

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE ET DE LA CULTURE
REUNION DES MUSEES NATIONAUX

LES NYMPHEAS

AVANT ET APRES

28 octobre 1992 - 25 janvier 1993

MUSEE NATIONAL DE L'ORANGERIE DES TUILERIES
PLACE DE LA CONCORDE
75008 PARIS

SOMMAIRE

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

EDITIONS

COMMUNIQUE DE PRESSE

LES NYMPHEAS

NOTE SUR LA POSTERITE DE MONET

LES SERIES

ILS ONT ECRIT...

Liste des oeuvres exposées

QUELQUES OEUVRES

Liste des documents photographiques disponibles pour la presse

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

LES NYMPHEAS AVANT ET APRES

28 octobre 1992 - 25 janvier 1993

**Musée national de l'Orangerie des Tuileries
Place de la Concorde
75008 PARIS
tél. : (1) 42 97 48 16**

Horaires : tous les jours, sauf le mardi, de 9h45 à 17h15

Prix d'entrée : 26F, tarif réduit et dimanche : 14F donnant accès aux collections permanentes du musée.

Visites de groupes :

réservation obligatoire, se renseigner au musée : Tél. (1) 42 97 48 16

Commissaires : Michel Hoog, conservateur général du patrimoine, chargé de la conservation du musée de l'Orangerie, Dominique Dupuis-Labbé, conservateur au musée de l'Orangerie.

Muséographie : Frédéric Beauclair

Métro : Concorde

Contacts :

Réunion des musées nationaux

Alain Madeleine-Perdrillat, communication

Marianne Lemarignier, presse

Tél. : (1) 40 13 48 49

EDITIONS

Catalogue de l'exposition

rédigé par Michel Hoog et Dominique Dupuis-Labbé, éd. RMN.

Format : 20 x 26 cm, 96 pages, 25 ill. couleur, 20 ill. N/B

Prix : 200F

Album :

Les Nymphéas de Claude Monet au musée de l'Orangerie.

Par Michel Hoog.

L'ensemble exceptionnel constitué par les huit panneaux des *Nymphéas* de Claude Monet, donnés à l'Etat et installés selon ses directives au musée de l'Orangerie des Tuileries (1927), méritait une publication détaillée.

S'appuyant sur de nombreux documents, pour la plupart inédits, deux études approfondies précisent la place occupée par les *Nymphéas* dans l'oeuvre de Monet et dans l'art du XXème siècle.

1984, réédition 1989

Format : 21 x 29,7 cm, 127 pages, 50 ill. couleur, 25 ill. N/B

Prix : 200F, broché

Produit dérivé :

Foulard les "Nymphéas", Twill de soie.

COMMUNIQUE DE PRESSE

Ce sont les peintres -et aussi des poètes- qui, les premiers, ont reconnu l'importance et la modernité des *Nymphéas* de Claude Monet. Cette étonnante peinture sans limite ni centre, ces formes mouvantes dans un espace sans profondeur, la lisibilité du geste de l'artiste, autant de caractères communs aux *Nymphéas* et à l'abstraction dite lyrique ou gestuelle, américaine ou européenne. Faut-il parler d'influence, ou plutôt de communauté de recherche ? L'esquisse d'une réponse peut venir de la présentation d'oeuvres significatives de Jackson Pollock, Mark Tobey, Joan Mitchell, André Masson, Jean Bazaine et de quelques autres peintres, américains et européens, près des huit panneaux des *Nymphéas*.

Aménagées selon les directives de Monet lui-même pour recevoir les *Nymphéas*, les deux salles de l'Orangerie, "Chapelle Sixtine de l'impressionnisme", furent installées selon sa volonté après sa mort (5 décembre 1926) et ouvertes au public le 22 mai 1927.

Avec le temps, ces salles sont devenues un lieu mythique -ici, la peinture prend possession de tout le champ visuel d'un homme regardant devant lui- mais il n'en a pas toujours été ainsi. Cette ouverture passa d'abord inaperçue. Parmi les rares visiteurs du musée, Claudel nota tout de suite la profonde poésie de l'ensemble et le caractère abstrait des toiles de l'Orangerie "*Monet, au terme de sa longue vie, après avoir étudié tout ce que les différents motifs de la nature pouvaient répondre à la question de la lumière en fait d'ensembles colorés, a fini par s'adresser à l'élément lui-même le plus docile, le plus pénétrable, l'eau, à la fois transparence, irisation et miroir. Grâce à l'eau, il s'est fait le peintre indirect de ce qu'on ne voit pas*".

