titulaire d'une peinture gestuelle. D'une peinture de l'étendue, de l'espace. Plutôt que de l'avoir appris dans des livres seulement, je l'ai vécu avec elle, par nos conversations, par la présence de sa peinture, mais aussi par celle de Jean-Paul Riopelle.



Joan Mitchell. *Tilleul* (diptyque). 1980, huile sur toile, 280 x 200 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris. Dépôt au musée des Beaux-Arts de Nantes.



Claude Monet. *Nymphéas*. 1919-1920, huile sur toile, 100 x 300 cm. Musée Marmottan Monet, Paris.

TL | Quel rôle celui-ci a-t-il joué dans cette orientation de votre regard ?

PP | Jean-Paul Riopelle était une très forte et passionnante personnalité. Il nous est arrivé de nous retrouver tous les deux tous seuls à discuter pendant que Joan était déjà partie peindre à l'atelier. Un soir particulièrement éblouissant, Jean-Paul a sorti de sa bibliothèque cet ouvrage intitulé *Paris sans fin* de Giacometti, édité par Tériade en 1969 : il m'a alors « raconté » Giacometti. Ce qui est très important, c'est la manière dont j'ai pu vivre l'art contemporain avec des gens qui le faisaient. Dans un rapport de sensibilité éprouvée. Cela relevait chez moi d'une nécessité provenant de l'expérience familiale. Si je n'ai pas connu Monet lui-même, ma grand-mère, ma mère m'en ont beaucoup parlé de façon privée. J'ai le sentiment d'avoir vécu cette même proximité avec Joan et Jean-Paul. Tout le travail mémoriel que je faisais parallèlement sur Monet m'avait donné envie de connaître aussi les artistes. Ainsi, je me souviens qu'un jour j'étais à mon bureau, reprenant pour la énième fois le contenu des lettres de mon arrière-grand-mère à ma grand-mère, et je me suis dit tout haut : « Je veux mes Monet à moi. » Quand j'ai eu l'occasion de rencontrer Joan Mitchell, j'ai eu le sentiment que c'était fait ! Que dire après avoir rencontré Penone, Raynaud et Opalka !

TL | Pour revenir à son œuvre : que peint, pour vous, Joan Mitchell ? Des paysages ? Des sentiments ? Elle-même ? L'action de peindre ? Tout à la fois ?

PP | La fréquentation de Joan Mitchell a été l'expression vivante de ce que j'avais pu apprendre à propos de l'abstraction dans les textes de Kandinsky. L'expression d'une nécessité intérieure. Pour elle, la peinture procédait nécessairement d'une *intimité*. Le terme est important : Joan vivait le monde extérieur d'une manière très intense. Et celui-ci était pour l'essentiel constitué de l'environnement du peintre : la nature, très belle, qui est celle tant du microcosme constitué par sa propriété, avec son jardin de fleurs et ses arbres, que du macrocosme au-delà, c'est-à-dire la vue qu'elle avait sur la Seine. Joan Mitchell recevait ce que la nature lui donnait. Quand la mémoire œuvrait, des *paysages de mémoire* se faisaient jour, d'où le titre retenu pour l'exposition à Caen. Ceux-ci, finalement, sont exprimés à la surface de la toile par le biais de toutes sortes de protocoles qui en appellent aux modalités gestuelles liées à son adhésion à l'école de New York au tournant des années 1950. Les exemples magistraux de Jackson Pollock, de Willem De Kooning, voire de la couleur chez Hans Hoffmann, sont prégnants chez elle, mais elle a fait surgir des gestes de ses prédécesseurs une dimension qui lui est personnelle. Si Pollock ne travaille pas sur l'aspect mémoriel, c'est le cas de Joan et, en cela, elle est plus proche de De Kooning. En même temps, son travail est porté par des exemples historiques, comme celui de Monet – on a parfois parlé à son propos d'« impressionnisme abstrait » – mais,



Jean-Paul Riopelle. *Le Déjeuner sur l'herbe*. 1964, huile sur toile, 130 x 162 cm.
FNAC, Centre national des arts plastiques, Paris.
Dépôt au musée des Beaux-Arts de Valence.

en fait, Joan Mitchell entretenait avec le monde un rapport beaucoup plus tendu que l'auteur des *Nymphéas*.

TL | Justement, le superbe titre du texte de Robert Storr sur Joan Mitchell – *La Pastorale furieuse* – exprime, entre autres, cette articulation au monde. L'artiste était réputée d'une grande exigence, provocante, voire agressive. Comment, pour vous, sa personnalité habitait-elle sa peinture, dont elle disait qu'elle était un « lieu » ?

