

Monet, les *Nymphéas* et les Américains une abstraction incarnée

■ PAR PHILIPPE PIGUET

Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet

Musée de l'Orangerie, Paris. Du 13 avril au 20 août 2018

Commissariat : Cécile Debray assistée de Valérie Loth et de Sylphide de Daranyi

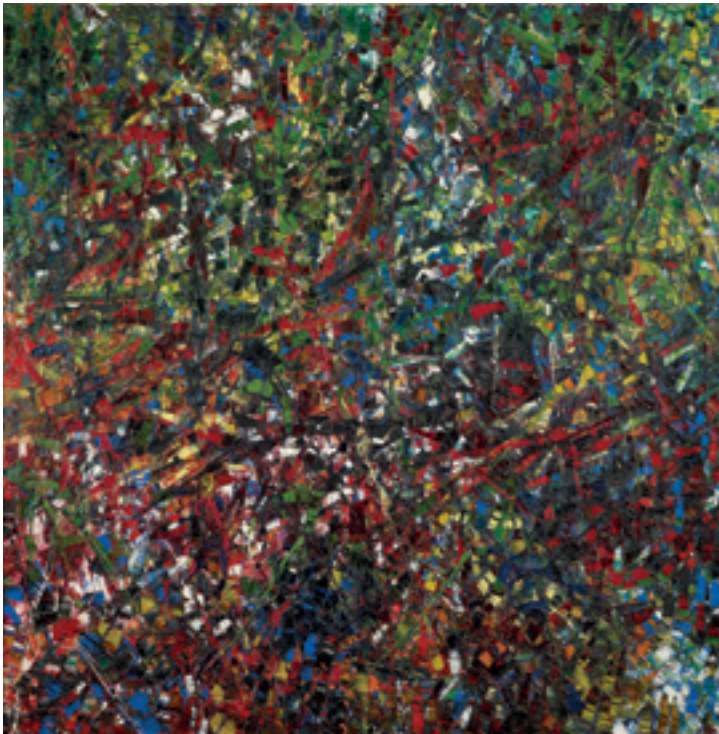
Il y a quelques années, le visiteur de la Tate Modern, à Londres, qui pénétrait dans le secteur des collections permanentes y découvrait, dès la première salle, un accrochage d'une exceptionnelle puissance. Quatre artistes s'y faisaient face, deux à deux : Monet, Pollock, Mitchell, Rothko. Éblouissant. La fortune critique du peintre des *Nymphéas* est riche d'une filiation qui en fait l'un des artistes de la modernité le plus présent. Si, dès le début du XX^e siècle, Kandinsky s'en réclame pour la découverte qu'il fait face aux *Meules* de ce que « l'objet nuisait à [sa] peinture », Malevitch voit dans l'auteur des *Cathédrales de Rouen* un artiste qui « plante de la peinture » et se sert de son motif comme d'une plate-bande, semant « la peinture de manière à ce que l'objet disparaisse ». À les écouter, on serait enclin à penser que Claude Monet est la figure tutélaire de l'abstraction, d'autant plus quand on mesure l'influence que le peintre de Giverny a exercée sur les Américains à l'orée de la seconde moitié de ce siècle. L'affirmer serait faire fi de ce qui fonde celle-ci, à savoir l'abandon du sujet ; le réfuter serait nier l'apport considérable du peintre à la prise de conscience d'un possible pictural qui l'absorbe.

Aussi Alfred Barr, le premier directeur du Museum of Modern Art de New York, œuvre-t-il en pionnier, en 1955, quand il fait entrer un grand panneau des *Nymphéas* de Monet dans les collections du musée. Quatre ans plus tard, quand le critique d'art John Canaday reproduit le tableau de Monet, dans son ouvrage *Mainstreams of Modern Art*, vis-à-vis de celui de Pollock, *Autumn Rythm (number 30)*, il ne fait que participer à toute une production critique qui, dans les années 1950, portée notamment par Clement Greenberg, William Seltz et Louis Finkelstein, fait de Monet – le dernier Monet, celui des *Grandes Décorations des Nymphéas* – la figure pionnière d'une esthétique nouvelle. De cette aventure prospective et plus particulièrement de cette dynamique picturale nourrie de l'exemple de Monet qu'a relevée Finkelstein en 1956 dans son article *New Look : Abstract-Impressionism*, Cécile Debray, la directrice du musée de l'Orangerie, s'est saisie pour marquer le centenaire des *Nymphéas*. Du moins de la décision du peintre, dans une lettre à Clemenceau, le lendemain de l'Armistice, d'offrir à la France deux panneaux pour participer à la victoire – un don

Claude Monet. *Le Pont japonais*.
1918-24, huile sur toile, 73 x 100 cm.
Collection particulière, Paris.
Courtesy Blondeau & Cie, Genève.