En remontant le temps, l'exposition permet de rappeler le rôle décisif que joua Claude Monet dans la vocation de certains artistes. C'est la vision d'une *Meule* de Monet, (qui figure à l'exposition), dont il n'arrivait pas à déchiffrer le motif qui donna à Kandinsky la première intuition de la peinture abstraite. Mais Monet ne fut pas le seul à pousser jusqu'au non-figuratif le jeu expressif des formes et des couleurs. Cézanne, Redon et le Douanier Rousseau avaient eux-aussi abandonné la perspective et rempli la toile d'une végétation foisonnante, mais sans couper le lien avec la réalité. N'est-il pas alors abusif "d'enrôler" le seul Monet dans l'abstrait ?

Le rôle attribué aux *Nymphéas* dans le développement de l'expressionnisme abstrait américain, et plus généralement de la peinture abstraite de l'après-guerre, a suscité des appréciations contrastées. Le principe des séries (les *Peupliers*, les *Meules*, les *Cathédrales de Rouen*) d'abord mal compris et interprété comme une facilité, révéla peu à peu la fécondité des intentions de Monet et fut repris par Andy Warhol et Roy Lichtenstein.

En 1959, Jean Cassou écrivait à propos de l'exposition Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine qui se tenait à Paris, au Musée National d'Art Moderne : "*Il convient de sentir dans le tempérament américain une aspiration constante des forces élémentaires, de l'espace anonyme et à peine asservi, un besoin d'effusion*" : Monet précurseur ou Pollock récupéré ?

Cette exposition ne peut prétendre vider le débat, mais au moins l'engager, en prenant le risque de rapprochements inattendus entre des oeuvres allant de Delacroix jusqu'à Pollock et les grandes toiles de l'Orangerie (qui ont à l'évidence une signification sans commune mesure avec celle des nombreux *Nymphéas* isolés).

LES NYMPHEAS

A partir de 1900, Claude Monet consacre l'essentiel de son temps et de son énergie, à aménager et à peindre le jardin de sa maison de Giverny. Dans un bassin aux contours sinueux il fait pousser des nénuphars, pour lesquels il préfère l'appellation plus poétique de *nymphéas*. Ce bassin lui inspire des toiles démesurées, pour lesquelles il est obligé de construire un atelier spécial. Elles constituent un renouvellement total de son art : évocation poétique d'un monde changeant et mouvant, tableaux sans bord ni centre, à la limite de l'art abstrait. Le 11 novembre 1918, le jour de l'armistice, il décide d'offrir à la France, par l'intermédiaire de son vieil ami Clemenceau, "comme un bouquet de fleurs", deux panneaux de *Nymphéas*. C'est finalement un ensemble de huit compositions, inspirées par les variations de la lumière sur le bassin, que Monet a offert à l'Etat.

Elles ont été installées conformément à ses intentions et constituent son testament artistique et spirituel. Selon sa volonté, les salles n'ont été ouvertes au public qu'en 1927, après sa mort. Leur inauguration passa inaperçue et ce n'est que depuis quelques années que le public, à la suite des peintres et des poètes, les redécouvrent.

L'exposition présentée dans les deux salles voisines (car il est interdit d'ajouter des oeuvres dans les salles des *Nymphéas*) forme un accompagnement évoquant les précurseurs de Monet dans son chemin vers l'abstraction (Delacroix, Renoir, Redon, Cézanne, etc...) et les nombreux peintres, surtout américains et français, qui après 1940 ont trouvé dans les *Nymphéas* une réponse à leurs préoccupations (Pollock, Tobey, Joan Mitchell, Bazaine...).

NOTE SUR LA POSTERITE DE MONET

"La Cathédrale de Rouen a une importance capitale pour l'histoire de l'art et oblige des générations entières à changer leurs conceptions."

Malévitch

Si, au début du siècle, les critiques reconnaissent rarement le rôle de précurseur de Monet, il n'en est pas de même des artistes : après Cézanne, il est l'homme qui leur a appris à se décaler de la représentation. Le plus affirmatif en ce sens, et non le moindre, est Kandinsky. Dans un texte devenu célèbre, il raconte comment la découverte de Monet a marqué sa vie entière. C'est devant des *Meules*, dont il n'arrivait pas à lire le sujet, qu'il découvre en 1896 qu'il pouvait exister une peinture détachée de la réalité. Il fallut plus de dix ans pour que l'idée, neuve, chemine dans l'esprit de Kandinsky, mais la filiation entre Monet et la peinture abstraite ne pouvait pas être affirmée avec plus de force, ni par un meilleur juge.