PP | Il faut rappeler sa parole. Joan ne cachait pas sa fierté d'avoir réussi alors qu'elle était femme, riche et juive. Cela en dit long du caractère de l'individu. Il est celui d'une bat-tante. Il est intéressant de savoir qu'elle avait été, dans sa jeunesse, une grande sportive férue de compétition en patin à glace et en plongeon. Voilà pour le tempérament. C'était quelqu'un de très vertical qui montrait un aplomb un peu sec : elle n'était pas facilement rieuse. Sans doute y avait-il chez elle une conscience grave de l'œuvre, d'autant qu'à l'époque où elle partageait sa vie avec Jean-Paul Riopelle, une concurrence non dite animait en fait les deux artistes.

TL | Dans l'exposition, vous présentez notamment un tableau issu des collections du musée des Beaux-Arts de Caen, qui fait partie d'une série réalisée de 1990 à 1992, juste avant sa mort. N'y aurait-il pas justement une dimension mémorielle, voire de l'ordre du mémorial, dans cette série des *Champs* – on pourrait presque songer à des figures debout ? Dans un texte du catalogue, vous la mettez en relation avec les champs peints par Van Gogh. Cette inquiétude rappelle aussi les ultimes *Montagnes Sainte-Victoire* de Cézanne, tout en frontalité, qui s'offrent à voir comme des tumulus.

PP | Effectivement, je rapporte une anecdote, celle de la visite que nous sommes allés faire sur la tombe de Van Gogh, un jour de la fin des années 1970 où elle me disait qu'elle n'était jamais allée au cimetière d'Auvers-sur-Oise. Nous nous sommes aussitôt retrouvés aux pieds de Théo et de Vincent. Nous étions là, tous deux, devant leur tombe adossée à un petit muret. Derrière, il y avait les champs labourés. Je me souviens parfaitement de leurs grosses masses horizontales qui s'étagaient dans le paysage. Quand, après avoir cessé de voir Joan, j'ai découvert la série des *Champs* en 1990, je n'ai pas pu penser autrement que de la considérer en rapport avec cette visite. Non de façon littérale mais comme une remontée de la mémoire. Sa série des *Champs* s'offre à voir comme une géologie de la peinture. Elle en appelle à une stratification qui, je le prends très volontiers en compte, viendrait trouver une analogie dans la construction de la *Montagne Sainte-Victoire*. Par-delà cette anecdote, le caractère même de Joan Mitchell me laisse penser qu'il existe chez elle et dans sa peinture une véritable fraternité avec Van Gogh. Si Monet a compté dans le sens où la peinture de Joan Mitchell possède l'ampleur aérienne du peintre des *Nymphéas*, cette ampleur majestueuse, splendide devant le spectacle de la nature, il y a quelque chose de puissant et de structuré dans les *Champs* qui me semble familier de Van Gogh. Une manière de faire front. Cette résistance aussi fait lieu : dès qu'il y a résistance, il y a bastion et donc il y a « lieu », ce qu'affirmait Joan à propos de sa peinture.

TL | Qu'indique selon vous son isolement relatif, cette manière de se mettre à part, comme elle l'a fait en s'installant, seule, à Vétheuil ?

PP | Se tenir à l'écart, ce n'est pas une manière de fuir le monde, c'est une manière de se concentrer davantage dans un espace à soi, un espace protégé, qui n'en est pas moins ouvert. Je crois que son choix participait de ce principe : se tenir au-dessus, sinon à l'écart, pour mieux voir, mieux penser, mieux éprouver le monde.

TL | Une distance en même temps qu'une fusion ? Peut-on avoir un regard rétrospectif devant un travail qui s'offre à ce point comme une présence ?

PP | J'insisterai volontiers sur ce mot de *présence*. Sur la différence entre présence et représentation. Quand je me retrouve



Joan Mitchell. *La Grande Vallée IX*. 1983-1984, huile sur toile, 260 x 260 cm. FRAC Haute-Normandie. Dépôt au musée des Impressionismes, Giverny.

devant un tableau de Joan, elle est là. Cette expérience est communicable parce que cette présence est fraîche, non dans une édulcoration de sa mémoire. On opérera toute les historicisations possibles de son œuvre, on ne pourra pas la figer dans l'histoire. Cette idée de présence absolue est la clé de voûte de l'art de Joan Mitchell.

TL | Vous enregistrez, en présentant des œuvres de Monet, une forme de filiation. Qu'en est-il également des autres peintres mis en relation avec Joan Mitchell dans l'exposition ?

PP | Les trois tableaux de Monet que j'ai choisi de présenter dans cette exposition

opèrent en *évocation*. Encore un mot important ! Il renvoie à l'idée de *voix*, il acte donc une présence. Les autres artistes, qu'ils soient de sa génération, comme Riopelle, Shirley Jaffe ou Judit Reigl, ou plus jeunes, comme Monique Frydman et Carole Benzaken, participent de cette évocation. J'ai voulu rassembler des artistes qui, tous, sauf Per Kirkeby, ont rencontré Joan. Il m'est toujours apparu qu'il y avait un dialogue entre leurs œuvres. Quant à la relation au paysage, prégnante chez Kirkeby, elle est déterminante : Joan Mitchell l'évoquait bien plus qu'elle ne le représentait. ■