Helen Frankenthaler. *Riverhead*.
1963, acrylique sur toile, 208,9 x 363,2 cm.
Helen Frankenthaler Foundation, New York.





Claude Monet. *Le Saule pleureur*.
1920-22, huile sur toile, 110 x 100 cm.
Musée d'Orsay, Paris.

Jean-Paul Riopelle. *Sans titre*.
Vers 1953, huile sur toile, 206 x 200 cm.
Fondation Marguerite et Aimé Maeght,
Saint-Paul-de-Vence.

qui s'augmentera finalement jusqu'à dix-neuf, rien de moins. En rassemblant ainsi la plupart des grandes figures de l'art abstrait américain des années 1950-60, l'exposition de l'Orangerie scelle la fortune critique du peintre de Giverny à l'aune non d'un style mais d'une possibilité de la peinture à s'inventer dans le geste, l'espace et la lumière. Car telle est la leçon de Monet, comme il l'a reçue lui-même, au siècle précédent, de William Turner, découvert à Londres pendant son exil en 1870. Dans son ouvrage, John Canaday présente Monet comme « une passerelle entre le naturalisme du début de l'impressionnisme et l'école contemporaine d'abstraction la plus poussée ». Si la figure du pont est chère au peintre, elle trouve ici toute sa place. Depuis celui que Monet a jeté au-dessus de son bassin, le regard s'abîme dans l'illimité du reflet qu'il offre à voir du monde. Une infinitude que partage cette abstraction américaine.

Nées entre la fin du XIX^e siècle et les trente premières années du suivant, deux générations d'artistes américains doivent ainsi d'avoir élaboré leur œuvre à l'écho de Monet, sinon dans le filon d'un même ressenti. Ayant définitivement pris en compte la fameuse formule de Maurice Denis selon laquelle un tableau est avant tout « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », ils se sont appliqués à livrer le champ iconique à toutes sortes de subversions. Qu'il s'agisse de le recouvrir façon *all over* comme chez Tobey, Pollock ou le Canadien Riopelle, de l'éclater comme chez Still, Francis ou Mitchell, de le faire basculer d'un plan à l'autre comme chez Rothko ou Frankenthaler.

Si l'idée d'un dispositif décoratif a conduit Monet avec ses *Nymphéas* jusqu'au bord d'une sorte d'étendue océanique de la peinture, les artistes américains ont pareillement cherché à nous plonger en plein cœur, dans un rapport visuel invasif. D'aucuns se sont alors appuyés sur les capacités de la couleur à irradier l'espace. Il en est ainsi de Mark Rothko et de la superposition de ses couches monochromes qui participent à noyer le regard dans une



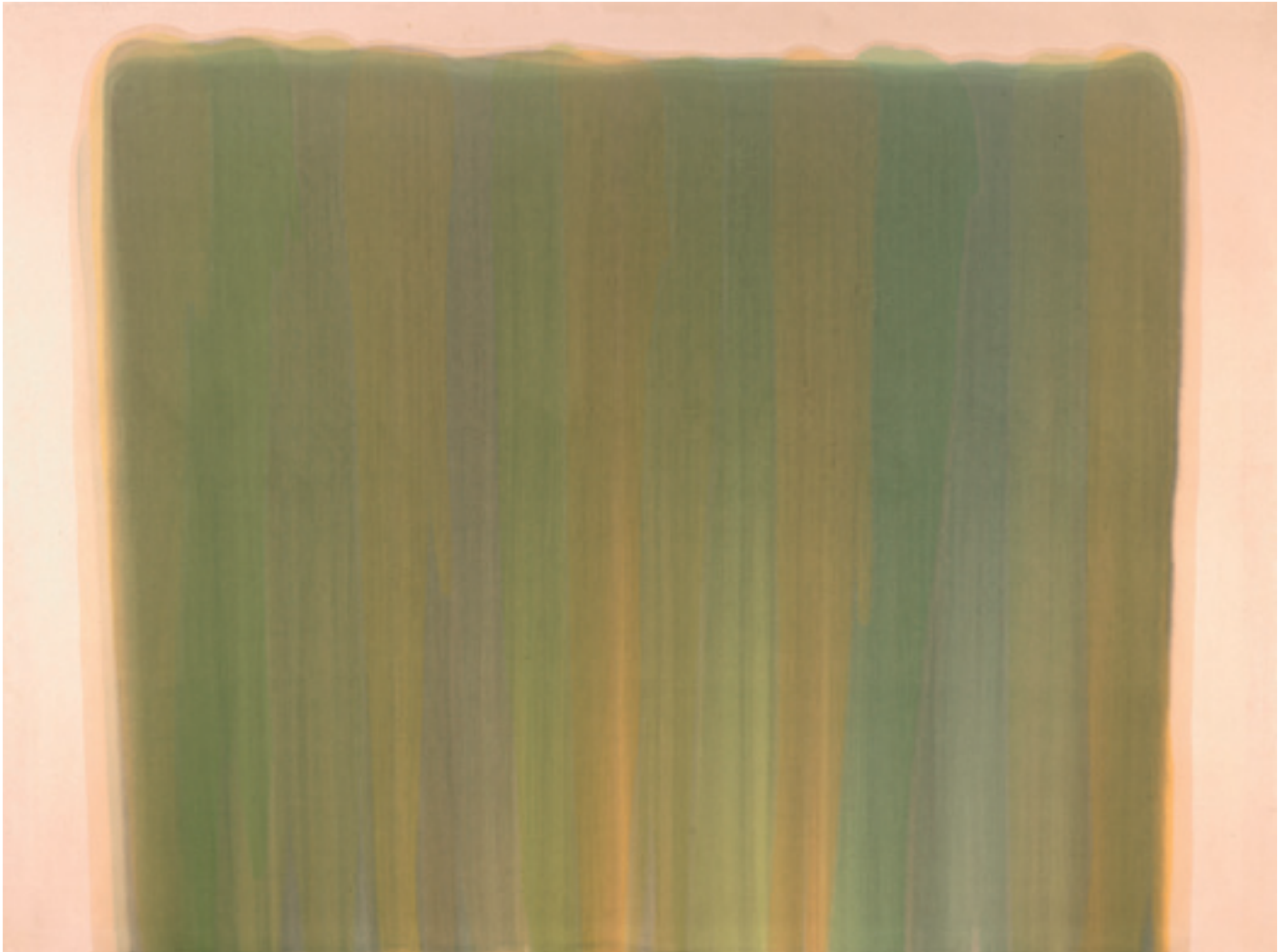
Joan Mitchell. *Sans titre*.
1964, huile sur toile, 159 x 125 cm.
Centre Pompidou / Musée national
d'art moderne, Paris.