Monet, qui avait accompagné les débuts de la peinture abstraite avant 1914, est négligé par la génération suivante. L'incompréhension est nette dans les milieux proches du cubisme. Pour Gleizes ou pour Lhote, leurs porte-parole, Monet demeure l'Impressionniste des années d'Argenteuil dont l'apport est lointain et entré dans l'histoire. Quant à la valeur novatrice des *Nymphéas*, elle reste longtemps inaperçue et Lhote, par exemple, écrit : *"Il n'y a de lumière, pour un peintre, que dans la couleur... Il n'y a qu'à voir, à l'Orangerie, où l'amour de ce phénomène a conduit Claude Monet : au suicide plastique. Ophélie de la peinture, son âme traîne sans gloire sous le linceul des nénuphars."*

Il faut attendre le lendemain de la Seconde Guerre mondiale pour découvrir la signification des oeuvres tardives. Ainsi Chagall en admire-t-il la "chimie" et la "totale" absence d'*a priori*. On va y discerner mieux l'annonce directe de formes nouvelles de l'abstraction, tant américaines que françaises (qu'on les appelle expressionniste, lyrique ou gestuelle).

La facture rapide qui exclut tout contour, mais manifeste le geste même de l'artiste, la liberté totale de la création, l'abolition de la notion traditionnelle et asservissante de tableau de chevalet, les formats hors de toute mesure, autant de traits que bien des peintres américains ont pu emprunter aux *Nymphéas*. Jean Cassou souligne précisément à propos de Pollock et des peintres américains de sa génération *"une aspiration constante des forces élémentaires, de la cascade et de la prairie.. un lyrisme d'instinct qui ne saurait aspirer à une configuration."*

LES "SERIES"

Les "séries" de Monet constituent aussi une puissante innovation ; en différenciant des compositions identiques par les seules variations d'éclairage, il reprenait une idée lancée par Chateaubriand dès 1828 : "*Si vous supposez deux vallées parfaitement identiques dont l'une regarde le Midi et l'autre le Nord, le ton, la physionomie, l'expression morale de ces deux vues semblables seront dissemblables.*"

Enumérer les peintres qui ont été frappés par cette systématisation du travail artistique, contrastant avec l'apparente improvisation dont on gratifie volontiers l'impressionnisme est impossible : déjà, les *Sainte-Victoire* et les *Château Noir* de la fin de Cézanne ne se groupent-ils pas en séries ? Dans les Salons parisiens, après 1900, on trouve de nombreux exemples de séries où le même site (souvent Notre-Dame de Paris, comme si les façades gothiques exerçaient sur les peintres une sorte de fascination rassurante) est répété avec des sous-titres précisant le moment de la journée : de la part de Marquet, Matisse, Signac ou Delaunay, il est difficile de ne pas y voir un hommage à Monet. Kandinsky travaille en séries systématiquement numérotées, et l'une d'entre elles est intitulée explicitement *Impression*. Larionov expose dès 1903 "*quarante toiles où chaque sujet était représenté à différentes heures du jour et de la nuit à l'instar d'Hokusai.. et de Claude Monet peignant les meules de foin.*"

Dans la génération qui suit la Seconde Guerre mondiale, le phénomène de la série est devenu banal. "*Pollock intitule Cathédrale une de ses plus pures toiles gestuelles et Riopelle entreprend bientôt à son tour une série de tableaux sous le titre Nymphéas.*" (Malévitch). Lichtenstein dans un ensemble célèbre, recopie, dans son style propre, les *Meules* et les *Cathédrales de Rouen*, respectant même les légères différences de cadrage de Monet.

ILS ONT ECRIT...

"Etonnante peinture sans dessin et sans bords, cantique sans paroles, tableaux où le peintre n'a plus d'autre sujet que lui-même ; où l'art, sans le secours des formes, sans vignette, sans anecdote, sans fable, sans allégories, sans corps et sans visage, par la seule vertu des tons, n'est plus qu'effusion, lyrisme, où le coeur se raconte, se livre, chante ses émotions... L'oeuvre, une des plus hardies que l'on ait tentées en peinture, sera-t-elle comprise ?

Avec une audace intrépide, le maître y a poussé son principe jusqu'au bout. Nul n'a conduit l'art de peindre, réduit à un seul élément du style, à pareil degré de généralisation."

Louis Gillet,
Trois variations sur Claude Monet, 1927

"L'oeuvre de Monet : un des grands tournants de la peinture. Une commotion. Primauté de la lumière (ou, si l'on préfère, de la lumière couleur)... C'est pourquoi il me plaît, très sérieusement, de dire de l'Orangerie des Tuileries qu'elle est la Sixtine de l'impressionnisme. Lieu désert, au coeur de Paris, comme donnant le sacre de l'inaccessible à la grande oeuvre qu'elle recèle : un des sommets du génie français."

André Masson,
"Monet le fondateur", Verve, 1952

"(...) au cours de la dernière décennie, les oeuvres d'artistes tels que Pollock, Rothko, Still, Reinhardt, Tobey, et les écrits de peintres tels que André Masson et Barnett Newman nous permettent de déceler dans les derniers grands tableaux de Monet et dans ses esquisses préparatoires, plus petites et plus libres, une pureté d'image et une conception de l'espace pictural dont nous reconnaissons aujourd'hui la poésie extrêmement audacieuse. L'un des mérites de la peinture abstraite contemporaine est d'avoir redécouvert ce vieux maître d'avant-garde."

Thomas B. Hess,
*"Monet : Tithonus at Giverny",
Art News, 1956*

"Bien que Pollock ait été le premier à comprendre tout à fait les implications des tableaux all-over, il ne fut pas le premier à traiter la surface de la toile de telle façon qu'il n'y eût pas de foyer central. Monet, dans ses tableaux de la fin, avait éliminé les contrastes aigus de valeurs, traitant la surface entière de la toile comme un continu très serré. Dans ces tableaux, les distinctions hiérarchiques entre les formes disparaissaient et aucun élément isolé ne se séparait de l'image totale."

Barbara Rose,
*L'Art américain depuis 1900,
1969*

"Cette abstraction, il s'en approche au plus près, il en ouvre la porte sans la réaliser. Il faut donc cesser de considérer Monet comme un simple paysagiste. Ce à quoi son oeuvre aboutit, le processus qu'elle entame dans la seconde partie de sa vie, c'est un nouveau mode de rapport avec les éléments de la nature, non plus envisagés comme formes mais pressentis comme forces, et où le paysage, détruit en tant que perspective mais créé en tant que perception, cesse d'être une fin en soi pour devenir le véhicule de la peinture pure."

Jean-Dominique Rey,
Monet, Nymphéas ou les Miroirs du temps, 1972

"Quel autre peintre a affirmé que le grand homme, c'est Monet ? Qu'on le cherche. On me rétorquera certes que je ne peins pas comme Monet. C'est vrai, mais encore une fois, c'est à lui que je pense quand je réfléchis au rôle de la couleur."

André Masson,
"A propos de Claude Monet, interview d'André Masson",
Catalogue de l'exposition *Paintings by Monet*,
Art Institute, Chicago, 1975

"L'impact de l'impressionnisme sur la peinture new-yorkaise des années cinquante (même si ce domaine reste encore largement à explorer) est incontestable, alors que son influence au cours de la précédente décennie, période de développement de l'expressionnisme abstrait, demeure un sujet controversé et complexe."

Irving Sandler,
"The Influence of Impressionism on Jackson Pollock and his Contemporaries",
Art Magazine, 1979

"Les autres peintres américains, ceux qui sont venus en Europe après-guerre, avec les fameuses bourses, étaient, eux, impressionnés par la culture européenne, et se précipitaient tous comme des mouches dans un seul endroit : à l'Orangerie, pour voir les Nymphéas de Monet."

Jeanne et Paul Facchetti,
entretien avec Daniel Abadie,
catalogue de l'exposition *Jackson Pollock*,
Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982

LISTE DES OEUVRES EXPOSEES

CAT.1 EUGENE DELACROIX

Bouquet de fleurs

Paris, musée Delacroix

CAT.2 JULES BASTIEN -LEPAGE

Ophélie, 1883-1884

Nancy, musée des Beaux-Arts

CAT.3 AUGUSTE RENOIR

Paysage algérien, le ravin de la femme sauvage, 1881

Paris, musée d'Orsay

CAT. 4 CLAUDE MONET

La Meule au soleil, 1890

Zürich, Kunsthaus

CAT. 5 PAUL CEZANNE

Dans le parc de Château-Noir, vers 1900

Paris, musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume

CAT. 6 ODILON REDON

Arbre sur fond jaune, 1901-1903

Paris, musée d'Orsay

CAT. 7 HENRI ROUSSEAU, DIT LE DOUANIER

La Charmeuse de serpents, 1907

Paris, musée d'Orsay

CAT. 8 WASSILY KANDINSKY

Maquette de panneau pour l'exposition de la Juryfreie, 1922

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou

CAT. 9A JACKSON POLLOCK

Shimmering Substance (from the "Sounds in the Grass Series"), 1946

New York, Museum of Modern Art

CAT. 9B JACKSON POLLOCK

Peinture, 1948

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou

CAT. 10 SAM FRANCIS

Other White, 1952

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou

CAT. 11 MARK TOBEY

Edge of August, 1953

New York, Museum of Modern Art

CAT. 12 PHILIP GUSTON

Painting, 1954

New York, Museum of Modern Art

CAT. 13 SIMON HANTAI

Mariale 3, 1960

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou

CAT. 14 MARK TOBEY

Monotype, 1961

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou

CAT. 15 ELLSWORTH KELLY

Red, Yellow, Blue, 1963

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght

CAT. 16 JEAN BAZAINE

Ombre sur la mer, 1963

Paris, collection particulière

CAT. 17 ANDRE MASSON,

Engloutissement, 1968

Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris

CAT. 18 JOAN MITCHELL

La Grande Vallée n°V, 1983

Collection particulière

QUELQUES OEUVRES

Eugène Delacroix

(Charenton-Saint-Maurice, 1799 - Paris, 1863).