impensable effusion chromatique. De Clyfford Still et de ses effractions lumineuses qu'excède le contrepoint des tons colorés qu'il emploie. D'Helen Frankenthaler qui n'a pas son pareil pour mettre le feu à ses orangés sous le couvert de ses bleus cobalt. De Philip Guston pour faire vibrer toute une palette de tons, du rouge le plus intense au rose le plus éthéré.

À considérer le grand œuvre des *Nymphéas*, on observe que Monet use d'une touche qui varie. Elle est tantôt posée en matière grumeleuse dans le magma d'un motif esquissé, tantôt filée dans un mouvement ultra-rapide pour ne rien perdre d'une sensation retranscrite, tantôt enfin réduite à l'état d'effluve en un simple jus trans-

parent. De ces jeux contrastés, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler et Sam Francis composent avec la même force existentielle quand Jackson Pollock, Clifford Still et Morris Louis en usent de manière davantage formelle. Les exemples sont ainsi très nombreux qui déterminent les œuvres des uns et des autres à l'ordre d'une familiarité avec celles de Claude Monet parce qu'ils partagent tous une semblable attitude : dire leur être au monde. Et ce, quelle que soit la nature des tensions intérieures qui les animent au plus profond d'eux-mêmes. Fidèles en quelque sorte au principe de nécessité intérieure, jadis formulé par Kandinsky, qui fonde l'acte même de leur démarche créatrice.

Morris Louis. *Vernal*.
1960, acrylique sur toile, 195,6 x 264,2 cm.
Musée national Reina Sofia, Madrid.





Ellsworth Kelly. *Tableau vert*.
1952, huile sur bois, 74,3 x 99,7 cm.
Art Institute of Chicago, Chicago.

L'intérêt de l'exposition du musée de l'Orangerie réside donc dans une lecture prospective de l'œuvre de Claude Monet à l'aube de la postmodernité telle qu'elle s'écrit au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Elle contribue notamment à réactiver le regard sur une période que le monde aujourd'hui a trop facilement tendance à oublier. Voire elle nous invite tout simplement à dessiller les yeux sur un mode, la peinture, que d'aucuns jugent obsolète alors même qu'elle est par nature un mode de pensée, c'est-à-dire le vecteur d'une incarnation. Dans cette relation fondamentale de l'humain au monde et à l'ins-

tar du défi relevé jadis par Monet en créant de toutes pièces un lieu comme un miroir tendu à sa beauté, ainsi que l'a écrit Gaston Bachelard : « Le monde veut être vu : avant qu'il eût des yeux pour voir, l'œil de l'eau, le grand œil des eaux tranquilles, regardait les fleurs s'épanouir. Et c'est dans ce reflet – qui dira le contraire ! – que le monde a pris la première conscience de sa beauté. » Reste donc à dire le rôle déterminant que le peintre de Giverny a joué en figure pionnière du land art, en transformant la nature dans son tissu géologique même pour s'inventer son propre motif et s'y incarner. ■