Cat.1 *Bouquet de fleurs*

Aquarelle, gouache avec rehauts de pastel, sur esquisse au crayon sur papier gris.
Paris, musée Delacroix.

Les natures mortes tiennent une place particulière dans la production de Delacroix. Peu nombreuses (moins d'une dizaine), elles représentent en général des motifs floraux (la célèbre *Nature morte au homard* du Louvre est une exception).

Delacroix, qui maîtrisait aisément les règles traditionnelles de l'expression de l'espace et du volume, les transgresse ici, ou plutôt les ignore. Il répartit sur l'ensemble du support, et dans un esprit ornemental, une grande variété d'espèces florales ; mais il les dispose toutes sur un même plan, parallèle au plan de la toile, dans un espace non défini, sans le souci de présenter un bouquet plausible, plutôt comme une planche d'herbier. Perspective et profondeur disparaissent à peu près complètement.

Delacroix disait lui-même de cette aquarelle qu'elle représentait "*des fleurs comme posées au hasard sur un fond gris*".

Auguste Renoir

(Limoges, 1841 - Cagnes, 1919)

Cat.3 *Paysage algérien. Le Ravin de la femme sauvage, 1881*

Huile sur toile.

Paris, musée d'Orsay

Renoir est avant tout un peintre de figures. Les fleurs, il les aime en bouquet ; il prend plaisir, avec la végétation comme avec ses personnages, à effacer les contours sous les ombres portées. Ici, il a été séduit, au cours de son voyage en Algérie (1881), par le jeu désordonné des couleurs sur un taillis de broussailles et d'aloès, qui prennent, sous le soleil vif, des teintes pastel. Seule, la lumière (on ne voit pas clairement d'où elle vient) détermine les contours des zones de clarté et d'ombre : tableau sans sujet, fragment découpé dans un champ de vision plus large, peinture sans bords ni centre, exécutée rapidement ; autant de caractères qui annoncent certaines vues du *Pont japonais* ou de *L'Allée à Giverny* de Monet et qui sollicitent une lecture abstraite de l'oeuvre.

Il ne faut pas chercher de signification poétique au nom même du site ; c'est une allusion à la tenancière d'un restaurant qui n'avait, semble-t-il, rien de sauvage.

Claude Monet

(Paris, 1840 - Giverny, 1926).

Cat. 4 *La Meule au soleil*, 1890

Huile sur toile

Zürich, Kunsthaus, 1891

C'est en 1890 que Claude Monet entreprend de travailler par séries systématiques. La première a pour motif des meules. Monet installe, en plein champ, plusieurs toiles les unes à côté des autres, et passe d'une toile à la suivante au fur et à mesure que le soleil, en tournant, modifie la coloration du paysage.

D'autres séries suivent : dans une sorte de progression, la forme élancée et flexible des peupliers contraste avec la masse lourde des meules et avec la façade de la cathédrale de Rouen, choisie par Monet comme sommet de l'art. Enfin, son jardin de Giverny lui fournit des motifs nouveaux : le pont japonais, l'allée centrale. Avec l'étang aux nymphéas, la notion de série éclate : c'est la lumière elle-même qui est irréaliste, et qui crée l'unité de la série.

Les premiers à percevoir comme abstraite, "inobjective" ou "sans objet", l'oeuvre de Monet furent des peintres russes : Larionov, dont les toiles rayonnistes comptent parmi les incunables de la peinture abstraite ; Kandinsky qui ressentit le choc devant "marquer sa vie entière" :

"Je vécus deux événements qui marquèrent ma vie entière de leur sceau et qui me bouleversèrent alors jusqu'au plus profond de moi-même. Ce furent l'exposition des Impressionnistes à Moscou - en premier lieu la Meule de foin de Monet - et une représentation de Wagner au théâtre de la cour : Lohengrin. Auparavant je ne connaissais que l'art réaliste, et encore exclusivement les Russes (...). Et soudain, pour la première fois, je voyais un tableau. Ce fut le catalogue qui m'apprit qu'il s'agissait d'une meule. J'étais incapable de la reconnaître. Et ne pas la reconnaître me fut pénible. Je trouvais également que le peintre n'avait pas le droit de peindre de façon aussi imprécise. Je sentais confusément que l'objet faisait défaut au tableau (...). Tout ceci était confus pour moi, et je fus incapable de tirer les conclusions élémentaires de cette expérience. Mais ce qui m'était parfaitement clair, c'était la puissance insoupçonnée de la palette qui m'avait jusque-là été cachée et qui allait au-delà de tous mes rêves. La peinture en reçut une force et un éclat fabuleux. Mais inconsciemment aussi, l'objet en tant qu'élément indispensable du tableau en fut discrédité."

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840 - Paris, 1916).

Cat. 6 Arbre sur fond jaune, 1901-1903

Huile, détrempe sur toile.

Paris, musée d'Orsay

Odilon Redon n'avait pas grande sympathie pour les Impressionnistes. Cependant, il partageait avec eux un certain nombre de préoccupations : refus des conventions académiques, désintérêt pour les problèmes de perspective, sensibilité aux accords de couleurs. La décoration qu'il imagina et exécuta pour le château de Domecy (Yonne) consomme la rupture de Redon avec les "noirs". C'est ainsi qu'il désignait les fusains et les gravures à sujets le plus souvent oniriques ou fantastiques qui constituaient jusqu'à l'essentiel de sa production "*Je couvre tous les murs d'une salle à manger de fleurs, fleurs de rêve, de la faune imaginaire, le tout par grands panneaux, traités avec un peu de tout, la détrempe, l'aoline, l'huile, le pastel même*".

En exécutant cette vaste décoration murale en 1901-1903, qui mêle une végétation de fantaisie à des personnages, Redon achève une véritable psychothérapie et montre juxtaposés, dans une symbolique transparente, plantes vivaces et arbres morts.

Redon ne pouvait ignorer les paysages de Monet qui avaient été exposés plus d'une fois à Paris dès 1900 ; cette végétation envahissante se retrouve dans les autres "muraux" de Redon et à une échelle monumentale dans la bibliothèque de l'abbaye de Fontfroide. Demeure une différence fondamentale : la flore de Redon est résolument du domaine de l'imaginaire, il donne une apparence vraisemblable à des plantes innommées ; Monet transforme les humbles fleurs de son jardin en un décor féérique.

Wassily Kandinsky

(Moscou, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944)

Cat.8 Maquettes de panneau pour l'exposition de la Juryfreie, 1922

Gouache sur papier

Paris, musée national d'Art moderne, centre Georges Pompidou, donation de Madame Nina Kandinsky (1976)

La rencontre entre Kandinsky et l'oeuvre de Monet en 1897, lors de l'exposition des Impressionnistes à Moscou, produisit un choc aux effets durables (Cf.notice 4, *Meule de Monet*).

Le souvenir de la meule indéchiffrable est sûrement présent à l'esprit de Kandinsky quand les composants de ses tableaux, perdant leur valeur descriptive, sont réduits à des fragments incomplets et arbitrairement associés en des compositions fortes et puissantes.

Les formes éclatées, la disparition de la profondeur, les enchevêtrements de signes fictifs, la défocalisation apparaissent, à partir de 1909, au service d'une expression lyrique. On est là à la naissance même d'un concept neuf, celui d'art abstrait ou non figuratif.

A Berlin, en 1922, Kandinsky a l'occasion de réaliser un ensemble de peintures murales. Dans cette oeuvre monumentale, qui lui est commandée pour le vestibule d'un éphémère musée d'art moderne, il rejoint, ou plutôt il devance, en quelque sorte, l'installation des *Nymphéas* à l'Orangerie et l'idée d'une peinture continue. Les formes éclatées de Kandinsky flottent dans un espace sans appui, en état d'apesantement, comme les fleurs des *Nymphéas*. En 1922, il revient dans ses tableaux à des formes plus stables, mais, pour la *Juryfreie*, les formes flottent à nouveau et il reprend les couleurs fortes des scènes populaires de 1905.

Jackson Pollock

(Cody, 1912 - Long Island, 1956)

Cat.9b Peinture, 1948

Vinylique sur papier

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou

William Rubin a mesuré dans plusieurs articles la dette de Pollock vis-à-vis de la tradition européenne, notamment de l'impressionnisme. Dans la désintégration de la couleur par fragmentation de la touche pratiquée par les Impressionnistes, Rubin voit l'origine du *all-over*. Il souligne également l'importance de la vitesse d'exécution des oeuvres pour mettre en place un tel espace. En mettant en rapport les dernières oeuvres de Monet et celles de Pollock, Rubin y trouve la même qualité d'introspection, la même qualité d'intimité avec le spectateur. Des oeuvres qui sont un monde en soi, qui, par leur format, permettent de nouer une relation rapide et individuelle basée sur l'émotion. Le grand format permet une pénétration immédiate en enveloppant celui qui le regarde.

Ces rapprochements sont toutefois à considérer prudemment si l'on en parle en termes d'influence, car Pollock ne connaissait pas les oeuvres ultimes de Monet, sauf, peut-être, par des reproductions, ce qui n'a aucune signification. Il ne faut y voir vraisemblablement qu'une coïncidence de démarche ; *"entre Monet et Pollock, il n'y a d'autre lien qu'une liberté de geste et la même volonté de faire éclater les limites traditionnelles du tableau."*

(Jean-Dominique Rey)

Simon Hantaï

(Bia, 1922)

Cat.13 Mariale 3, 1960

Huile sur toile

Paris, musée national d'Art moderne, centre Georges Pompidou, don de Monsieur Marcel Nahmias (1982)

Simon Hantaï a subi dans ses premières oeuvres l'influence du surréalisme. Sa première exposition à Paris a lieu en 1953 sous les auspices d'André Breton : *"Simon Hantaï à qui font cortège les êtres fabuleux que son souffle a doués de vie et qui se déplacent en ces premiers jours de 1953 dans la lumière du jamais vu."* L'artiste explore alors les différentes techniques, notamment le grattage, qui permettent à la matière de révéler sa richesse. Son oeuvre évolue ensuite, par la pratique de l'écriture automatique qui le libère, peu à peu, du monde de l'image onirique, vers l'abstraction.

C'est en 1960, avec la série des *Mariales*, qu'apparaît une nouvelle réflexion sur l'espace. Hantaï adopte la méthode du pliage : la toile est pliée avant l'apposition aléatoire de la couleur ; méthode qui met l'accent sur les rapports du support et de la surface, du plein et du vide, de la réserve (blanc) et de la couleur. Le foisonnement de la couleur sans contour, le rythme répétitif créent une surface qui n'a ni commencement, ni fin, *"qui échappe aux contingences de son format et peut dès lors se développer indéfiniment dans l'espace."* (A. Pacquement)

Ellsworth Kelly

(Newburgh, 1923)

Cat. 15 Red yellow blue, 1963

Huile sur toile

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght

Ellsworth Kelly séjourne en France de 1948 à 1954 et visite l'atelier de Claude Monet à Giverny, *"Le lendemain du jour où je suis allé à Giverny, j'ai fait une peinture verte, un monochrome. J'avais déjà produit des peintures avec six panneaux de couleurs, mais je voulais faire une peinture d'une seule couleur."*

Rencontre décisive à une période durant laquelle le jeune artiste élabore les fondements de son oeuvre abstrait : la notion de peinture sérielle, l'importance de la couleur, le rapport de l'oeuvre avec le mur.

La série a d'autant plus d'impact sur lui qu'elle est, pour Monet, le lieu privilégié de l'étude des phénomènes de la lumière et de leur incidence sur la vision des couleurs. Barbara Rose remarque que Kelly perçoit les oeuvres vues à Giverny "comme cherchant à être monochromes" ; sans doute y voit-il l'écho de ses propres préoccupations sur la couleur. Les assemblages de panneaux monochromes constituent une démarche proche de celle de Monet, en termes de réflexion sur la couleur et la lumière. Ils permettent également d'évoquer l'analogie des rapports qu'entretiennent les oeuvres de Kelly et les *Nymphéas* avec le mur et l'environnement architectural. Les grands formats, pour l'un comme pour l'autre, se substituent au mur en l'occultant.

Jean Bazaine

(Paris, 1904)

Cat. 16 Ombre sur la mer, 1963

Huile sur toile

Paris, collection particulière

De 1941 à 1956, Jean Bazaine bâtit un oeuvre sensible dans lequel les rythmes de la nature sont traduits par des équivalences formelles et colorées. La nature est l'élément primordial auquel le peintre ne cesse de se référer et qui permet son évolution : *"Cela m'amuse de penser que ce que les gens ou les critiques nomment chez moi un plus grand degré d'abstraction n'est, au contraire, que le résultat d'un contrat plus profond avec le monde."*

Ombre sur la mer, comme beaucoup de marines, joue sur la combinaison d'éléments sans cesse en mouvement, la mer, le vent, la lumière et l'ombre. La touche épaisse et sensuelle, en fusionnant formes et couleurs, crée un espace mobile et ouvert.

Bazaine se rapproche alors des préoccupations de Monet, le comprend davantage et en tire d'autres conclusions : *" J'ai découvert, sans le vouloir, que l'ouverture de Monet est extraordinaire (...) C'est cosmique. C'est plus riche de prolongements que le cubisme (...) La révolution de Monet ouvre des horizons bien plus lointains (...) C'est là que je tente d'aller."*

André Masson

(Balagny, 1896 - Paris, 1987)

Cat.17 Engloutissement, 1968

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

"(...) abandonner tout recours linéaire, me priver absolument de ce symbolisme graphique qui jusqu'alors m'avait porté. En d'autres termes, il s'agissait, pour mon propre compte, de retrouver le pictural."

Après les années surréalistes, ponctuées de compositions convulsives aux formes nerveuses et mouvantes, traduisant sa vision intérieure qu'évoque *Engloutissement*, Masson se remet en question.

Installé près d'Aix-en-Provence, depuis 1947, il se soucie de capter sur ses toiles la sensation née de la vision de l'éphémère de la nature. Ce retour à la sensation, après des années d'introspection, a été vécu comme une nécessité et il semble naturel que l'artiste en appelle à Claude Monet pour justifier sa démarche. Dans un texte lyrique et fervent, écrit à la demande de Tériade, Masson entreprend de réhabiliter le maître de Giverny : *"Acceptation par le peintre de la fuite du temps, de l'éphémère. Nouvelle manière de voir, de sentir, d'aimer la nature (...) Nulle forme a priori. Basée sur le pouvoir de la lumière, l'exaltation colorée a pour conséquence la négation des contours ou limites. L'oeuvre achevée trouve son point d'équilibre dans la fusion des éléments (...) Repris, le contact avec l'irremplaçable instant (une sublimation s'imposera) nous sortira de nos diverses impasses intellectuelles, nous conduira à l'élaboration d'une nouvelle profondeur."*

Joan Mitchell

(Chicago, 1926)

Cat.18 La Grande Vallée n° IV, 1983

Huile sur toile

Collection particulière

" Les sujets de Mitchell sont la lumière, la couleur et leur interaction dans un champ coloré - en d'autres termes, l'essentiel impressionniste - mais l'échelle importante, la gestualité énergique et physique et la sensibilité romantique la signalent à l'évidence comme une artiste américaine. " (B.Rose)

Appartenant à la seconde génération de l'expressionnisme abstrait, particulièrement sensible à l'art de Gorky, de Kooning et Kline, Joan Mitchell a intégré dans sa peinture les acquis de ses aînés : composition *all-over*, évidence du geste. Elle n'a cependant pas brisé la relation avec l'art européen et a déclaré à maintes reprises l'importance que revêtaient, à ses yeux, Van Gogh, Cézanne, Kandinsky ou Matisse.

La Grande Vallée n° IV est une évocation d'un paysage de Bretagne ; souvenir poignant puisque ce lieu est remémoré au moment de la disparition du compagnon de jeux de l'un de ses amis. Le paysage fait figure de paradis perdu, "vallée des enfants et de la mort, le lieu de la transfiguration et du recueillement". Concept et émotion sont créés en symbiose sur la toile par l'artiste, qui fait sienne la détresse amie. La couleur frappe au cœur, les bleus et les verts, denses, favorisent l'échange émotif. Le geste est présent sans être le résultat d'une sensation immédiate. Joan Mitchell contrôle sa liberté, sait à chaque instant où son pinceau la mène.

Les *Nymphéas* du musée de l'Orangerie, univers de signes qui procèdent d'une reconstruction mentale possible grâce au souvenir, au sentiment, à la sensation recréée, n'évoquent-ils pas une sympathie identique de Monet envers la nature ?

LES NYMPHEAS AVANT ET APRES

28 OCTOBRE 1992 - 25 JANVIER 1993

Liste des documents photographiques disponibles pour la presse

+ diapositives * noir et blanc

+* A

Simon Hantaï

Mariale 3, 1960

Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Photo : Ph. Migeat

+* B

Jackson Pollock

Peinture, 1948

Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

+* C

Wassily Kandinsky

Maquette de panneau pour l'exposition de la Juryfreie, 1922

Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Photo : J. Hyde

+ D

André Masson

Engloutissement, 1968

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Photo : Musées de la Ville de Paris

+ E

Ellsworth Kelly

Red, Yellow, Blue, 1963

Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

+* F

Claude Monet

La Meule au soleil, 1890

Kunsthau, Zürich

+ G

Odilon Redon

Arbre sur fond jaune, 1901-1903

Paris, Musée d'Orsay

+* H

Eugène Delacroix

Bouquet de fleurs

Paris, Musée Delacroix

+ I

Auguste Renoir

Paysage algérien, le ravin de la femme sauvage, 1881

Paris, Musée d'Orsay

+ J

Joan Mitchell

La Grande Vallée n° IV, 1983

Collection particulière

+* K

Claude Monet

Les Nymphéas - Etude d'Eau

Reflets verts (détail)

Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries

+* L

Claude Monet

Les Nymphéas - Etude d'Eau

Le Matin (partie gauche)

Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries

+* M

Claude Monet

Les Nymphéas - (détail)

Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries