

12,90 €

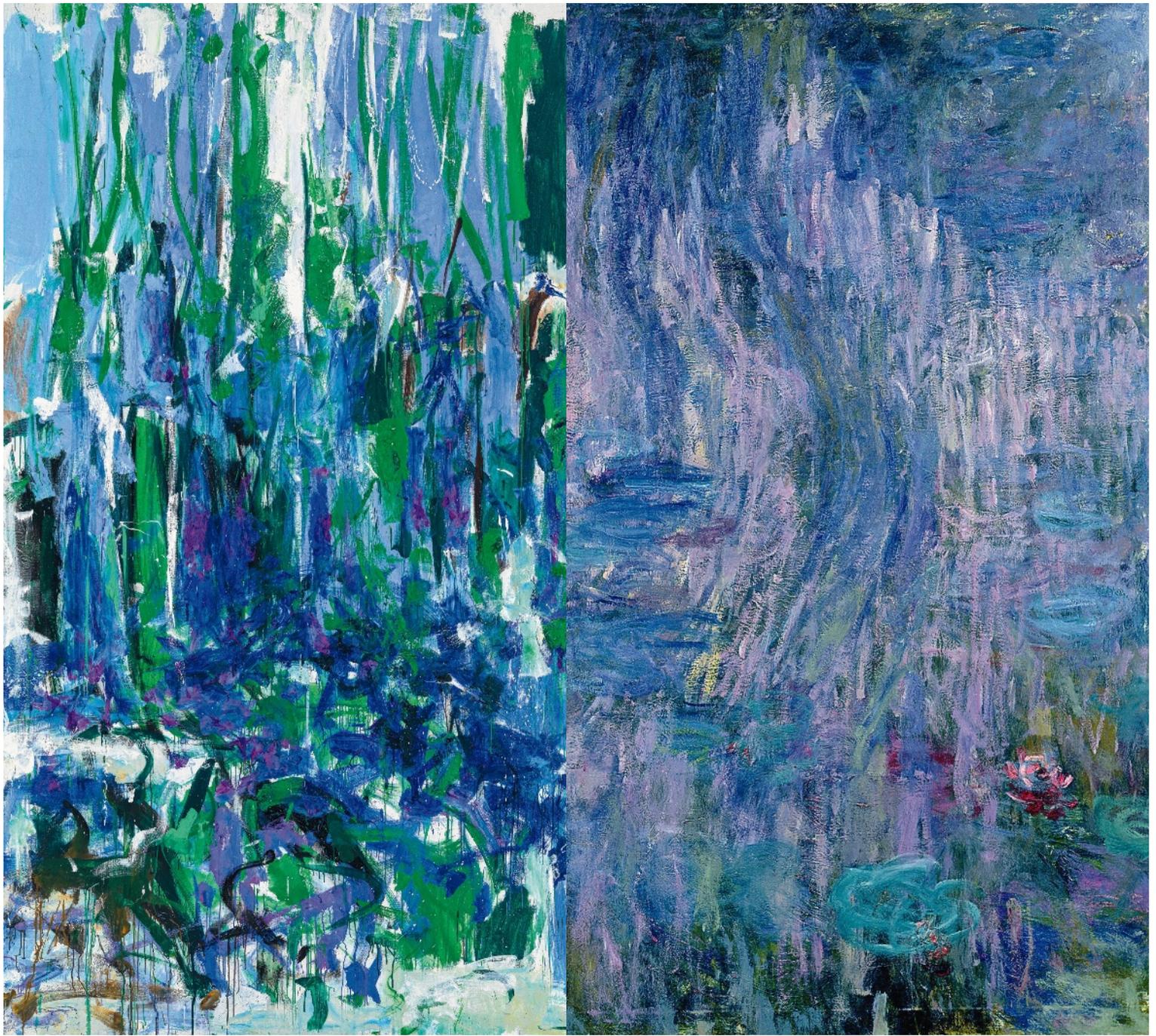
connaissance des arts

hors-série

MONET / MITCHELL - DIALOGUE ET RÉTROSPECTIVE

connaissance des arts hors-série

H. S. N° 1000



CLAUDE
MONET
JOAN
MITCHELL

**DIALOGUE
ET RÉTROSPECTIVE**

FONDATION LOUIS VUITTON

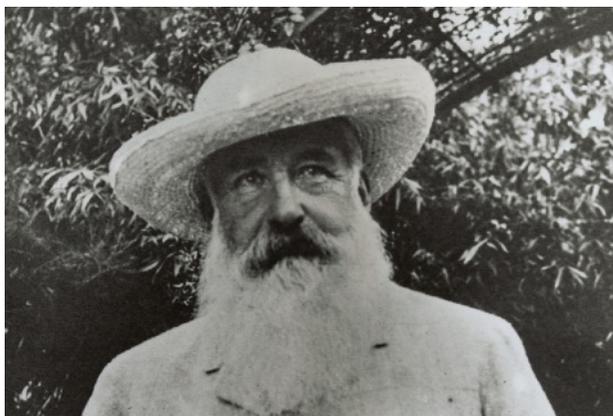


Monet / Mitchell

- 4 **Une rencontre sensible et poétique**
Entretien avec Suzanne Pagé,
propos recueillis par Myriam Boutoulle
- 14 **Correspondances**
Guitemie Maldonado
- 24 **Un monde en soi**
Entretien avec Marianne Mathieu,
propos recueillis par Guillaume Morel

Joan Mitchell

- 30 **La rage de peindre**
Guillaume Morel
- 40 **Poèmes et peinture**
Valérie Bougault
- 44 **French connection**
Myriam Boutoulle
- 48 **Œuvres choisies**
Valérie Bougault et Olivier Michelin
- 62 **Repères biographiques**
- 66 **Guide pratique**



En couverture

À gauche:
Joan Mitchell,
*Quatuor II for
Betsy Jolas*,
détail, 1976,
huile sur toile,
279,4 x 680,7 cm,
Paris, Centre
Pompidou, en
dépôt au musée
de Peinture et
de Sculpture
de Grenoble.

À droite:
Claude Monet,
*Nymphéas, reflets
de saule*,
détail, 1916-1919,
huile sur toile,
200 x 200 cm, Paris,
musée Marmottan
Monet.

↖ Joan Mitchell
photographiée par
Walt Silver en 1954.

↙ Claude Monet
photographié par
Sacha Guitry à
Giverny en 1915.

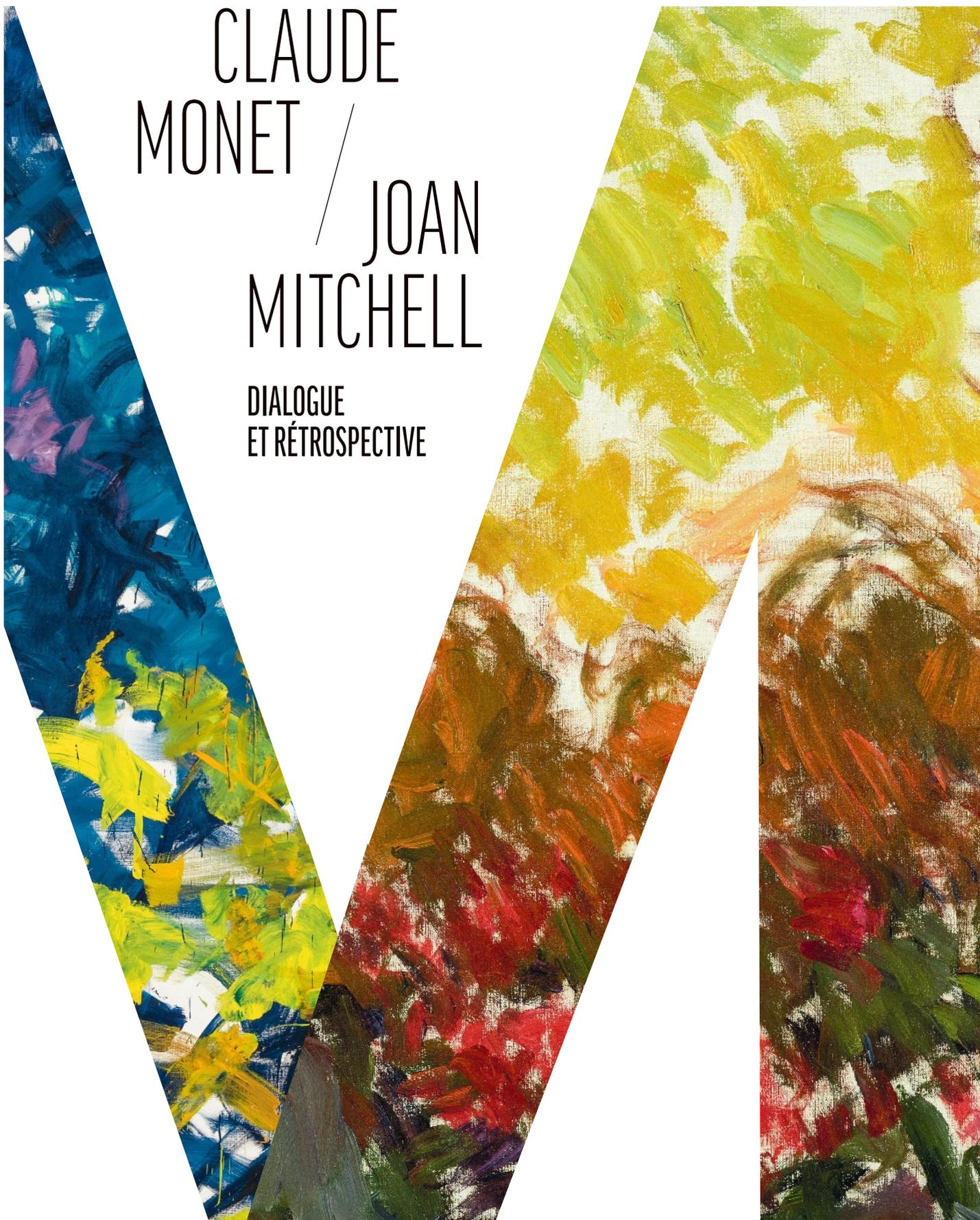
→ Moitié gauche
du M : Joan
Mitchell, *La
Grande Vallée XVI,
pour Iva*,
détail, 1983,
huile sur toile,
259,7 x 199,4 cm,
New York,
Joan Mitchell
Foundation.

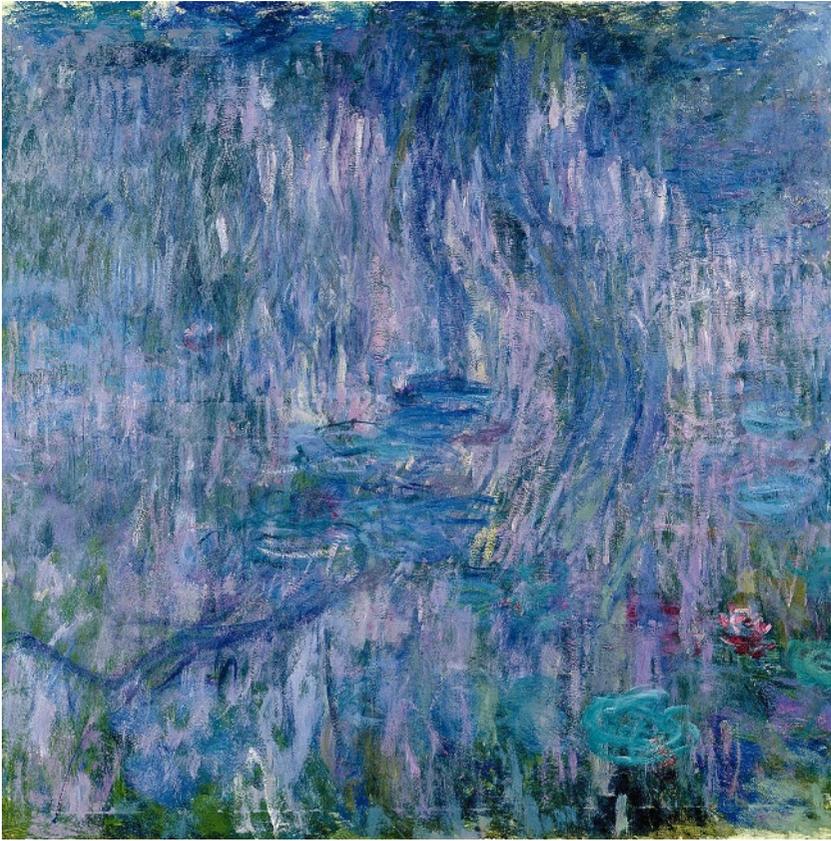
Moitié droite
du M : Claude
Monet, *Le Jardin
à Giverny*,
détail, 1922-1926,
huile sur toile,
93 x 74 cm, Paris,
musée Marmottan
Monet.



CLAUDE
MONET / JOAN
MITCHELL

DIALOGUE
ET RÉTROSPECTIVE





MONNET MITCHELL



UNE RENCONTRE SENSIBLE ET POÉTIQUE

L'exposition « Monet-Mitchell. Dialogue et rétrospective » à la Fondation Louis Vuitton met en scène une rencontre hautement sensible entre les *Nymphéas* de Claude Monet et l'œuvre de Joan Mitchell, suivie d'une rétrospective dédiée à la peintre américaine. Entretien avec Suzanne Pagé, directrice artistique de la Fondation et commissaire générale de l'exposition.

PROPOS RECUEILLIS PAR MYRIAM BOUTOULLE

← Claude Monet,
*Nymphéas, reflets
de saule*,
1916-1919, huile sur
toile, 200 x 200 cm,
Paris, musée
Marmottan Monet.

↑ Joan Mitchell,
*Quatuor II for
Betsy Jolas*,
1976, huile sur toile,
279,4 x 680,7 cm,
Paris, Centre
Pompidou, en
dépôt au musée
de Peinture et de
Sculpture de
Grenoble.



↑ Joan Mitchell,
La Grande Vallée IV,
1983, huile sur toile,
259,7 x 199,7 cm,
collection
particulière.

→ Claude Monet,
*Coin de l'étang
à Giverny*,
1917, huile sur
toile, 117 x 83 cm,
Grenoble, musée
de Peinture et de
Sculpture.

Vous avez organisé la première exposition de Joan Mitchell en France en 1982. Que retenir de vos échanges avec la peintre, pouvez-vous décrire sa personnalité ?

C'était une forte personnalité, très affective, ardente, intense et d'une extrême sensibilité. Elle dégageait une formidable énergie, une certaine violence contenue, avec une égale fragilité. Elle pouvait être redoutée car elle

était assez frontale, et d'une grande perspicacité dans son jugement sur les êtres et les œuvres. Mais on sentait qu'elle donnait le change par pudeur, du fait surtout d'une affectivité alors très douloureuse après plusieurs deuils familiaux et amicaux et la solitude due à sa rupture récente avec Jean Paul Riopelle. Tout cela l'avait amenée à se réfugier plus encore dans son atelier. Quand on montait dans ce lieu à Vétheuil, on ne parlait pas. Je me souviens qu'avec Béatrice Parent, associée à l'exposition de 1982 au musée d'Art moderne de Paris, notre entente avec Joan a été parfaite car la seule chose qu'elle attendait de nous était que l'on sache regarder sa peinture sans y ajouter de commentaires intellectuels. Il fallait l'apprécier dans sa stricte pictorialité, c'est-à-dire son langage propre, irréductible au langage verbal ; elle déplorait que les gens ne sachent pas regarder et ne voient la peinture qu'à travers les mots.

La rétrospective sert de socle au dialogue Monet-Mitchell. Comment s'éclairent ces deux expositions que vous avez orchestrées ?

Selon deux muséologies différentes : celle de la rétrospective Mitchell est classique, l'autre a imposé sa muséologie, d'abord sensible. Avec les commissaires de « Joan Mitchell », Katy Siegel et Sarah Roberts, nous avons conçu un accrochage chronologique depuis les œuvres des années 1950 dans le contexte de l'École de New York, jusqu'aux derniers développements. Le commissaire associé pour Paris, Olivier Michelon, a choisi d'inaugurer l'exposition avec un tableau de notre collection (treize œuvres acquises à partir de 2007) : *Minnesota* (1980, p. 56), du nom de l'État où s'était tenue en 1950 la première exposition de Mitchell. À la fin du parcours, les violentes biffures des tracés orageux de *No Birds*





↑ Claude Monet,
Saule pleureur,
Giverny,
1920-1922, huile sur
toile, 120 x 100 cm,
collection
particulière.

➤ Joan Mitchell,
Bracket,
1989, huile sur toile,
260,4 x 462 cm,
San Francisco,
SFMOMA.



(1987-1988, p. 36) font écho au tragique *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh, son grand artiste de référence avec Cézanne, ce dont témoigne *South* (1989, p. 60) en hommage à la Sainte-Victoire. Au début du parcours, les couleurs sont éteintes dans une gamme de gris, contenues dans un enchevêtrement de grilles, et s'affirment de plus en plus jusqu'à leur explosion dans les panoramas de Vétheuil. Les œuvres éclatantes deviennent toujours plus monumentales avec une totale liberté des couleurs sur fond blanc, la variété des touches et des textures.

En revanche, le dialogue « Monet-Mitchell » est une mise en écho des œuvres elles-mêmes.

Ce n'est en effet en aucun cas une exposition didactique. Le rapprochement des deux artistes remonte aux années 1950 et à l'émergence de l'expressionnisme abstrait. Ces artistes américains découvrent alors chez le peintre des *Nymphéas* un précurseur, du fait de son adoption d'une peinture gestuelle de grand format où la perspective est abandonnée au profit d'une priorité couleur/lumière aux contours indéfinis. Le



côté inédit de notre exposition réside dans la mise en regard des œuvres elles-mêmes, rigoureusement sélectionnées. Il s'agissait pour nous, avec Marianne Mathieu et Angeline Scherf, d'inventer avec l'architecte une muséologie purement sensible, au plus près des œuvres et à leur écoute.

Selon vous, la peinture de Monet et de Mitchell est à voir, mais aussi à entendre...

Oui, il s'agit de se concentrer sur leur langage propre, irréductible à tout autre,

jusqu'à les entendre, et d'essayer d'accorder assonances et dissonances. La métaphore musicale s'est imposée comme méthode tant la musique, vitale pour les deux artistes, semble dicter l'élan et le rythme de ces œuvres tout en vibrations, comme l'ont d'ailleurs ressenti de leur temps de nombreux musiciens comme Marguerite Namara pour Monet et Betsy Jolas ou, plus tard, Gisèle Barreau pour Mitchell chez qui la synesthésie provoquait des correspondances spontanées des sons et des couleurs. La musique était là en permanence

quand elle travaillait dans son atelier, surtout les opéras, mais aussi Debussy, le jazz, le blues...

Dans son atelier à Vétheuil, Mitchell transcrivait de nuit l'expérience diurne du paysage synthétisée dans ce qu'elle appelait le « feeling ». Comment s'opérait ce processus?

Monet et Mitchell développent une démarche qu'ils définissent en termes analogues, faisant référence à la « sensation » pour Monet et au « feeling » pour Mitchell – à la croisée de l'émotion et de



↑ Joan Mitchell,
*La Grande
Vallée XIV
(For a Little While)*,
1983, huile sur toile,
280 x 600 cm,
Paris, Centre
Pompidou.

la rémanence chez Monet, de la perception et de la mémoire chez Mitchell. Il s'agit de transcrire à distance le souvenir d'une émotion ressentie, devant un motif pour Monet, et devant un paysage à la fois précis et pluriel pour Mitchell. À la limite de l'abstraction, le motif est toujours là chez Monet. Mitchell est clairement abstraite mais, comme toujours chez elle, de façon complexe: « *ma peinture est abstraite, mais c'est aussi un paysage* », nous disait-elle. C'est ici tout

l'enjeu d'un accrochage devant préserver l'aura singulière de chaque œuvre tout en entretenant le dialogue. Se garder aussi des anachronismes.

Rappelons également que Joan Mitchell était une formidable coloriste...

Oui, la gamme qu'elle choisit « cogne », avec des couleurs fortes souvent complémentaires dans des accords quasi électriques et jubilatoires avec aussi des



fluidités très suaves, un peu ce que l'on retrouve chez le peintre des *Nymphéas*, en très apaisé, par l'utilisation des frot-tis caressant la surface de la toile sans brusquerie. Pour les deux, la peinture, c'était avant tout la couleur/lumière. Monet aurait pu souscrire à l'assertion de Joan Mitchell dans une interview d'Yves Michaud en 1989 : « *Ce qui m'excite, c'est ce qu'une couleur fait à une autre et ce qu'elles font toutes les deux en termes d'espace et d'interaction.* »

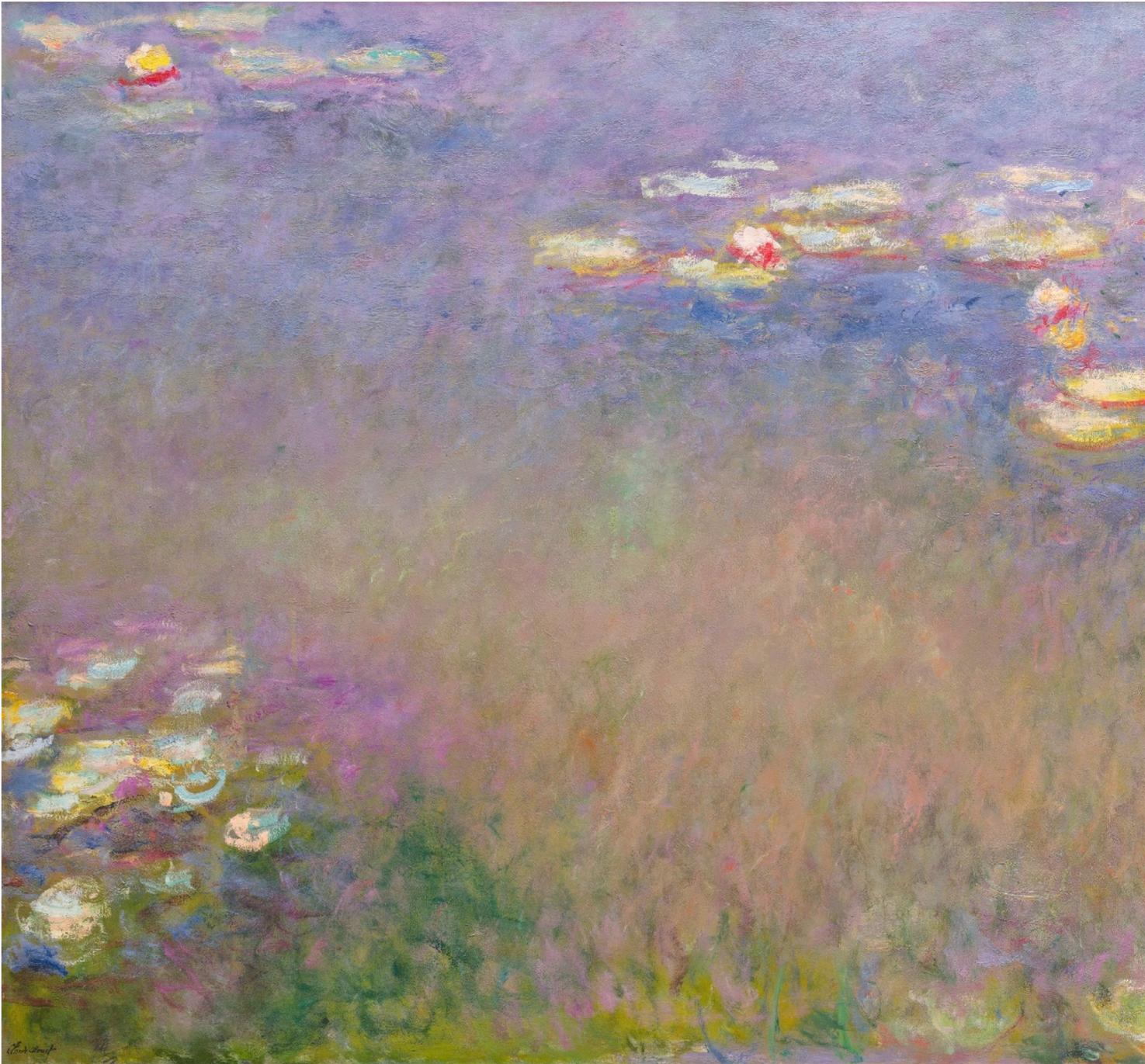
Ce qui nous amène à sa gestualité, liée aux expressionnistes abstraits...

Oui, et dans une relation immersive à la peinture, ce qui est vrai pour les deux artistes avec des tempéraments bien différents. Rompue au patinage artistique, Joan était une athlète. Elle attaquait véritablement la toile avec de gros pinceaux, d'énormes couches de peinture; elle pouvait aussi diluer ses couleurs avec de la térébenthine, autorisant alors une grande douceur dans les

contrastes et les textures. Les couleurs sont symptomatiques de sa gestualité pleine de fougue. Dans le dernier Monet, c'est une liberté nouvelle comparable, mais sans véhémence, que l'on retrouve dans ses touches, ses textures et son usage caractéristique des blancs et des réserves similaires à ceux de Mitchell. Dans l'atelier qu'il construit alors dans son jardin, précisément pour préserver ses yeux des excès de luminosité et pour réaliser des grands formats, Monet implique tout son corps, en osmose avec la toile et la nature.

Quel était le rapport de Joan Mitchell à l'œuvre de Monet ?

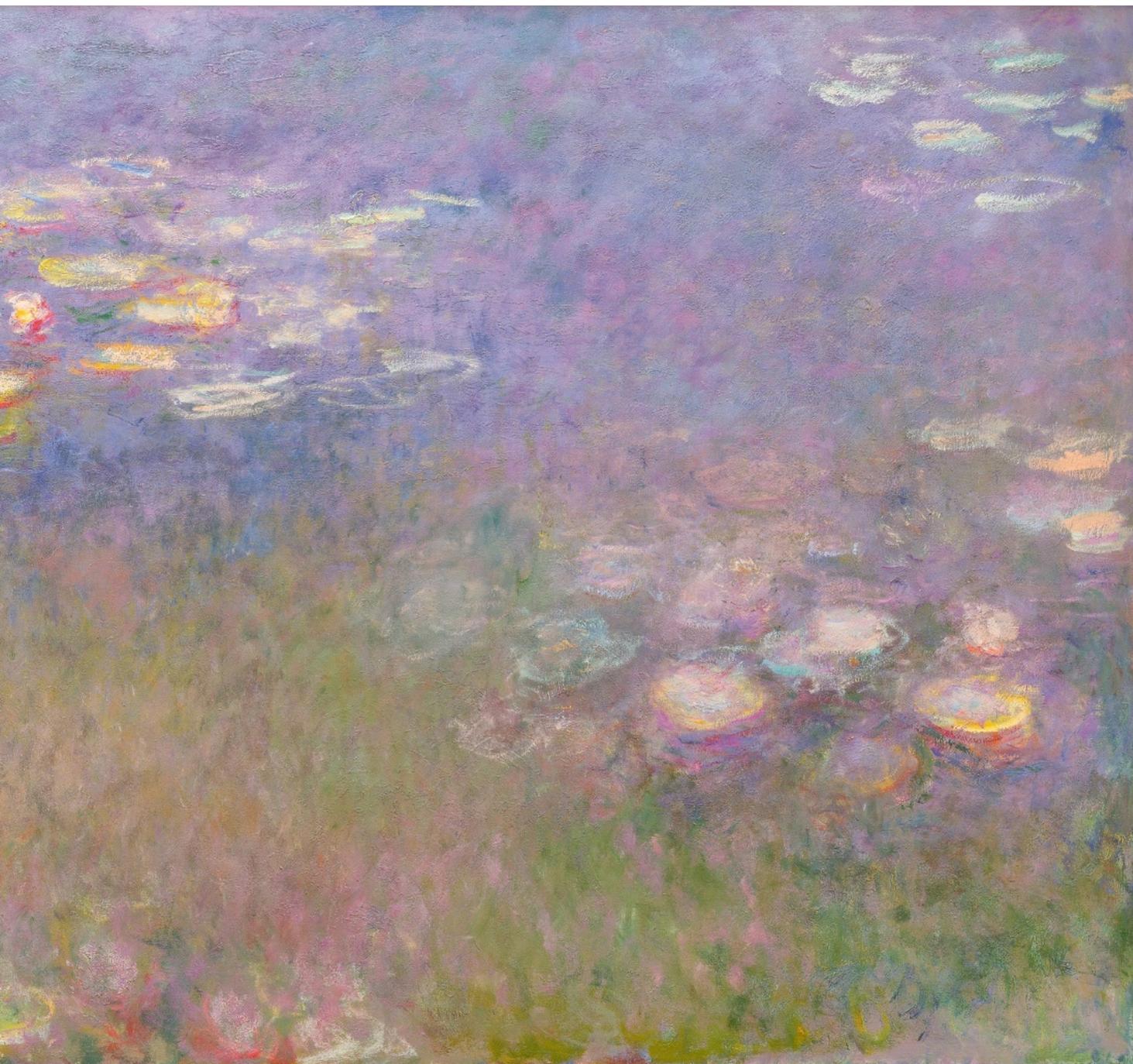
Quand je suis allée la première fois à Vétheuil en 1982, elle habitait La Tour, une grande maison qui surplombait une vaste vallée verdoyante où coule la Seine. Elle m'a d'emblée entraînée sur sa terrasse dominant la maison plus modeste que Monet avait occupée entre 1878 et 1881. À un certain moment de leur vie, ils avaient donc vu le même paysage. Mais elle m'avait alors opposé un déni radical à l'évocation d'une quelconque influence qui l'énervait chez ses visiteurs. Et pourtant, c'est aux tableaux de Monet que Joan Mitchell pense quand il neige à Vétheuil. Quand elle sort tôt le matin, elle 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.* » Elle tient aussi à mentionner à Jean Paul Riopelle qu'elle est allée voir les *Nymphéas* au MoMA en pensant à lui. Elle a expliqué sa position dans un entretien donné à Irving Sandler en 1957 : « *J'aime le dernier Monet mais pas celui des débuts.* » J'ai appris récemment qu'elle aimait se promener dans le jardin du peintre à Giverny, à l'époque où ce lieu était à l'abandon.



↑ Claude Monet,
L'Agapanthe,
vers 1915-1926,
huile sur toile,
200 x 426 cm, Saint
Louis, Saint Louis
Art Museum.

Vous dites avec émotion que Joan Mitchell parvient à donner dans sa peinture ce qu'elle ne possédait pas : la joie de vivre.

Oui, en effet, privilège ou miracle de l'art ? J'ai connu Joan Mitchell alors que son compagnon de longue date, le peintre Jean Paul Riopelle, l'avait quittée, rompant aussi leur dialogue et leurs influences mutuelles d'artistes. La rupture



a été très douloureuse pour elle. En France, elle avait finalement peu de vrais contacts avec les artistes plasticiens. Elle voyait les quelques musiciens déjà mentionnés et rencontrait des écrivains et poètes – Jacques Dupin, Samuel Beckett. Elle recevait surtout des Américains, écrivains et artistes de passage, et comme elle était très généreuse avec les jeunes créateurs, elle en accueillait

volontiers chez elle. Mais elle s'est retrouvée très solitaire, ce qui s'est accru à la fin de sa vie du fait de la maladie. Tout la lâchait et pourtant, quand vous visitez une exposition de Joan Mitchell, vous ressentez paradoxalement une formidable joie de vivre du fait des couleurs flamboyantes et solaires, de l'énergie et de la sensualité qui y circulent. Ce décalage, c'est prodigieux. Elle me disait

en 1982 : « *Il y a de la tristesse en plein soleil comme il y a de la joie dans la pluie ; pour moi, le jaune, ce n'est pas forcément gai.* » Il est d'ailleurs notable qu'au moment où Claude Monet et Joan Mitchell vivaient un état analogue de souffrance, de tristesse, de deuils et de solitude, ces deux artistes nous font partager d'abord ce que Matisse appelait « *la joie de vivre* ».

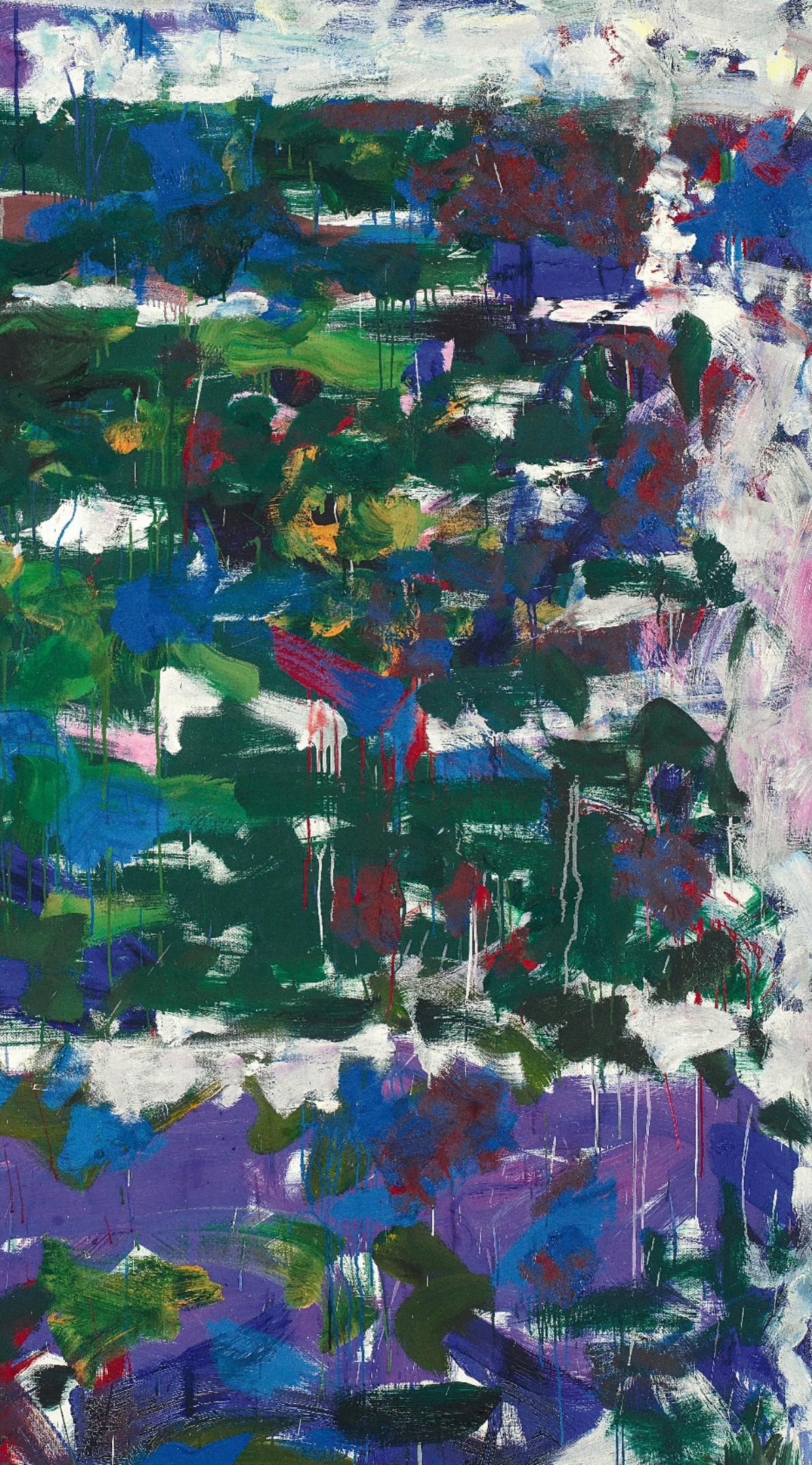


← Claude Monet,
Les Agapanthes,
détail, 1914-1917,
huile sur toile,
200 x 150 cm, Paris,
musée Marmottan
Monet.

MONET MITCHELL CORRESPONDANCES

Si Mitchell refusait toute filiation avec le maître de l'impressionnisme, elle partageait cependant la même passion pour la nature que Monet. Par-delà l'écart des générations, tous deux ont habité la vallée de la Seine, entre Vétheuil et Giverny, tous deux ont éprouvé cette notion de sensation ou de *feeling* face au paysage. Focus sur quelques chefs-d'œuvre de Monet et de Mitchell mis en regard.

GUITEMIE MALDONADO



← Joan Mitchell,
Champs,
détail, 1990,
huile sur toile,
280 x 360 cm,
collection
particulière.

→ Claude Monet,
Le Jardin à Giverny,
1922-1926, huile sur
toile, 93 x 74 cm,
Paris, musée
Marmottan Monet.



CETTE NOTION DE SENSATION ET DE *FEELING*

À Giverny dans les années 1920, Monet peint de plus en plus de mémoire – quoique toujours à partir de ce qu'il observe –, principalement dans l'atelier, à distance donc et dans une temporalité autre que celle du travail sur le motif. Et si les

harmonies colorées peuvent encore évoquer des moments particuliers de la journée ou de l'année – ici des embrasements automnaux ou de soleil couchant –, elles traduisent bien davantage la synthèse des sensations éprouvées et emmagasinées face au spectacle de la nature, chaleur, plénitude, émerveillement, euphorie peut-être, qui se communiquent ensuite à celui qui regarde. Joan Mitchell, qui travaille beaucoup de nuit, à la lumière électrique, vérifiant toujours ses couleurs le lendemain, en lumière naturelle, procède de façon semblable, à partir des paysages et « *des sensations qu'elle en retient, qu'elle transforme* », peignant ce que « *la nature*



*a laissé en [elle] » et cherchant à traduire « le sentiment d'un espace ». Telle convergence dans le processus créatif explique, avec le caractère immersif de la peinture qui en résulte, la reconsidération de l'œuvre tardive de Monet, aux États-Unis, dans les années 1950, la critique identifiant même le phénomène comme l'avènement d'un « impressionnisme abstrait », dont les représentants « s'intéressent aux effets optiques des états spirituels » (Elaine De Kooning) et ont « recours à la sensibilité visuelle comme base de la décision stylistique » (Louis Finkelstein). Indéniablement, *Le Jardin à Giverny* et *Beauvais* partagent une touche arquée, créant*

des effets de moutonnement et entraînant l'œil dans un mouvement nerveux, presque frénétique du côté de Mitchell dont l'énergie se manifeste dans les nombreuses couleurs qui marquent la surface. Chez Monet, le blanc est celui des réserves qui, en l'isolant, transforment le spectacle naturel en phénomène optique, tandis que chez Mitchell, il s'affronte activement aux couleurs et participe pleinement, par recouvrement et contrepoint, à l'élaboration d'une surface vibrante, tandis que la construction en diptyque et l'effet de réplique qu'elle produit passent la perception au filtre du souvenir, récurrent voire obsessionnel.

↑ Joan Mitchell, *Beauvais*, 1986, huile sur toile, 279,7 x 400,3 cm, Paris, Fondation Louis Vuitton.



← Joan Mitchell,
Mon paysage,
1967, huile sur toile,
260 x 180 cm,
Saint-Paul-de-
Vence, Fondation
Maeght.

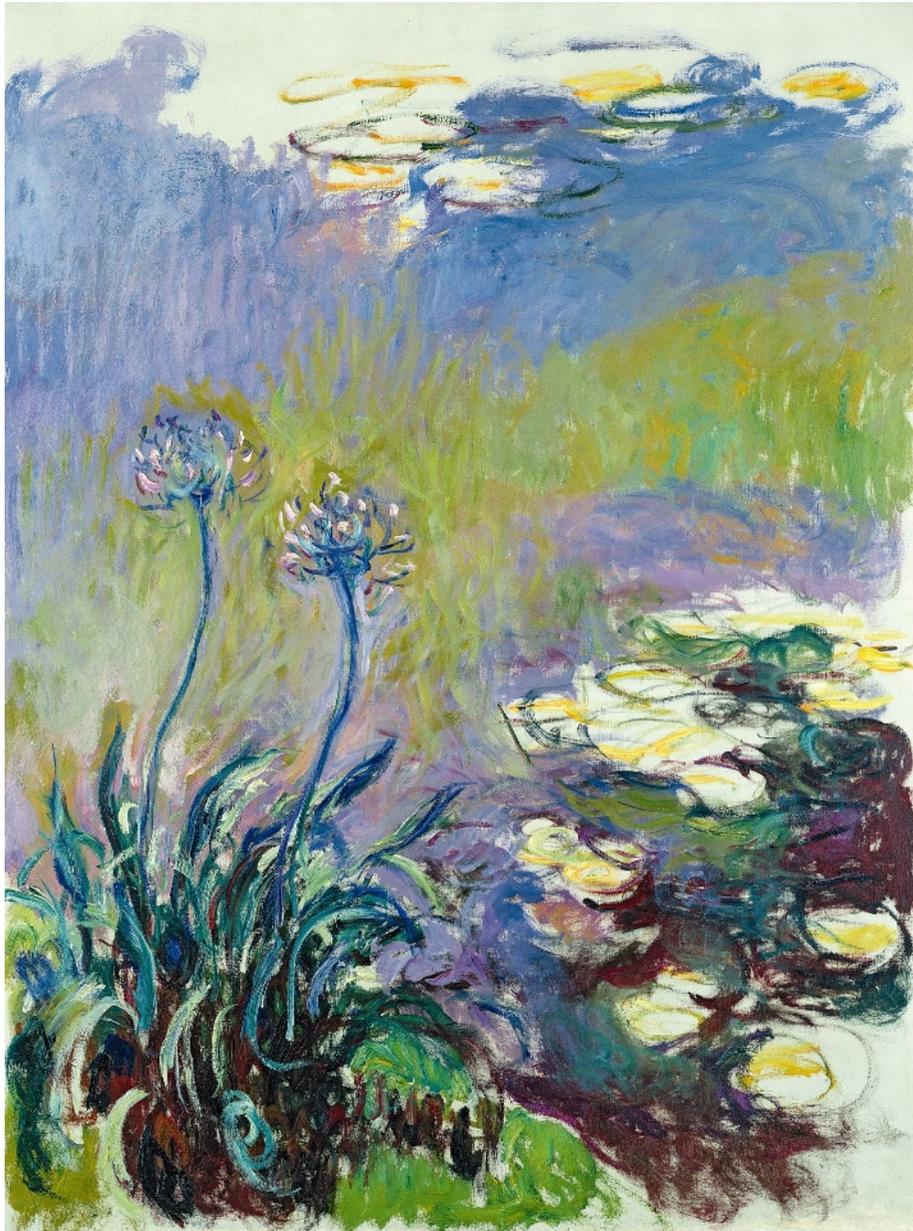
↑ Claude Monet,
Glycines,
1919-1920, huile sur
toile, 100 x 300 cm,
Paris, musée
Marmottan Monet.



LES LUMIÈRES DU PAYSAGE

« Je porte mes paysages avec moi », déclarait Joan Mitchell, dont la suite des *My Landscape* (*Mon paysage*) a été réalisée à Paris avant son installation définitive dans son nouvel et grand atelier de Vétheuil à l'automne 1968. Un atelier qui lui permettra, comme celui de Giverny pour Monet, de réaliser des formats imposants. *Mon paysage*, c'est une déclaration, alors qu'elle s'apprête à vivre en terre impressionniste : ainsi le revendique-t-elle comme sien, passé au filtre de sa sensibilité et de ses souvenirs propres, libre de références artistiques autant que de toute visée illustrative – et donc, avant tout, peinture. Dans *Glycines*, comme dans tous ses formats horizontaux empruntés aux panneaux décoratifs, Monet opère en partie cette émancipation : non seulement le lien avec le paysage observé se distend-il par la découpe et l'ambiguïté qui en découle – sur quoi flottent donc ces grappes de glycine, sur le ciel, sur l'eau et le reflet du

ciel ? –, mais la logique plastique s'impose aussi, celle de l'étalement, du flottement et de l'immersion, qui passe par l'homogénéité de la gamme chromatique et l'application de la peinture par touches s'adaptant au motif, la surface étant ensuite lissée par un travail de frottis. Par comparaison, *Mon paysage* frappe par son agitation, ses couleurs vivement contrastées, appliquées tantôt en taches ou en aplats, tantôt en traits nerveux, telles des décharges, se détachant sur la toile en réserve, plus présente dans la partie basse, quand en haut, la couche picturale se densifie. C'est dans ces peintures que s'opère la transition vers la manière caractéristique adoptée par Joan Mitchell à partir des années 1970 ; elle y réaffirme le rôle déterminant de la couleur, là où « la peinture a lieu » selon Rainer Maria Rilke – qu'elle lisait – commentant Paul Cézanne, un peintre qu'elle appréciait tout autant. « Leur commerce, écrivait le poète, est toute la peinture » et du rapport entre les points de couleurs dépend fondamentalement le tableau : « Comme si chaque point du tableau avait connaissance de tous les autres. Tant chacun y participe, s'y combinent adaptation et refus ; tant chacun veille à sa façon à l'équilibre et l'assure ; de même que le tableau entier, en fin de compte, fait contrepoids à la réalité. »



PEINDRE LA NATURE

L'historien de l'art Paul Hayes Tucker reconnaissait « *l'œuvre d'un peintre horticulteur* » dans les quelque quatre cent cinquante peintures réalisées par Claude Monet entre 1900 et 1926, durant cette ultime période qu'appréciait justement Joan Mitchell. Laquelle se mit, d'après Robert Storr, à partir du milieu des années 1970, « *à traiter ses couleurs préférées comme une jardinière plante un parterre, les associant étroitement entre elles ou les entassant les unes sur les autres, pour rehausser leur éclat*

discordant ou leur vibrante obscurité ». Le rapport à la nature – le modèle qu'elle propose et sa transformation en données visuelles – est donc ce qui relie les deux artistes qui, par-delà l'écart des générations, ont en outre habité une même région, cette vallée de la Seine, entre Vétheuil et Giverny. L'aîné y a créé son « *jardin-coloriste* » (Marcel Proust), qui devient le sujet exclusif de ses dernières années : les agapanthes, plantes venues d'Afrique australe, y figurent en bonne place, en bordure du bassin aux nymphéas dont



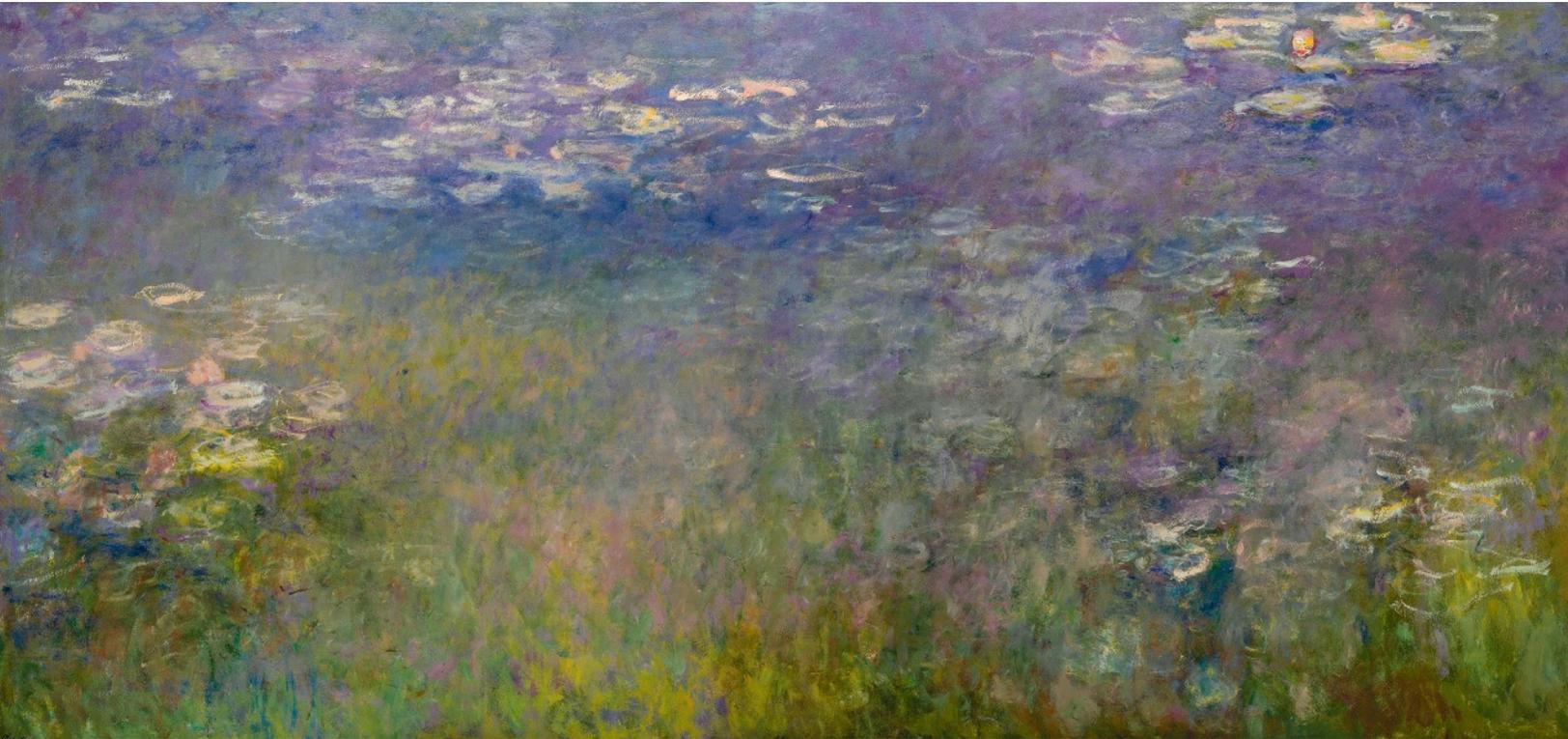
elles forment un parfait contrepoint, comme l'illustre cette composition. Ici dialoguent, sur un fond de verdure, les blancs tachés de jaune et les nuances de bleu, la surface de l'eau et le plan du tableau marqués par les feuilles des nymphéas d'une part et la hauteur, l'impulsion donnée par les tiges élancées d'autre part. L'artiste américaine y a transplanté le lac Michigan de son enfance, ainsi que sa recherche d'un espace pictural autonome, que manifeste en particulier son emploi des polyptyques. Elle joue ici

de la ligne de séparation pour en accentuer la construction, de la symétrie et de la répétition pour en marquer les subdivisions régulières. Ces *Champs*, c'est certes la nature mise en ordre par l'homme qui y impose sa logique, mais c'est surtout une forme d'organisation, dans l'étagement et le jeu avec les bords, dans les cadres et les rythmes imprimés à l'œil, l'expansion et les scansion, l'agitation plastique circonscrite par le blanc qui exalte en outre la profondeur de la couleur : une mise en œuvre du champ de vision.

↖ Claude Monet,
Les Agapanthes,
1914-1917, huile sur
toile, 200 x 150 cm,
Paris, musée
Marmottan Monet.

↑ Joan Mitchell,
Champs,
1990, huile sur toile,
280 x 360 cm,
collection
particulière.





LA TRANSPARENCE ET L'ÉCLAT

← Joan Mitchell,
La Grande Vallée XVI, pour Iva
1983, huile sur toile,
259,7 x 199,4 cm,
New York,
Joan Mitchell
Foundation.

↑ Claude Monet,
L'Agapanthe,
vers 1915-1926,
huile sur toile,
200 x 426 cm,
Kansas City, Nelson
Atkins Museum.

Entre 1915 et 1926, Monet peint le triptyque de *L'Agapanthe*, aujourd'hui éclaté entre trois musées des États-Unis et qui a joué un rôle clé dans la reconnaissance du peintre impressionniste outre-Atlantique, après la Seconde Guerre mondiale, à l'époque où Mitchell entre en contact avec ses œuvres présentées au MoMA de New York. Cet ensemble fait partie du grand cycle des *Nymphéas* et montre l'évolution que connaît le motif, après 1904, quand les bords du bassin disparaissent progressivement pour laisser tout l'espace de la peinture au plan d'eau, aux nénuphars à sa surface, aux reflets qui la brouillent et aux mouvements lents qui l'animent, à la transparence aussi et à la densité qu'elle laisse entrevoir : « *Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession* », écrivait le peintre à Gustave Geffroy en 1908. Obsession,

car les rendre en peinture est une tâche particulièrement ardue, Monet poursuivant toujours une visée réaliste. Comme lui, Joan Mitchell se libère de l'horizon, elle qui déclarait à Yves Michaud en 1989 : « *je veux tenir une surface dans un espace et nier cet horizon* », contre la structure usuelle de la perception. Cette volonté de « *faire qu'une surface fonctionne* » est manifeste dans les vingt et une peintures qui composent le cycle de *La Grande Vallée* réalisé en 1983-1984. L'artiste en emprunte le titre à un récit de son amie, la compositrice Gisèle Barreau qui, enfant, explorait cette vallée cachée dans les environs de Nantes : « *Terre magique de l'enfance: harmonie, refuge, abri, quiétude.* » Pour la peinture, le lieu ne peut être qu'imaginé, dans une consonance qui évoque la circulation qu'ensemble, les deux femmes orchestrent entre peinture et musique. Sa façon d'appliquer la couleur est productrice de rythmes, par masses ou par zébrures, plus ample ou plus heurtée, tels des éclats brisant une tonalité d'ensemble – et l'on se souvient que pour Mitchell, les sons et les couleurs correspondaient. S'y exprime dans les recouvrements, les mélanges et les coulures, l'affrontement entre les bleus sombres et les jaunes solaires, cette « *rage de peindre* » existentielle qui, selon Linda Nochlin, l'animait.

MONET MITCHELL

Le dialogue entre Monet et Mitchell se déploie dans l'exposition en un parcours invitant le spectateur à faire l'expérience de ces correspondances face à des œuvres monumentales. Entretien avec Marianne Mathieu, directrice scientifique du musée Marmottan Monet et, aux côtés de Suzanne Pagé, co-commissaire de l'exposition avec Angeline Scherf, conservatrice à la Fondation Louis Vuitton.

PROPOS RECUEILLIS PAR GUILLAUME MOREL

UN MONDE EN SOI



↳ Joan Mitchell,
Edrita Fried,
1981, huile sur toile,
295,3 x 760,7 cm,
New York,
Joan Mitchell
Foundation.

↳ Claude Monet,
*La Maison de
l'artiste vue du
jardin aux roses*,
détail, 1922-1924,
huile sur toile,
81 x 92 cm, Paris,
musée Marmottan
Monet.

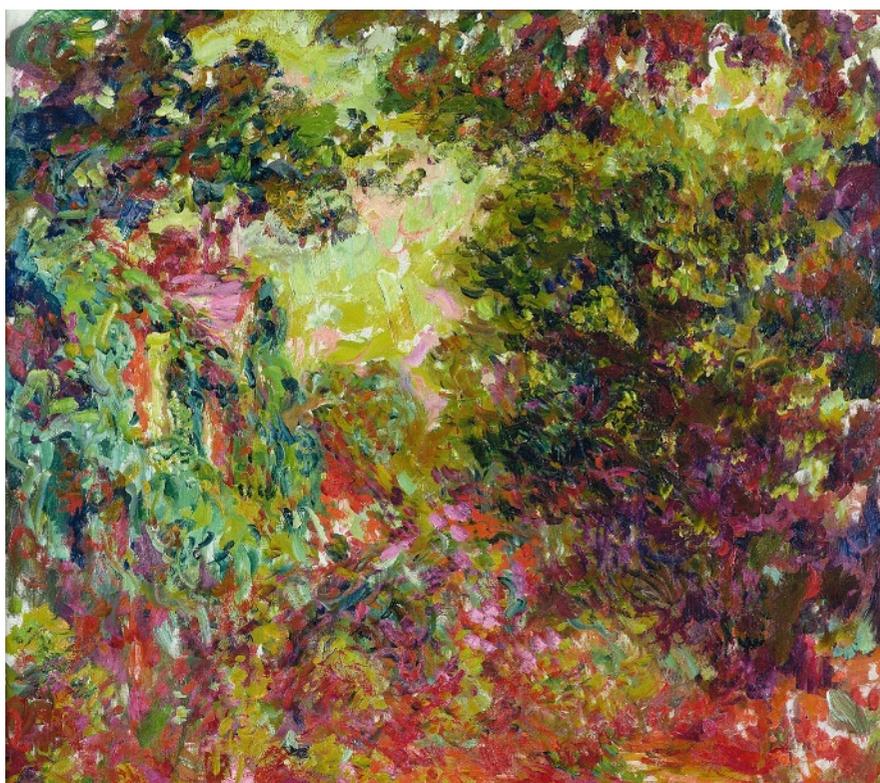
Comment est née l'idée de ce dialogue entre deux géants ?

L'exposition était à la fois un désir et une évidence. Une évidence pour le musée Marmottan Monet, dont la vocation est d'étudier le dernier Monet et sa réception, une évidence pour la Fondation Louis Vuitton, qui conserve dans ses collections des œuvres exemplaires de Joan Mitchell. À l'occasion d'un dîner qui a eu lieu il y a quelques années au musée Marmottan Monet, Jean-Paul Claverie, conseiller du président de LVMH, s'est entretenu avec Patrick de Carolis, qui était alors directeur de la Fondation Marmottan, en se disant qu'il serait formidable d'organiser une telle exposition, dont le sujet n'avait pas échappé à Suzanne Pagé, directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton. Le projet, sans précédent, a suscité un grand enthousiasme. Le musée Marmottan

Monet a saisi l'opportunité d'une collaboration avec la fondation pour développer ses partenariats scientifiques et continuer à étudier et comprendre l'œuvre ultime de Monet.

Ce sont les Américains qui, dans les années 1950, ont été les premiers à parler d'une « filiation » entre ces artistes. Dans quelles circonstances ?

Le nom de Monet a été, de façon excessive, attaché à celui de Mitchell pour deux raisons principales. D'abord, Joan Mitchell appartient à la seconde génération des peintres de l'abstraction américaine. En décembre 1957, un grand article dans *Life* évoque les « descendants de Monet » et elle y est associée. Ensuite, elle va s'installer à Vétheuil, où Claude Monet a vécu entre 1878 et 1881. Mais on comprendra aisément que compte tenu de la nature monumentale de leurs œuvres, la confrontation a surtout été intellectuelle, basée sur des reproductions. Leurs tableaux ont été





← Claude Monet,
Iris,
1924-1925, huile sur
toile, 105 x 73 cm,
Paris, musée
Marmottan Monet.

→ Joan Mitchell,
Sans titre,
1977, pastel
sur papier,
48,9 x 35,5 cm,
collection
particulière.

peu réunis. Le cadre exceptionnel de l'architecture de Frank Gehry permettait d'organiser une exposition à leur mesure en proposant un dialogue autour de cette idée du « *Monet revival* ». Cet intérêt qui s'affirme aux États-Unis à partir de 1955 autour de l'œuvre ultime de Monet s'appuie non pas sur les « grandes décorations » de l'Orangerie, mais sur des œuvres qui ont toutes appartenu à Michel Monet, le fils de l'artiste, dont le musée Marmottan Monet est le légataire universel.

Quel regard Joan Mitchell portait-elle sur l'œuvre de Claude Monet, elle qui a toujours nié toute influence ?

Elle s'est opposée avec virulence à cette association, cette mise sous tutelle qui l'inscrivait dans une filiation. « *Monet n'est pas mon peintre* », disait-elle. Mais cette pratique d'évitement, de dénégation, est propre à tout artiste. On la retrouve chez Monet, qui lui-même n'a jamais apprécié qu'on puisse l'associer à Turner. Mitchell est-elle influencée par Monet ? Sans doute pas davantage que le maître de l'impressionnisme l'est par les estampes japonaises. Dans des circonstances intimes, elle parlera de Monet et de l'intérêt qu'elle lui porte ; elle évoquera aussi l'ouverture du musée Marmottan.



Qu'est-ce qui rapproche Joan Mitchell du dernier Monet ?

Ils sont liés par des intérêts convergents : une passion pour la nature, un paysage d'élection qui est celui de l'Île-de-France, une peinture basée sur la couleur. Un goût pour la solitude aussi, quasi monacale. À l'heure de leur pleine maturité, ils vont l'un et l'autre considérer que la peinture n'est plus une fenêtre ouverte sur le monde, mais un monde en soi. Ils ne reproduisent pas la nature, mais pro-

jettent l'image d'un monde flottant en parfaite harmonie pour Monet, un monde de rythmes dissonants, expressionnistes et violents pour Mitchell. Dans les deux cas, la peinture est une expérience physique. Elle porte en elle des sensibilités, des messages dont la couleur est l'alphabet. Cette exposition permet de confronter leurs œuvres pour montrer à quel point chaque artiste est unique. Monet et Mitchell, ce sont deux gammes musicales. Pour favoriser cette immersion, les tableaux de Monet ont été déencadrés. Libérés pour la première fois de leurs ornements dorés, ils se révèlent dans toute la puissance de leur modernité.



Les deux peintres sont passionnés par la nature, mais leur rapport au motif diffère. Toujours présent chez Monet, il n'existe pas chez Mitchell...

Monet reste, jusqu'au bout, un artiste de la nature. Le motif ne disparaît jamais, même dans ses œuvres les plus difficilement lisibles. Mais à la fin de sa vie, il est le peintre de la lumière et de l'espace, au-delà du paysage. Ses toiles d'un format hors normes ne lui permettent plus de travailler en extérieur. Il ne peint plus ce qu'il voit, mais ce qu'il connaît et a intériorisé. C'est une peinture de la mémoire. Son objectif n'est pas de décrire le bassin aux nymphéas, mais de donner un sentiment d'immensité. Mitchell, de son côté, se nourrit, s'imprègne de la nature et restitue les émotions ressenties. La peinture est un révélateur. On peut distinguer ici ou là des amaryllis, des tournesols, mais le sujet est accessible. Mitchell oublie le motif, tandis que Monet le transcende. Il ne cherche pas à peindre ses émotions, mais ses impressions. Quand il produit ses « grandes décorations » pour l'Orangerie, il est en deuil (de son épouse, de son fils...), ses yeux le font souffrir, la lumière est deve-

nue un problème. Pourtant, il peint un monde d'harmonie. C'est l'antithèse de ce qu'il ressent.

Comment l'accrochage a-t-il été construit ?

Le parcours se déroule en sept galeries et privilégie les formats monumentaux pour inviter le spectateur à faire l'expérience de ces correspondances qui ont pu amener les critiques américains des années 1950 à voir en Monet l'aura d'un père fondateur. Au-delà de simples rapprochements formels, l'objectif est de montrer que l'œuvre de Mitchell se singularise de la peinture harmonique de son aîné, que les œuvres de cette maturité qui se joue à Vétheuil s'inscrivent dans un expressionnisme vigoureux. Nous présentons des œuvres en regard. *River* de Mitchell fait face à des *Nymphéas* presque abstraits de Monet. Au premier coup d'œil, il est difficile de distinguer la main de l'un et celle de l'autre. D'autres rapprochements permettent d'affirmer leur différence. Elle s'exprime notamment dans la confrontation du quadriptyque *Edrita Fried* de Joan Mitchell (p. 24) et du triptyque de *L'Agapanthe* de Monet (p. 12, 23 et 67), long de 12,75 mètres, une œuvre magistrale réunie pour la première fois en France.

↑ Claude Monet, *Nymphéas*, 1917-1919, huile sur toile, 100 x 300 cm, Paris, musée Marmottan Monet.

→ Joan Mitchell, *River*, 1989, huile sur toile, 280,4 x 399,7 cm, Paris, Fondation Louis Vuitton.



Le qualificatif d'« impressionnisme abstrait », employé par la peintre américaine Elaine De Kooning à propos de l'art de Joan Mitchell, vous paraît-il juste ?

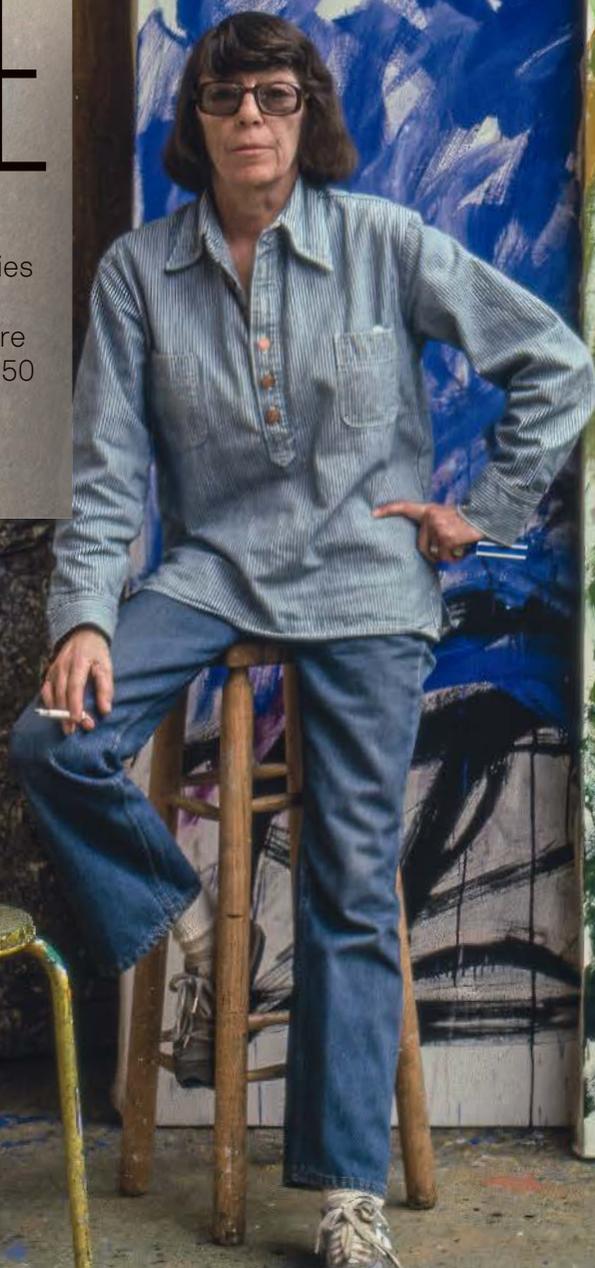
Le terme n'a pas été utilisé uniquement pour l'œuvre de Mitchell. Il apparaît au moment de l'affirmation du « *Monet revival* », pour définir des œuvres qui présentent des affinités formelles. Au milieu des années 1950, au moment où l'expressionnisme abstrait est à la fois un mouvement naissant et triomphant, ceux qui ont eux-mêmes condamné le dernier

Monet – au premier rang desquels tous les grands critiques d'art – le lisent à l'aune de cette peinture américaine. Ils voient de mystérieuses correspondances, qualifient d'impressionnisme abstrait l'œuvre de Monet et celle des jeunes artistes. Ils créent un pont entre l'émergence d'une nouvelle peinture sur un nouveau continent et une peinture occidentale multiséculaire. Les Américains se créent des racines. Elles sont une pure invention, mais elles leur permettent de s'inscrire dans la « grande histoire de l'art ».

JOAN MITCHELL

LA RAGE DE PEINDRE

Libre et solitaire, Joan Mitchell a laissé une œuvre brute et sensible, entre douceur et violence, harmonies et dissonances. La rétrospective Joan Mitchell s'attache à la vie et à l'œuvre de celle qui fut une figure de la scène new-yorkaise dès le début des années 1950 et qui s'installa définitivement en France en 1959 jusqu'à sa disparition en 1992. **GUILLAUME MOREL**





← **Joan Mitchell**
dans son atelier
de La Veuve,
à Veureuil, en 1983.





↑ Joan Mitchell, *Sans titre*, 1948, huile sur toile, 115,3 x 88,3 cm, New York, Joan Mitchell Foundation.

S *i une peinture est bonne, il n'y a rien à en dire* », affirmait Joan Mitchell. Fuyant tout discours conceptuel, l'artiste n'a cessé de puiser au plus profond d'elle-même l'inspiration d'un art où seuls comptent l'énergie du geste, la puissance de la matière, l'intensité de la couleur. Libre et solitaire, la plus française des peintres américaines a laissé une œuvre brute et sensible, entre douceur et violence, harmonies et dissonances.

Issue de la bourgeoisie aisée de Chicago, Joan Mitchell (née en 1925) grandit dans un milieu où l'on parle peinture, musique et littérature. Fille de la poétesse Marion Strobel et du médecin James Herbert Mitchell, elle étudie dans les années 1940 au Smith College de Northampton puis à l'école de l'Art Institute de Chicago, prestigieux musée où elle admire les toiles de Titien, Manet, Cézanne, Kandinsky, Van Gogh et Matisse. Elle part à New York en 1947 et découvre l'expressionnisme abstrait d'Arshile Gorky et le travail de José Clemente Orozco. Puis elle voyage en Europe en 1948-1949, séjourne à Paris (elle aménage un atelier rue Galande) et au Lavandou, où elle épouse Barney Rosset qui deviendra le célèbre éditeur américain de Beckett, Céline, Miller ou Burroughs (Grove Press). De retour à New York, elle rencontre les artistes Franz Kline, Willem De Kooning, et fréquente les milieux d'avant-garde. En 1951, elle participe au « Ninth Street Show » orchestré par le galeriste Leo Castelli, qui réunit quelque soixante-dix peintres dont Robert Rauschenberg, Willem De Kooning et Robert Motherwell. Joan Mitchell est ensuite invitée au Whitney Museum et à la New Gallery. Elle connaît ses premiers succès à l'heure où peu de femmes parviennent à se faire une place sur la scène artistique.

LA PLUS FRANÇAISE DES AMÉRICAINES

Sur les conseils de son amie psychanalyste Edrita Fried, Joan Mitchell revient à Paris en 1955. Désormais divorcée, elle y rencontre le peintre Jean Paul Riopelle, avec qui elle vivra une grande et tumultueuse histoire jusqu'en 1979 (leur relation amoureuse et artistique a fait l'objet d'une exposition en 2018-2019 au fonds Hélène & Édouard Leclerc à Landerneau). Dans les années 1950, ses toiles saturées, presque oppressantes, ont des tonalités sombres. Leur rythme heurté, saccadé, résulte de lignes enchevêtrées, d'aplats colorés, de constructions en grilles (*City Landscape* ou encore *Harbor December*, p. 52). Consciemment ou non, son art est traversé d'influences mêlées, américaines et européennes. Mais l'artiste s'en défendra toujours, voulant échapper à toute catégorisation.

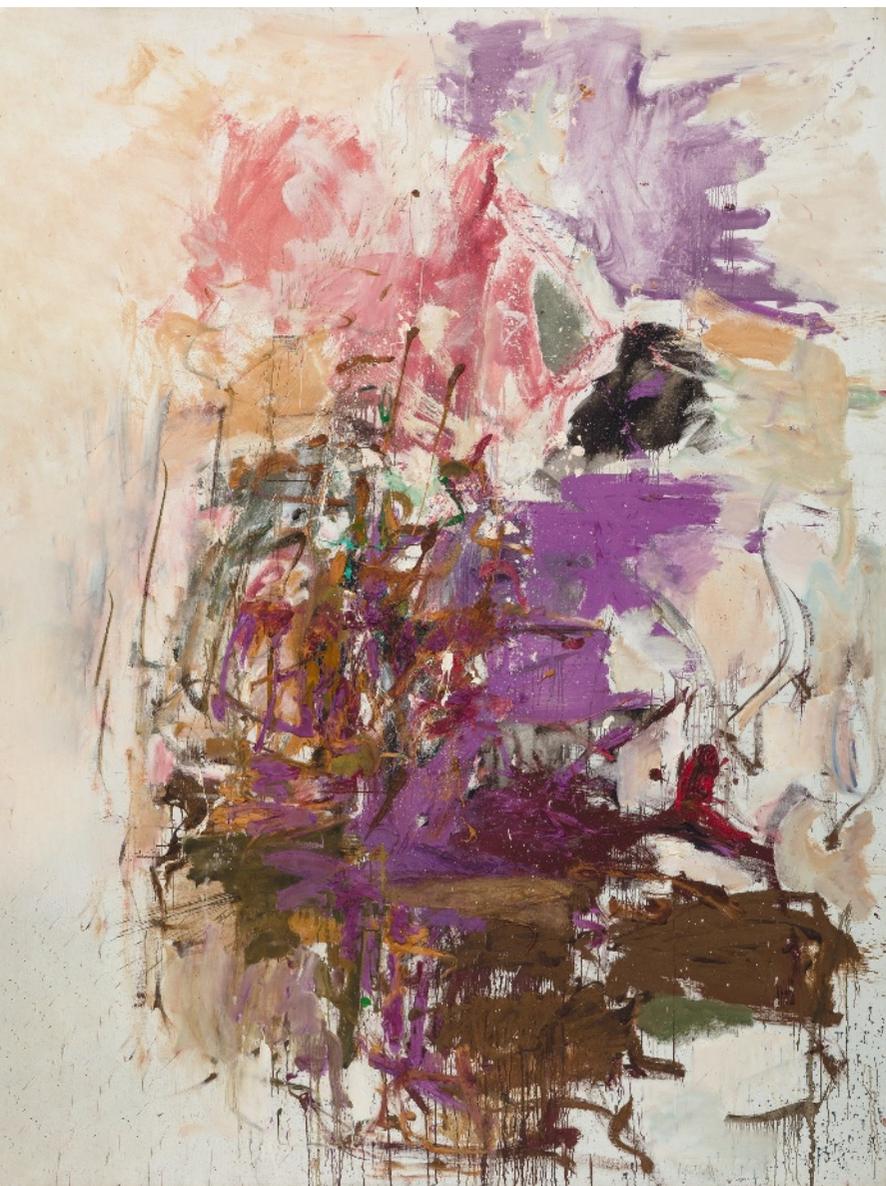


« L'abstraction n'est pas un style. Je veux simplement faire qu'une surface fonctionne. C'est juste une utilisation de l'espace et de la forme, une ambivalence des formes et de l'espace. Le style en peinture a à voir avec les étiquettes. Beaucoup de peintres sont obsédés par la volonté d'inventer quelque chose. Quand j'étais jeune, ça ne m'a jamais effleuré d'inventer quelque chose. Tout ce

que je voulais, c'était peindre », confiera Joan Mitchell en 1986 au philosophe et critique d'art Yves Michaud.

En 1959, l'artiste décide de s'installer durablement en France. Elle loue un atelier à Paris et passe ses étés sur les rives de la Méditerranée. Les expositions s'enchaînent. Elle participe à de grandes manifestations internationales comme

↑ Joan Mitchell, *City Landscape*, 1955, huile sur toile de lin, 203,2 x 203,2 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.



↑ Joan Mitchell,
Sans titre,
vers 1961, huile sur
toile, 300 x 200 cm,
Fort Worth, Modern
Art Museum.

↗ Joan Mitchell,
carnet de dessins,
p. 25 sur 84,
1967-1968, craie
aquarellable à la
cire et lavis, encre
et graphite sur
papier,
24,5 x 18,5 cm,
collection
particulière.



la Documenta de Cassel, la Biennale de São Paulo... En 1960, la galerie Neufville organise son premier accrochage personnel à Paris. Ses tableaux sont remarqués par l'historien de l'art Pierre Schneider. « *C'est une artiste complexe, totalement imprévisible. Ici, les causes ne produisent pas les effets escomptés : la violence de l'attaque s'efface soudain devant une délicatesse extrême, des touches énergiques s'estompent dans le silence, la densité se change abruptement en fluidité* », écrit-il alors.

LIBÉRATION DU GESTE ET DE LA COULEUR

Au cours des années 1960, la peinture de Joan Mitchell évolue. Sa palette s'éclaircit et l'artiste accorde une importance nouvelle au blanc de la toile, qui contribue à l'équilibre des compositions et avive les couleurs. Entre spontanéité et maîtrise, le geste se libère davantage encore. L'époque n'est pas des plus joyeuses. Son père meurt en 1963 et sa mère, qui a lutté des années durant contre un cancer, s'éteint en 1966. L'année suivante, Joan Mitchell débute sa collaboration avec la galerie Jean Fournier.



Avec l'argent dont elle a hérité au décès de sa mère, elle achète une maison à Vétheuil, dans le Val-d'Oise, où elle emménage en 1968. S'ouvre un nouveau chapitre de son existence, loin de l'agitation du monde. Depuis sa demeure, elle observe la nature, s'en imprègne. En revanche, elle ne peint jamais sur le motif. La peinture demande du temps. Ses tableaux naissent souvent la nuit. Les émotions engendrent des images. La pensée synthétise, ravive les sensations du jour. « *Je peins d'après des paysages remémorés que j'emporte avec moi. Et le souvenir des sentiments qu'ils m'ont inspirés et qui bien évidemment sont transformés. Je serais tout à fait incapable de copier fidèlement la nature. Je préfère peindre ce qu'elle dépose en moi* », confiera-t-elle.

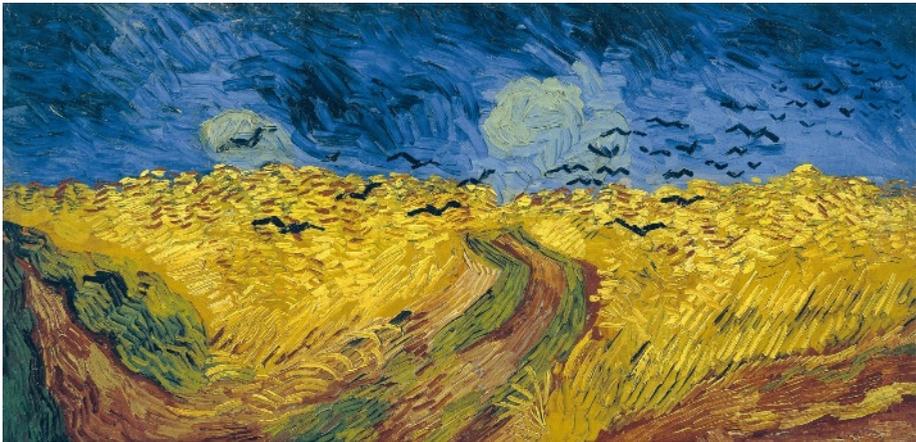
Après une petite série de toiles très structurées, régies par des lignes géométriques (*Plowed Field* ou *Wet Orange*, 1971), sa peinture gagne en monumentalité. Joan Mitchell commence à multiplier les diptyques, les triptyques, qu'elle conçoit comme de véritables symphonies aux accords parfois volontairement dissonants. Elle joue

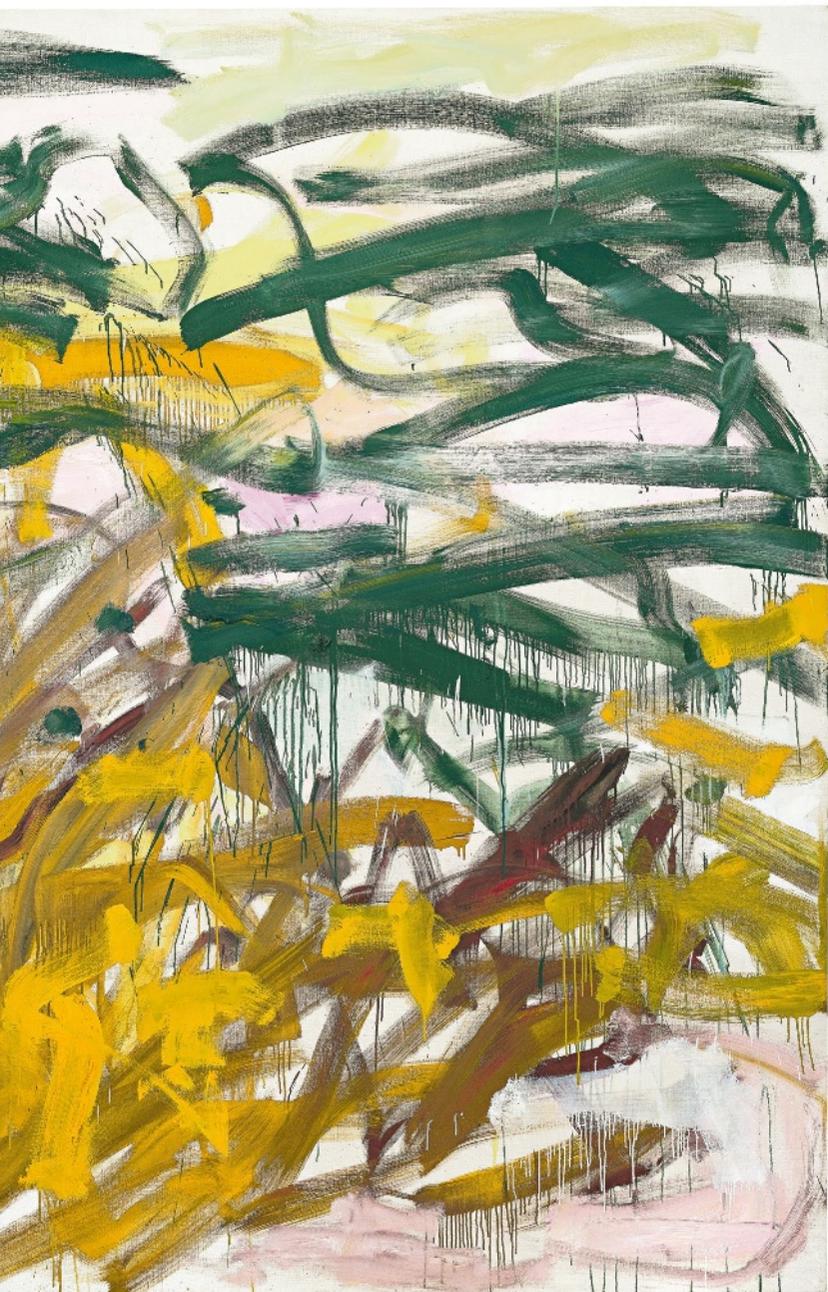
habilement entre le plein et le vide, superpose les couleurs, ose des contrastes puissants entre le jaune et le bleu, le vert et l'orange, qui, sans jamais se nuire, s'exaltent mutuellement.

Au milieu des années 1970, l'artiste bénéficie d'une importante exposition au Whitney Museum, à New York, et produit une série de tableaux inspirés du Canada, pays où elle s'est rendue à plusieurs reprises en compagnie de Jean Paul Riopelle. En 1979, ce dernier quitte Joan Mitchell. La douleur est immense, mais n'entrave en rien sa créativité, comme en témoigne le quadriptyque intitulé non sans ironie *La Vie en rose*. La décennie qui s'ouvre va voir apparaître quelques-uns de ses plus grands chefs-d'œuvre.

La maison de Vétheuil est désormais le décor de l'isolement que viennent rompre, occasionnellement, les visites de quelques proches, écrivains, peintres ou musiciens. Les thèmes de l'abandon, de la mort traversent la peinture de l'artiste. Mais à l'obscurité, Joan Mitchell préfère la lumière. L'hommage qu'elle rend à son amie Edrita Fried, décédée en 1981, est un polyptyque d'une force extraordinaire (p. 24), tant dans

↑ Joan Mitchell,
Plowed Field,
1971, huile sur toile,
280 x 540,1 cm,
Paris, Fondation
Louis Vuitton.





↑ Joan Mitchell,
No Birds,
1987-1988,
huile sur toile,
220,3 x 396,9 cm,
collection
particulière.

← Vincent Van
Gogh, *Champ de
blé aux corbeaux*,
1890, huile sur toile,
50,5 x 103 cm,
Amsterdam, Van
Gogh Museum,
hors exposition.

➤ Joan Mitchell,
Red Tree,
1976, huile sur toile,
279,4 x 160 cm,
Paris, Fondation
Louis Vuitton.



l'intensité de la couleur que dans la vivacité de la touche qui n'est pas sans évoquer celle, fiévreuse, de Vincent Van Gogh. L'année suivante, l'artiste est à nouveau en deuil, de sa sœur Sally.

SOLITUDE ET PLÉNITUDE DE L'ATELIER

L'atelier est un refuge qui rassure et protège, à défaut de guérir les blessures. Mitchell y travaille tard le soir, entourée de ses chiens. Elle peint en écoutant les opéras de Mozart, de Purcell ou de Verdi, le saxophone de Charlie Parker ou la voix déchirante de Billie Holiday. « *La solitude que je trouve dans mon atelier est alors une plénitude. Je m'y suffis à moi-même. J'y vis pleinement. Ailleurs, dehors, je me sens seule* », affirme-t-elle, comme le rapporte Catherine Lawless dans « Le territoire de Joan Mitchell » (*Artistes et ateliers*, 1990).

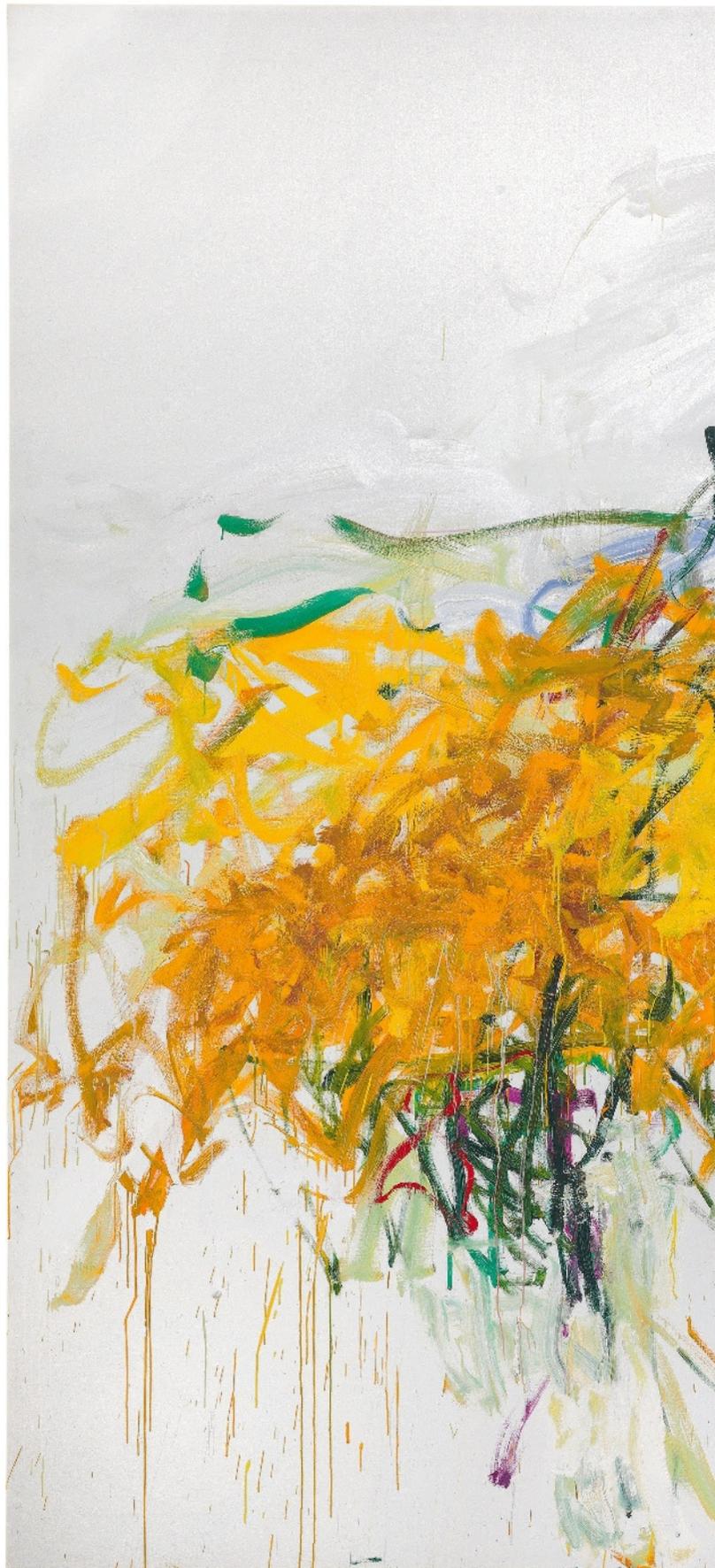
→ Joan Mitchell,
Sans titre,
1992, huile sur toile,
280 x 360,7 cm,
collection
particulière.

En 1982, le musée d'Art moderne de Paris organise la première grande rétrospective dédiée à l'artiste américaine dans une institution française. Au cours des deux années suivantes, elle s'attelle à une série de vingt et un tableaux intitulée *La Grande Vallée*.

Peintes en mémoire de sa sœur disparue, ces peintures émotionnelles ont été influencées par un lieu décrit par la musicienne Gisèle Barreau, son amie et assistante. Le marchand d'art Jean Fournier présentera une sélection de ces œuvres en 1984 dans sa galerie, et une autre à la Foire internationale d'art contemporain (Fiac) la même année.

La santé de Joan Mitchell se dégrade. En 1984, elle est soignée pour un cancer de la mâchoire. En décembre 1986, elle se rend à Lille, au palais des Beaux-Arts, pour visiter une exposition consacrée à Henri Matisse, l'un de ses peintres de prédilection. Sa propre peinture est à cette époque-là de plus en plus marquée par la tristesse et l'angoisse de la déchéance (séries *River*, p. 29 ou *Lille*, en 1987). Les noirs profonds, les bleus nuit, les gris acier prennent le pas sur les jaunes, les verts, les roses violacés.

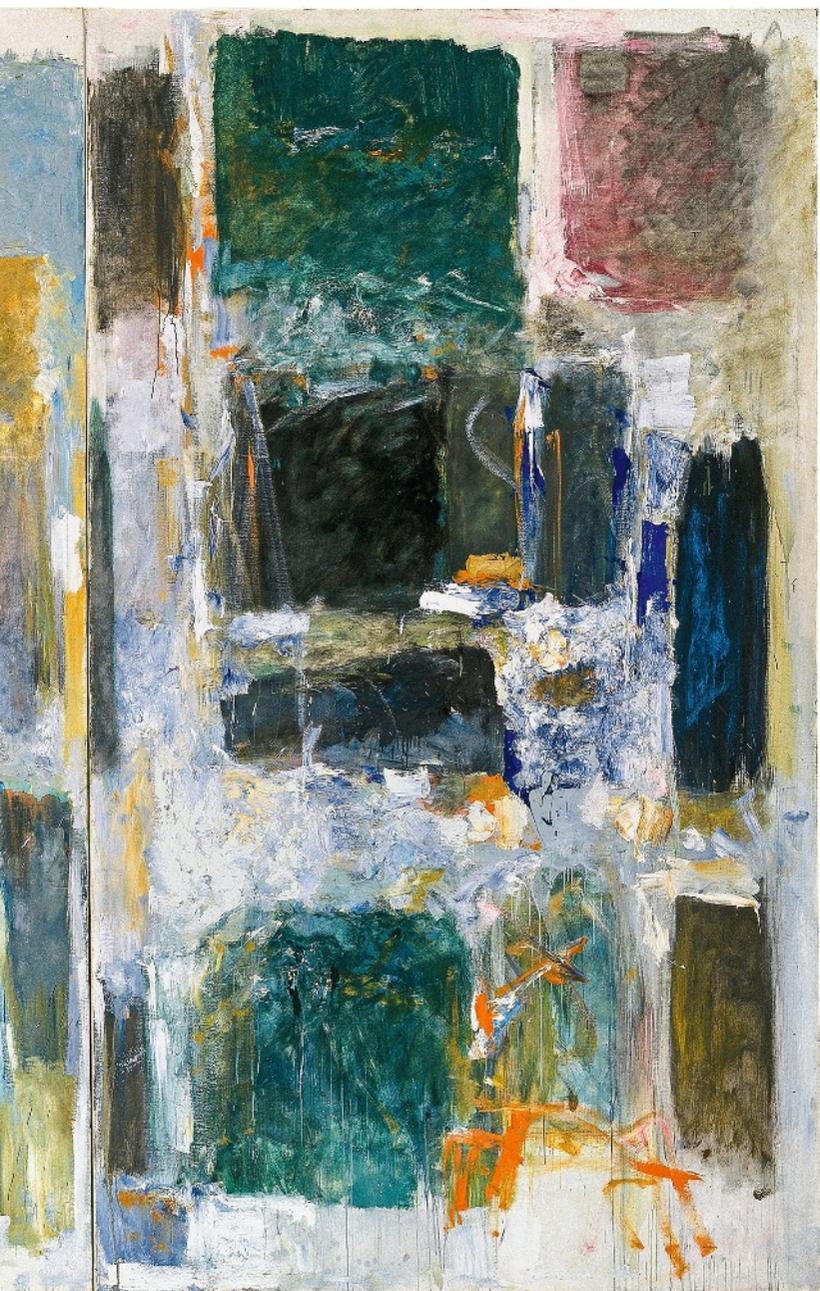
En 1989, Joan Mitchell subit une opération de la hanche. Elle continue à peindre, produit une série d'arbres aux branches fantomatiques (*Trees*, 1991), expérimente un nouveau format circulaire avec ses sublimes *Tondo* (1992). « *Joan Mitchell semble avoir simplifié son expression tout en la rendant plus intense et plus sensible. Dans ses derniers tableaux, il ne semble subsister que l'essentiel : un bouquet de couleurs et de sensations, des accords de musique, un sentiment fugitif d'exultation ou un voile gris et rose de pluie et de chagrin* », écrit Yves Michaud dans un texte qui accompagne le carton d'invitation de l'exposition organisée à la galerie Jean Fournier en 1992. La poésie de ces quelques mots suffit à résumer l'univers de l'artiste, qui s'éteint cette année-là à l'âge de soixante-sept ans.







POÈMES ET PEINTURE



← Joan Mitchell,
*Ode to Joy (a Poem
by Frank O'Hara)*,
1970-1971,
huile sur toile,
280,7 x 501 cm,
Buffalo, University
at Buffalo Art
Galleries.

Tout comme la musique, la poésie accompagne la vie de l'artiste depuis sa plus tendre enfance. À partir de 1970 vont naître ses *Poem-pastels*, œuvres sur papier fruits de ses amitiés avec les poètes. **VALÉRIE BOUGAULT**

Ma Baudelairienne actuelle. » C'est ainsi que le poète américain Frank O'Hara surnommait en 1957 son amie Joan Mitchell. Le mot est fulgurant de tendresse et d'acuité. Car autant que la peinture, la poésie s'était emparée de la vie de l'artiste : « *Ma peinture n'est pas une allégorie, ce n'est pas une histoire. Elle est plutôt comme un poème* », précisait-elle.

Tout comme la musique, la présence de la poésie n'est ni un accident, ni une révélation tardive. Joan Mitchell respire en poésie et ce, depuis l'enfance. Sa mère, Marion Strobel, est poète et éditrice de la revue *Poetry* dans laquelle elle publie Ezra Pound et T. S. Eliot. Ce dernier, tout comme Dylan Thomas, Thornton Wilder et Edna St. Vincent Millay, fréquente leur maison. « *Ma mère écrivait des poèmes. Sally [sa sœur] et moi nous endormions avec les textes qu'elle nous lisait* », disait-elle à son amie Gisèle Barreau qui ajoute : « *Marion lui laisse un héritage, le sang, la sève des poètes, Rilke l'aimé...* » Et Joan, à huit ans, compose elle aussi des poèmes. Le seul dont elle se souvient se termine par : « *La tristesse, à travers les arbres et les buissons, Arrive silencieusement* » (« *Bleakness, through the trees and bushes, Comes without sound* »). À onze ans, décidant de devenir peintre, elle renonce à l'idée de se consacrer à la poésie : un « *déchirement* ».

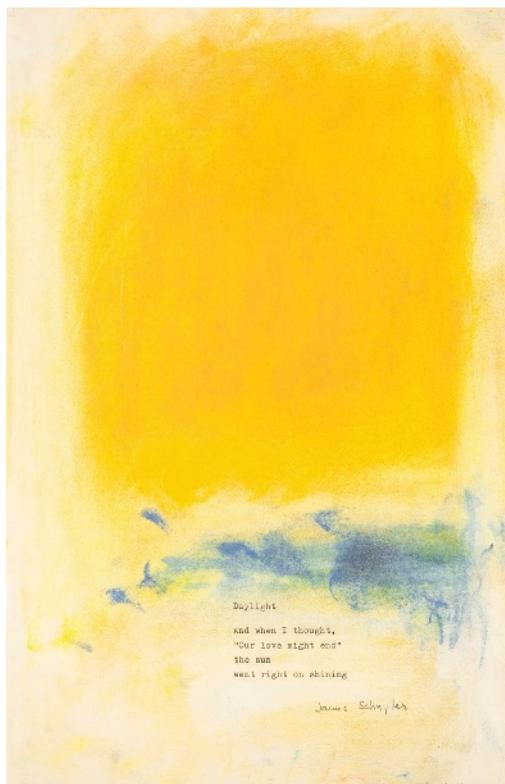
LA POÉSIE, FIDÈLE COMPAGNE

La poésie, elle, ne l'abandonnera pas. Charnellement d'abord. À Vétheuil, où elle s'installe en 1968, dans une maison où le moindre espace est rempli de livres. « *Les livres de poésie ne la*

→ Joan Mitchell, *Sans titre (Sunset)*, avec un poème de James Schuyler, 1975, pastel et encre sur papier, 35,6 x 22,9 cm, collection particulière.

quittent jamais. Elle les emmène à l'atelier, dans le sac de survie, par trois ou quatre, avec les mots croisés du Herald Tribune, ses lunettes, ses crayons », écrit Gisèle Barreau (dans *Joan Mitchell. La Peinture des deux mondes*, 2009). Il y a ceux déjà cités auxquels s'ajoutent Wordsworth, Baudelaire bien sûr, Rimbaud et Verlaine qu'elle cite de mémoire. Et puis les contemporains, qui forment son cercle, proche ou éloigné. Elle entretient une amitié très forte avec Samuel Beckett, qu'elle a rencontré dès les années 1950, jusqu'à la mort de l'écrivain. Elle aime la musicalité de son écriture, ses sonorités et son silence, elle partage son anxiété primordiale et l'incapacité à trouver sa place, en société ou en solitude. Comment cet amour de la poésie ne se coulerait-il pas dans la façon dont elle « voit » sa peinture ? Chacun de ses tableaux est semblable à une strophe ou à une suite de strophes, avec son rythme, son vocabulaire, ses dissonances et ses harmonies. Dans les années 1960, on note sa proximité avec Rilke, si attentif à la nature. Bientôt, les amis poètes vont inspirer plus directement ses toiles, sans qu'on ne puisse jamais parler d'illustration.

→ Joan Mitchell, *Daylight*, avec un poème de James Schuyler, vers 1975, pastel et encre sur papier, 35,6 x 22,9 cm, collection particulière.

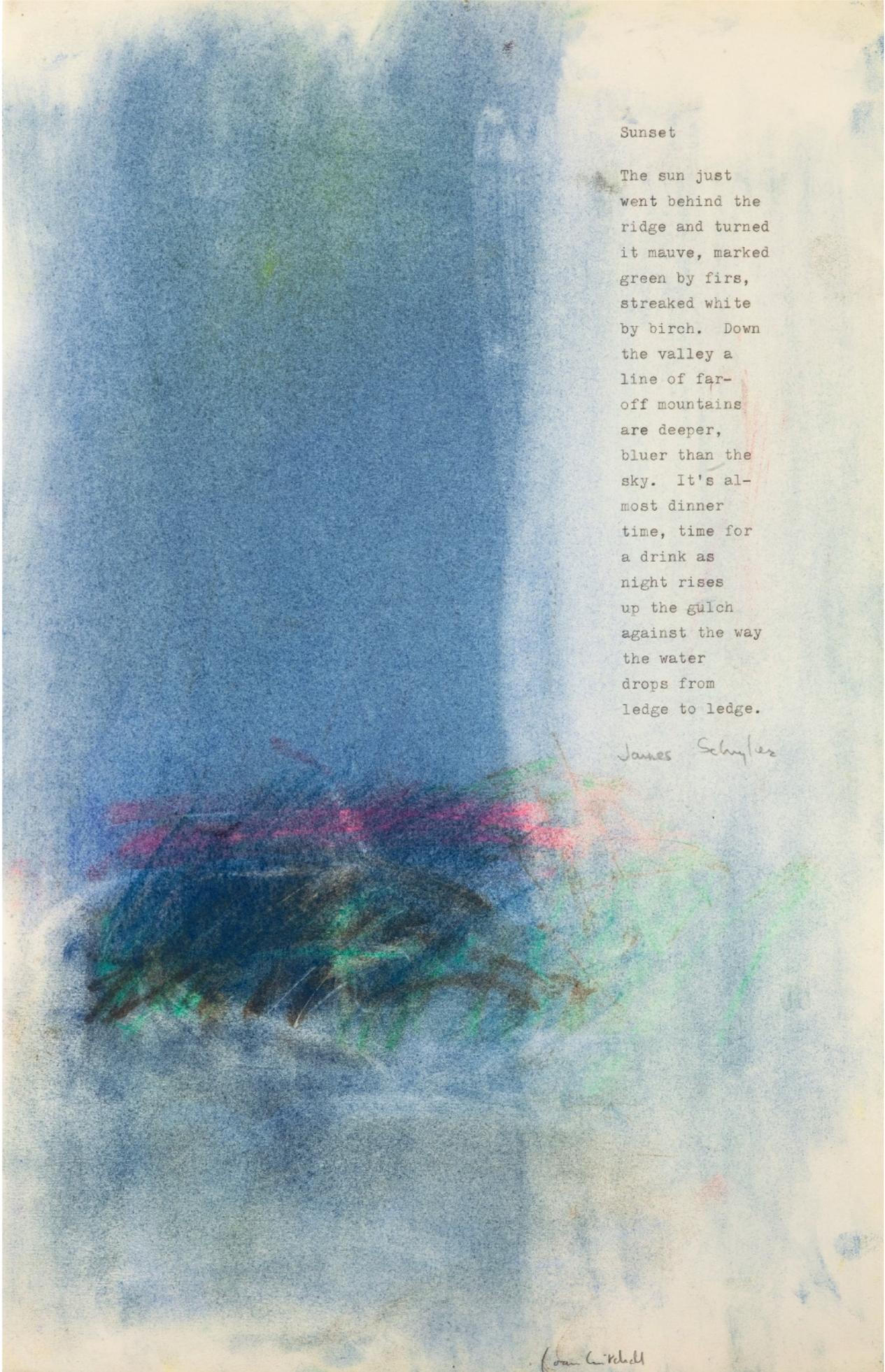


UN INCESSANT DIALOGUE

Au début des années 1950, à New York, elle se lie d'amitié avec Frank O'Hara et nomme l'un de ses tableaux d'après son poème *To the Harbor-master* (1957), allégorie du chaos urbain pour lui, miroir du flux incessant de l'eau pour elle. En 1970, elle reprend le titre d'un autre de ses poèmes, *Ode to Joy*, avec un triptyque (p. 40) qui lui rend hommage (O'Hara est mort en 1966), et célèbre tout autant que le poème, le triomphe de l'amour sur la mort, et la possibilité de l'immortalité.

La même année, c'est le titre d'un poème de Jacques Dupin, *La Ligne de rupture*, qu'elle choisit pour une toile semblable à un triptyque vertical. Joan Mitchell aime la personnalité et le langage du poète et reconnaîtra un rapprochement entre le titre et la disposition de sa toile. Cependant, précise-t-elle, « *il y a une connexion entre le poème et la peinture mais en aucun cas je n'ai lu le poème pour peindre ensuite le tableau* ». Comme toujours, il est clair qu'il ne s'agit pas d'illustrer un texte. *La Ligne de rupture* est un poème brutal dans la forme – phrases brisées en fragments, éclatées en lignes alternant avec des silences – et dans le contenu : la création côtoie ou dérive de la violence, de la destruction et de la mort... Le thème parle à Joan Mitchell.

Au milieu des années 1970 apparaissent ce que l'on nommera les *Poem-pastels*, directement liés à la production de cinq de ses amis poètes. Ce travail arrive à un moment où Joan Mitchell éprouve des difficultés à peindre. Elle demande à un jeune écrivain, J. J. Mitchell, de taper sur une vieille machine à écrire les poèmes qu'il a composés à Vétheuil et inaugure une production particulière : les textes de Jacques Dupin, Pierre Schneider, Chris Larsen et James Schuyler. Sur la page dactylographiée, elle ajoute des couleurs au pastel : de larges plages de couleurs vives ou des graffitis fougueux, décidant de la place du texte sur la feuille et des blocs de couleurs qui résonnent avec les mots.



Sunset

The sun just
went behind the
ridge and turned
it mauve, marked
green by firs,
streaked white
by birch. Down
the valley a
line of far-
off mountains
are deeper,
bluer than the
sky. It's al-
most dinner
time, time for
a drink as
night rises
up the gulch
against the way
the water
drops from
ledge to ledge.

James Schuyler



← Joan Mitchell,
Vétheuil,
1967-1968,
huile sur toile,
194,9 x 126,7 cm,
collection
particulière.

→ Joan Mitchell
à La Tour, Vétheuil,
en 1984.



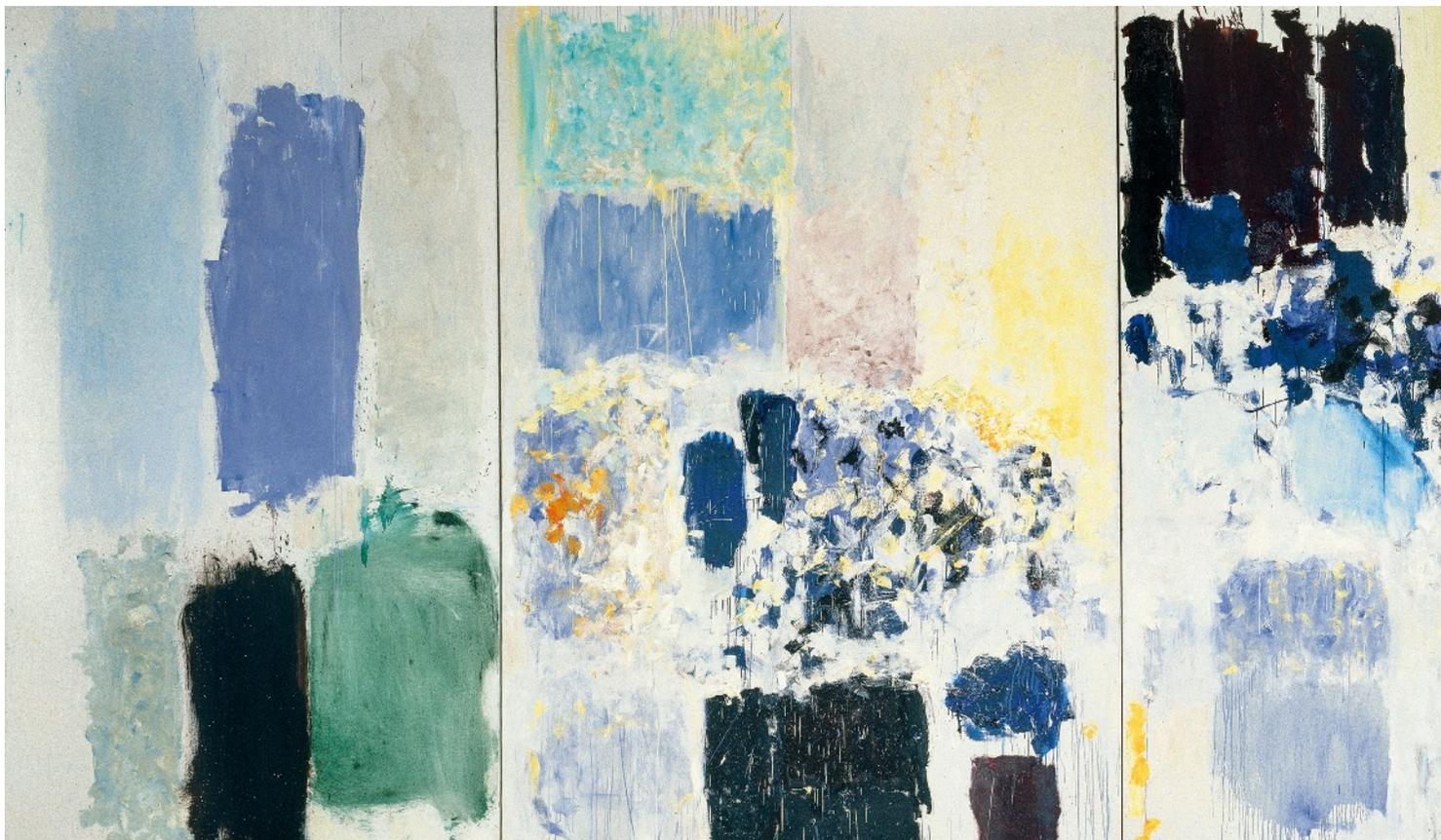
FRENCH CONNECTION

Américaine à Paris dès 1948, Joan Mitchell entretenait avec la France une relation mêlée d'admiration et de rejet. Dans ce pays où elle a passé plus de la moitié de sa vie est né son paysage intérieur.

MYRIAM BOUTOULLE

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 », disait Joan Mitchell. Considérée comme « trop française » aux États-Unis et « très américaine » en France, l'artiste n'a eu de cesse de se définir dans cet entre-deux, entre le vieux et le nouveau continent.

Lauréate d'une bourse de l'école de l'Art Institute de Chicago, elle séjourne une première fois en 1948 à Paris dans un atelier rue Galande, et dans une villa au Lavandou sur la Côte d'Azur en 1949 avec Barney Rosset, qu'elle épouse à la mairie du village. Elle reviendra en France six ans plus tard, divorcée et décidée à prendre le large « en s'éloignant de la scène new-yorkaise. Joan Mitchell se met en suspens, elle devient la seule à décider du temps de son œuvre. C'est dans cette suspension entre l'Europe et l'Amérique qu'elle va créer ses paysages. Ils sont nourris de ses vies d'Amérique et d'Europe, mais aussi appris dans les tableaux de Cézanne, Van Gogh, approchés dans des textes poétiques ou des récits comme celui de son amie Gisèle Barreau sur La Grande Vallée », observe Olivier Michelon,



↑ Joan Mitchell, *Chasse interdite*, 1973, huile sur toile, 280 x 720,1 cm, Paris, Centre Pompidou.

→ Iva, le berger allemand de l'artiste, devant la toile *Un jardin pour Audrey* dans l'atelier de Vêtheuil.

conservateur à la Fondation Louis Vuitton et commissaire associé pour la présentation parisienne de la rétrospective Joan Mitchell.

Jusqu'en 1959, elle vit entre New York et Paris, où elle rencontre le peintre canadien Jean Paul Riopelle – protagoniste de « l'art informel » –, fréquente les artistes américains Sam Francis et Shirley Jaffe et se lie d'amitié avec le dramaturge Samuel Beckett.

ENTRE NEW YORK ET PARIS

« Mitchell, qui avait toujours sa valise bleue faite, avait un sentiment quasi constant de n'être pas installée; comme beaucoup de sa génération, elle était très sensible à ce que T. S. Eliot appelait la

“poésie des départs” », notent dans le catalogue de la rétrospective Joan Mitchell aux États-Unis, les commissaires Sarah Roberts, responsable des peintures et sculptures au San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) et Katy Siegel, directrice pour la recherche et les programmes





spéciaux également au SFMOMA. Elle posera pourtant définitivement ses valises en 1959 dans la Ville Lumière, à l'heure où la rivalité entre Paris et New York s'accroît, même si elle se désintéresse de la scène artistique française contemporaine et des Français eux-mêmes: « Pourquoi être venue? Pas à cause des Français en tout cas. [...] Évidemment ici, il y a d'autres avantages, les paysages, les bistrotts, tout ce que vous appelez la qualité de la vie », déclarera Joan Mitchell trente ans plus tard.

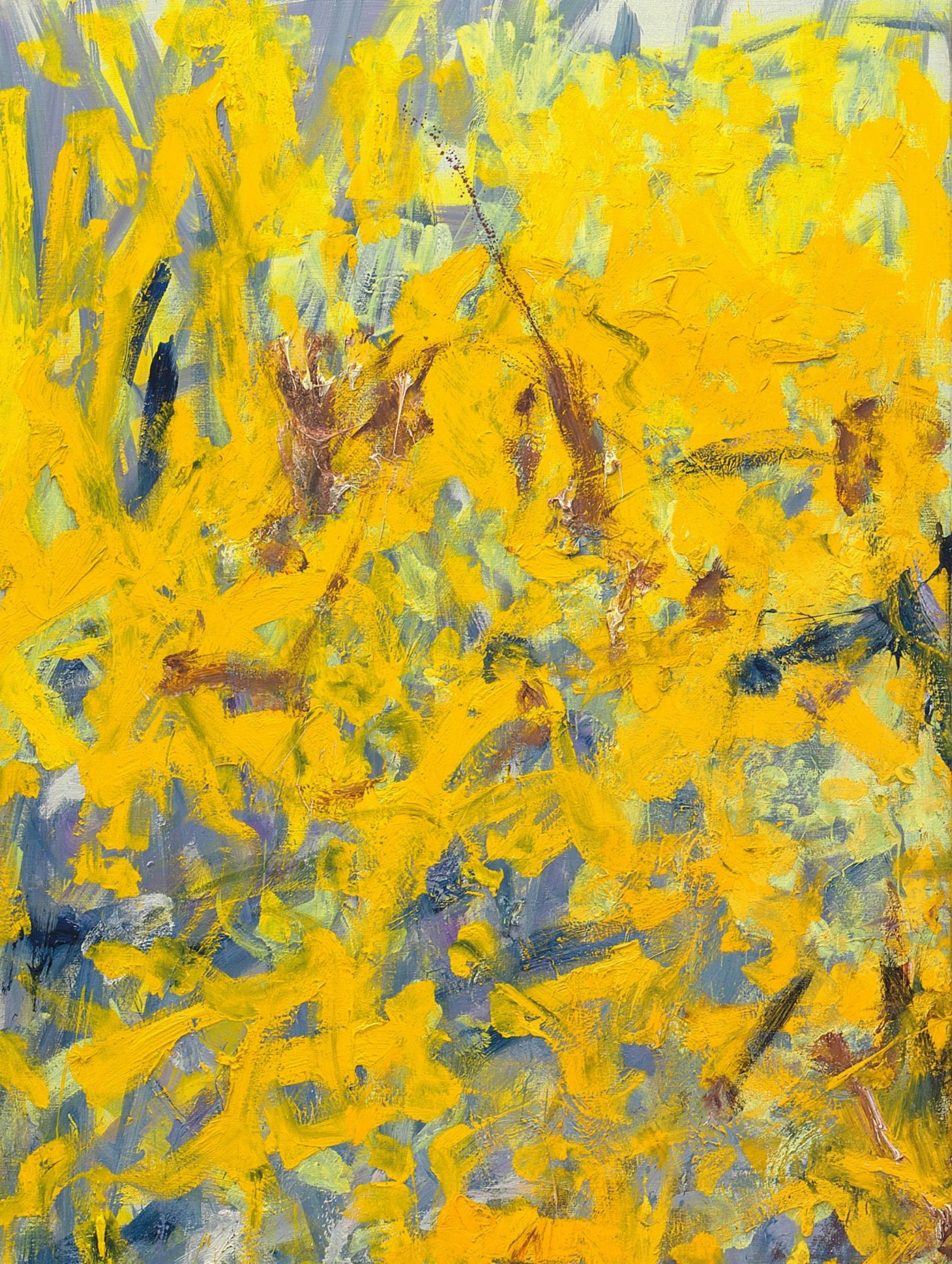
L'appartement-atelier de la rue Frémicourt à Paris devient « un centre de gravité social dans le monde de l'art parisien » (Sarah Roberts) où Mitchell reçoit, avec son compagnon, les artistes Sam Francis, Alberto Giacometti, Shirley Jaffe, David Budd et Zao Wou-Ki, l'écrivain Samuel Beckett, les marchands d'art Jacques Dubourg et Pierre Matisse. Elle se lie d'amitié avec le galeriste Jean Fournier qui, dès 1967 et jusqu'à la mort de l'artiste, expose ses œuvres et joue un rôle majeur

pour la reconnaissance de son œuvre en France. « Ils passaient aussi de longues nuits au café du Dôme à Montparnasse, souvent en compagnie de Beckett et Giacometti, buvant, parlant et se disputant », ajoute Sarah Roberts.

LA PEINTURE COMME SEUL TERRITOIRE

C'est finalement la campagne – *the country*, mot qui désigne en anglais à la fois la campagne et le pays – qui deviendra « son pays à elle », comme le souligne l'historien d'art Éric de Chassey dans le catalogue de l'exposition: « En 1967, Mitchell achète une maison à Vétheuil, dans le Vexin. Elle se coupe littéralement de tout contexte artistique, devenant ce qu'elle appelle "une marginale, c'est-à-dire un peintre, qui plus est étrangère dans un pays étranger". La distance géographique qui la sépare à la fois de Paris et de New York règle effectivement la question de son appartenance à l'École de Paris ou de New York, avec un "ni l'une ni l'autre" catégorique. » Dès lors, la peinture deviendra son seul territoire.

À quelques kilomètres de Giverny, en surplomb de la vallée de la Seine, la propriété qu'elle acquiert (La Tour) devient le foyer de sa vie et de son travail. L'artiste dispose enfin d'un atelier à sa mesure, aménagé au fond du jardin, dans une dépendance où elle se retire en pleine quiétude pour peindre les polyptyques grand format qui caractérisent désormais sa production. La nuit, elle se laisse envahir par ses « feelings », fusionnant sur la toile des motifs américains et français: « Je suis très influencée par ce que je vois dehors, la lumière, les champs... Dans tous mes tableaux il y a les arbres, l'eau, les herbes, les fleurs, les tournesols, etc. mais pas directement: l'eau par exemple, c'est la Seine, c'est le lac Michigan aussi... c'est plutôt le sentiment que j'ai pour ces choses », déclarait-elle à Suzanne Pagé et Béatrice Parent en 1982 lors de son exposition au musée d'Art moderne de Paris. « Je transporte mes paysages avec moi », disait aussi l'artiste sensible à la poésie de Rilke, et c'est un paysage intérieur auquel elle donne naissance. Ni d'ici, ni d'ailleurs.





← *Minnesota*,
détail, 1980,
huile sur toile,
260,4 x 621,7 cm,
Paris, Fondation
Louis Vuitton.

Toutes les œuvres
commentées dans
les pages suivantes
sont de Joan
Mitchell.

JOAN MITCHELL ŒUVRES CHOISIES

Parmi la soixantaine d'œuvres présentées dans la rétrospective Joan Mitchell, florilège de six tableaux emblématiques du parcours artistique de la peintre, marqué par son entrée dans l'expressionnisme abstrait américain, sa fascination pour l'eau et la lumière, ses deuils, ses hommages à la couleur, jaune pour Van Gogh, bleu pour Cézanne.

VALÉRIE BOUGAULT ET OLIVIER MICHELON

VERS L'ABSTRACTION

Cette toile appartient à la première manière abstraite de Joan Mitchell. On y relève encore l'influence d'Arshile Gorky dans les formes organiques colorées flottantes et soulignées par des coloris contrastés. Étudiante à l'école de l'Art Institute de Chicago, fervente admiratrice de Matisse, Cézanne et Kandinsky, elle vient de passer une année en France. Au printemps 1949, lors d'un séjour au Lavandou, sa peinture bascule dans l'expressionnisme. « *C'était un mouvement irrépressible vers l'abstraction*, dira Barney Rosset, son mari à l'époque. *Dans une société où l'art abstrait aurait été interdit, elle aurait affronté la prison.* » De retour à New York fin 1949, elle se lie d'amitié avec Franz Kline et Willem De Kooning dont les œuvres l'impressionnent, tout comme celles de Gorky dont elle verra l'exposition au Whitney Museum en 1951. Elle est admise dans leur très fermé « Artists' Club », et entre de plain-pied sur la scène qui rassemble Pollock, De Kooning, Gorky, Motherwell, Kline. Sans être une école, l'expressionnisme abstrait adhère à une vision, celle de la peinture qui exprime par son expressivité l'intériorité du peintre. L'importance de la technique gestuelle, *dripping* ou larges envolées de peinture, application directe de la couleur à partir du pot ou du tube, l'oppose au formalisme. Joan Mitchell est une des soixante-dix artistes participant au « Ninth Street Show », décidé par le Club et organisé par Leo Castelli en mai 1951. Le succès de son tableau, *Sans titre*, la consacre comme une peintre reconnue de la « *seconde génération de l'expressionnisme abstrait* », une appellation dont elle conteste le bien-fondé.

→ *Sans titre*,
vers 1950,
huile sur toile,
133,4 x 138,7 cm,
New York,
Joan Mitchell
Foundation.









L'EAU, LA MÉMOIRE

« Je peins d'après des paysages remémorés et le souvenir des sentiments qu'ils m'ont inspirés et qui, bien évidemment, sont transformés. » L'eau est un thème permanent de l'œuvre de Joan Mitchell. Le lac Michigan de son enfance à Chicago, celui des étés à Lake Forest. L'East River de New York en 1947. La Seine qui coule à Vétheuil, identique au fleuve que voyait Monet et pourtant si différent. Avec ses miroitements, ses ondulations liquides, l'eau est ainsi un des réceptacles de la mémoire, cette « *mémoire proustienne* » dont elle se revendique et qui mêle souvenir et « *feeling* », terme que l'on peut traduire par émotion ou sensation. La nature est la grande pourvoyeuse de ces « *feelings* » que Joan Mitchell reconnaît garder dans une réserve imaginaire, pour « *les faire revivre un jour* ». Dans ce *Harbor December*, l'élément aquatique, projeté à grands traits bruns et verts, ponctués d'orange et de turquoise, « canalisé » entre deux espaces blancs (qui ne sont pas des réserves de la toile mais des surfaces peintes), est partie prenante d'un paysage urbain. L'œuvre fait partie de ces « *tableaux transatlantiques* », production d'une époque où l'artiste partage sa vie entre New York et Paris, encore indécise sur la nécessité de rompre ses amarres familiales et américaines. Elle affirmait d'ailleurs que la métaphore du port était ambiguë, entre refuge et départ.

← *Harbor December*, 1956, huile sur toile, 203,2 x 203,2 cm, collection particulière.





↑ *Sans titre*,
1969, huile sur toile,
260,4 x 468,6 cm,
Bourg-en-Bresse,
musée du
monastère royal
de Brou.

RENCONTRE AVEC VAN GOGH

À l'automne 1968, Joan Mitchell emménage à Vétheuil, dans une maison avec vue sur la Seine qu'elle a acquise un an auparavant. Elle y vivra désormais entre son atelier, ses chiens et son jardin où poussent de grands tournesols sauvages. Ils l'obsèdent au point qu'elle peint, en 1969, en hommage à Van Gogh, une série de toiles inspirées par ces fleurs. Sur ce triptyque précisément, on trouve une organisation spatiale plutôt classique : le panneau central est réservé à la fleur entière, centre de la composition. Mais les deux parties latérales figurent les fleurs mortes et cet encadrement, déséquilibré par une rupture de champ entre le panneau de gauche et le central, révèle une tournure plus solennelle et plus tragique que ne le suggérerait le motif *a priori*. On pense aux triptyques flamands ou italiens et à la présence des donateurs de chaque côté de l'image centrale. « *Les tournesols sont quelque chose que je sens avec beaucoup d'intensité. Ils sont si beaux quand ils sont jeunes et ils sont si émouvants quand ils meurent. Mais je n'aime pas les champs de tournesols. Je les aime seuls – ou, bien sûr, peints par Van Gogh* », dira l'artiste au critique Yves Michaud en 1986.



LA MUSIQUE DES COULEURS

Dès le milieu des années 1960, Joan Mitchell s'est affranchie des références urbaines pour se dédier entièrement au paysage et à la nature. Mais qu'on ne s'y trompe pas: elle abhorre le mot de «nature» qu'elle laisse «aux boy-scouts et aux campeurs, [...] une société conservatrice pour laquelle le mot veut dire anti-décadence, anti-jazz, anti-alcool». «Je laisse la nature s'exprimer seule sans la transformer



en lui imposant mes sensations.» Et elle ajoute : « Je deviens le tournesol, le lac, l'arbre, je n'existe plus. » Dans le quadriptyque qu'elle intitule *Minnesota*, les deux panneaux centraux ont été peints ensemble, les deux latéraux font équipe. Les vigoureux traits noirs en bas à gauche semblent apporter une pesanteur à la peinture, une sorte de gravité terrestre. L'intensité des couleurs porte une allégresse jamais atteinte, utilisant un contraste maximum entre les complémentaires : le bleu posé

contre le jaune, le violet contre l'orange, suivant une direction de gauche à droite qui donne un mouvement ascendant puis descendant à toute la toile. Le troisième panneau porte le jaune à un degré d'incandescence proche de la surexposition et de l'éblouissement. Faut-il voir dans cette sensation visuelle l'évocation des vastes étendues du Middle West, où elle est née ?

↑ *Minnesota*, 1980, huile sur toile, 260,4 x 621,7 cm, Paris, Fondation Louis Vuitton.

LA PEINTURE POUR SURVIVRE

Les années 1980 marquent le temps de deuils cruels pour Joan Mitchell. Après sa séparation d'avec Rieppelle en 1979, son amie et psychanalyste Edrita Friedmeurt en 1981. Son chagrin se prolonge avec le décès de sa sœur, Sally, en 1982. « *J'ai continué à peindre malgré beaucoup de difficultés parce que je souffre d'une addiction à la peinture. C'est comme une maladie.* » Et aussi : « *La peinture, c'est le contraire de la mort. Cela vous permet de survivre. Cela vous permet aussi de vivre.* »

Le titre de l'œuvre, *Row, Row*, est un rappel d'une comptine, « *Row, row, row your boat* » (« *Mène, mène, mène ta barque* ») qu'elle chantait avec sa sœur, enfant. C'est un diptyque dont les deux panneaux pourraient tout à fait exister indépendamment. Le bleu y règne en maître, obstruant presque le haut de la toile, les larges coups de brosse sculptant une intense opacité, un horizon saturé, à la limite d'un sentiment d'oppression. La trouée que forment l'orange et le jaune est une sorte de lueur dans une épaisse forêt enchevêtrée. On sait que Joan Mitchell était une lectrice assidue de Rilke qui avait largement commenté, en 1907, le bleu des tableaux de Cézanne, une couleur qui l'obsédait. Joan Mitchell livre ici sa propre interprétation de cette couleur, perdue aux confins d'un éden disparu. C'est aussi celui de la série de *La Grande Vallée*, qu'elle commencera l'année suivante.

→ *Row, Row*,
1980, huile sur toile,
281 x 401,3 cm,
Paris, Fondation
Louis Vuitton.







↑ *South*,
1989, huile sur toile,
260,4 x 400,1 cm,
Paris, Fondation
Louis Vuitton.



LE SUD, LA SAINTE-VICTOIRE

À partir des années 1980, Joan Mitchell ne craint plus de citer ses sources, au premier plan desquelles on trouve Cézanne, à qui elle voue une passion incontestée depuis ses études à Chicago. Pour *South*, son modèle est la Sainte-Victoire, dont elle livre une double interprétation en diptyque. Elle utilise en symétrie la même manière de créer le volume, jaune sur bleu à gauche, rouge sur vert à droite. En 1992, peu de temps avant sa mort, elle précise: «*On ne peut pas rentrer dans un Cézanne, l'œil est repoussé immédiatement à la surface. Voilà pourquoi je l'aime.*» La dynamique du tableau s'appuie largement sur la présence énergique des traits rouges fulgurants, structure légère et rapide posée comme une résille. Les deux panneaux s'accolent par d'autres traits rouges qui sont semblables à des points de suture. Peut-être trop visibles: l'artiste a repassé du blanc sur la jointure des deux parties, comme si une vallée ou une échappée se profilait entre les deux silhouettes géantes. Une faille? Joan Mitchell offre-t-elle une possibilité d'entrer dans le tableau, se démarquant de Cézanne?

CLAUDE REPÈRES MONET BIOGRAPHIQUES

MATHILDE BONNIEC



← **Claude Monet**
devant sa maison
à Giverny en 1921.

→ **Claude Monet**
peignant
ses « grandes
décorations
de nymphéas »
vers 1922.

1840

Naissance d'Oscar Claude Monet à Paris le 14 novembre.

VERS 1845

La famille s'installe au Havre.

1856-1858

Le jeune Monet se fait connaître grâce à des caricatures. Rencontre avec Eugène Boudin, qui l'encourage à peindre.

1859-1860

Monet s'installe à Paris et entre à l'Académie suisse.

1862-1863

Rencontre avec Johan Barthold Jongkind. Il fréquente l'atelier Gleyre où il se lie d'amitié avec Frédéric Bazille, Auguste Renoir et Alfred Sisley.

1865

Monet est reçu pour la première fois au Salon avec deux paysages ; il commence *Le Déjeuner sur l'herbe*, inspiré de l'œuvre d'Édouard Manet.

1866

Au Salon, il rencontre le succès avec *La Femme en robe verte*, portrait de sa compagne Camille Doncieux.

1867

Monet essuie plusieurs refus au Salon. Camille donne naissance à leur premier enfant, Jean. Le ménage se retrouve dans une situation financière précaire.

1869

Les toiles soumises par Monet sont à nouveau refusées au Salon.

1870-1871

Nouveau refus au Salon. Monet épouse Camille. La famille fuit la guerre franco-prussienne et rejoint Londres. L'artiste retrouve Camille Pissarro, rencontre le marchand Paul Durand-Ruel et admire les œuvres de William Turner. Puis, après un séjour de quelques mois à Zaandam, aux Pays-Bas, il s'installe à Argenteuil.

1874

Première exposition impressionniste dans les locaux de Félix Nadar. Monet y présente notamment *Impression, soleil levant*, qui donnera son nom au mouvement en train d'éclorre.

1876

Deuxième exposition impressionniste. Monet commence à travailler sur quatre panneaux décoratifs pour Ernest et Alice Hoschedé.

1878

Des œuvres de Monet sont présentées à l'Exposition universelle. Naissance de son second fils, Michel. En août, les Monet et les Hoschedé, alors en faillite, déménagent à Vétheuil.

1879

Mort de son épouse Camille.

1880

Première exposition personnelle à la galerie du journal *La Vie moderne*.

1881

La situation financière de l'artiste s'améliore grâce à des achats réguliers de Durand-Ruel ; Monet s'installe à Poissy avec Alice Hoschedé – en l'absence d'Ernest –, ses deux fils et les six enfants d'Alice.

1883

La famille recomposée s'installe à Giverny.

1885

Première participation à l'Exposition internationale organisée par le marchand Georges Petit.



1890

Acquisition de la propriété de Giverny.

1892

Séjour à Rouen pour y peindre la cathédrale. Monet épouse Alice Hoschedé, veuve depuis 1891.

1893

À Giverny, il entreprend la création du bassin aux nymphéas.

1900

Exposition d'une dizaine de versions du *Bassin aux nymphéas* à la galerie Durand-Ruel à Paris, puis à New York l'année suivante.

1904

Trente-sept *Vues de la Tamise*, réalisées lors de séjours à Londres entre 1900 et 1904, font l'objet d'une exposition à la galerie Durand-Ruel.

1909

Exposition *Les Nymphéas. Séries de paysages d'eau* à la galerie Durand-Ruel.

1911

Mort d'Alice. Grande exposition Monet au Museum of Fine Arts de Boston.

1914

Mort de son fils aîné, Jean. Monet entreprend la construction d'un nouvel atelier pour travailler aux grandes compositions de nymphéas.

1921

Monet participe à l'exposition « Impressionist and Post-Impressionist paintings » au Metropolitan Museum of Art à New York.

1922

Signature de l'acte de donation à l'État des panneaux des « grandes décorations », qui entérine une promesse faite à Clemenceau au lendemain de l'armistice de 1918.

L'Orangerie est choisie comme lieu d'exposition des vingt-deux panneaux qui composent l'œuvre.

1923

Monet est opéré de la cataracte.

1924

Durand-Ruel expose des *Nymphéas* à New York. Nouvelle opération de la cataracte.

1926

Claude Monet s'éteint le 5 décembre à l'âge de 86 ans.

1927

Rétrospective Claude Monet à la galerie Durand-Ruel à New York. Inauguration des « grandes décorations » à l'Orangerie.

JOAN REPÈRES MITCHELL BIOGRAPHIQUES

LOUISE HUCHET



← Joan Mitchell et son chien Georges du Soleil à Springs, New York, vers 1953.

← Joan Mitchell et Jean Fournier vers 1985.

→ Joan Mitchell à Vétheuil en 1991.

1925

Naissance à Chicago (Illinois, États-Unis) le 12 février. Joan est la seconde fille de la poétesse Marion Strobel et du médecin James Herbert Mitchell.

1944

Elle entre en deuxième année à l'école de l'Art Institute de Chicago.

1947

Diplômée, elle s'installe à New York avec Barney Rosset (1922-2012) qu'elle

épouse en 1949. Avec l'aide de Mitchell, Rosset reprendra la maison d'édition Grove Press en 1951 où il publiera les œuvres de Beckett, Ionesco, Sartre et les écrivains de la Beat Generation.

1948

Voyage à Paris et sur la Côte d'Azur avec Barney Rosset, grâce à une bourse de voyage.

1949

De retour aux États-Unis, elle se tourne définitivement vers l'abstraction et se rapproche des artistes de l'École de New York où l'expressionnisme abstrait domine. Elle visite les ateliers de Franz Kline et de Willem De Kooning.

1951

Avec Grace Hartigan, Elaine De Kooning, Lee Krasner et Helen Frankenthaler, elle est une des rares femmes présentes au « Ninth Street Show ».

1952

Première exposition monographique à la New Gallery à New York. Elle rencontre le poète Frank O'Hara qui lui fait connaître d'autres figures importantes de la littérature américaine de l'époque, comme John Ashbery et Joseph LeSueur.

1955

Elle commence à faire de longs séjours en France pour s'éloigner d'un contexte intime et artistique éprouvant. Elle rencontre d'autres artistes américains expatriés, notamment Shirley Jaffe, Jean Paul Riopelle et Sam Francis. Elle se lie d'amitié avec Samuel Beckett.

1958

Le Whitney Museum acquiert une de ses peintures. Elle participe à la Biennale de Venise dans la sélection des jeunes artistes. Une de ses œuvres sera présentée à la Documenta II l'année suivante.

1959

Mitchell s'installe définitivement à Paris avec Jean Paul Riopelle, rue Frémicourt. Ils partagent leur temps entre Paris et le sud de la France jusqu'en 1967.

1960

Première exposition française à la galerie Neufville. Elle participe à l'exposition inaugurale de la galerie Jean Fournier en 1963.

1965-1966

Période de deuil, marquée par le décès de son père puis de sa mère et de son ami Frank O'Hara.

1967

Début d'une longue collaboration avec le galeriste parisien Jean Fournier. Elle acquiert une maison, La Tour, à Vétheuil (Val-d'Oise), en surplomb de la vallée de la Seine, non loin de l'ancienne demeure de Claude Monet dans ce village. Dans un premier temps, elle poursuit son





travail dans son atelier de la rue Frémicourt à Paris. Elle s'installe définitivement à Vétheuil l'année suivante où elle expérimente les très grands formats.

1968

Exposition à la Martha Jackson Gallery (New York) où sont présentées ses œuvres françaises.

1972

Première grande exposition monographique au Everson Museum de Syracuse (New York).

1973

Elle participe à la Biennale du Whitney Museum of American Art de New York aux côtés d'Elizabeth Murray, Louise Fishman, Joan Snyder. Cette période marque la reconnaissance de l'artiste comme figure de référence dans l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes femmes.

1974

Importante exposition au Whitney Museum.

1979

Mitchell se sépare de Jean Paul Riopelle. Elle réalise une peinture ironiquement intitulée *La Vie en rose*.

1982

Exposition au musée d'Art moderne de Paris où sont présentés les grands polyptyques des trois dernières années. Mort de sa sœur, Sally.

1983-1984

Création du cycle *La Grande Vallée*, vingt et une peintures inspirées du décès de sa sœur. Atteinte d'un cancer, Mitchell subit une série de traitements et d'opérations.

1988

Rétrospective itinérante « The paintings of Joan Mitchell. Thirty-six years of natural expressionism », à Washington, San Francisco, Buffalo, La Jolla et Ithaca.

1989

Opération de la hanche. Elle expose à la galerie Robert Miller à New York.

1992

Décès à Paris le 30 octobre. L'année suivante est créée la Joan Mitchell Foundation avec pour missions le soutien aux artistes et l'étude et le rayonnement de la vie et de l'œuvre de Joan Mitchell. Parution de la première monographie en français sur l'artiste, écrite par Michel Waldberg.

Nous remercions Suzanne Pagé, Raphaël Chamak, Olivier Michelin et Angeline Scherf de la Fondation Louis Vuitton ; Marianne Mathieu et Manon Paineau du musée Marmottan Monet ; Laura Morris, Andrew Beccone et Joey Cabrera de la Fondation Joan Mitchell ; Amanda Glesmann du San Francisco Museum of Modern Art pour l'aide précieuse apportée à la réalisation de ce numéro.

Pour toutes les œuvres de Joan Mitchell :
© The Estate of Joan Mitchell

Crédits photographiques : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat/Visuel de presse : couverture à gauche, p. 4d-5, 10-11 ; © Musée Marmottan Monet, Paris : couverture à droite, p. 2b, 3d, 4g, 14, 16g, 18d-19, 20g, 25d, 26, 28, 68h ; © Estate of Walt Silver : p. 2h ; © Josh Neftsky : p. 3g, 22 ; D.R. : p. 6, 35, 42, 43 ; © akg-images : p. 7 ; © Collection particulière : p. 8g ; © Katherine Du Tiel/Courtesy SFMOMA : p. 8d-9 ; Courtesy Saint Louis Art Museum : p. 12-13 ; © Patrice Schmidt : p. 15, 20d-21 ; © David Bordes : p. 16d-17, 29, 37d, 60-61 ; © Ian Lefebvre : p. 18g ; © Nelson Gallery Foundation : p. 23 ; © Kerry McFate : p. 24-25g, 48-49, 56-57 ; © Marc Planteo : p. 27 ; © Robert Freson/Joan Mitchell Foundation Archives : p. 30-31 ; © Kris Graves : p. 32, 36h-37, 50-51 ; © Aimee Marshall : p. 33 ; © Kevin Todora/Courtesy Modern Art Museum of Fort Worth : p. 34g ; © Jens Nober/Courtesy Museum Folkwang, Essen : p. 34d ; © Bridgeman Images : p. 36b ; © Brian Buckley/Courtesy Cheim & Read, New York : p. 38-39, 52-53 ; © Biff Henrich, IMG_INK, Buffalo, New York : p. 40-41 ; © Brian Buckley : p. 44 ; © Édouard Boubat : p. 45 ; © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat : p. 46-47h ; © Joan Mitchell Foundation Archives : p. 46b, 64b ; © Christian Baraja : p. 54-55 ; © Kevin Ryan : p. 58-59 ; © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt : p. 62, 63 ; © Barney Rosset/Joan Mitchell Foundation Archives : p. 64h ; © David Turnley/Corbis/ICG via Getty Images : p. 65 ; Courtesy Cleveland Museum of Art : p. 67h ; © Éric Caillet : p. 67b ; Courtesy Preston Haskell : p. 68b.

Hors-série de Connaissance des Arts

Directeur de la publication-Gérant de SFGPA :
Pierre Louette

Directeur de la rédaction : Guy Boyer @
Directeur du développement : Gilles Chwat @
Rédactrice en chef adjointe des hors-série et
des développements numériques : Lucie Agache @
Rédacteur-graphiste : Pierrick Gigan @
Rédactrice-illustratrice : Diane de Contades @
Cheffe de fabrication : Anais Barbet @,
assistée de Lorena Biggs

Pour ce numéro :

Rédactrice en chef adjointe : Jeanne Fouchet @
Maquettistes : Laëtitia Loas et Julie Charvet
Secrétaire de rédaction : Rachel Laskar
Rédactrice-illustratrice : Mathilde Bonniec

Diffusion des hors-série :

Jérôme Duteil @ : ☎ 01 87 39 82 35
Abonnements et vente : ☎ 01 55 56 71 08
Les personnes dont le nom est suivi du signe @
disposent d'une adresse e-mail, à composer
comme suit : initialeduprenomnom@cdesarts.com

**Connaissance des Arts est édité par SFGPA
(Société Française de Promotion Artistique),
Sarl au capital de 150 000 €. Connaissance des Arts
est une publication du Groupe Les Échos.**

Président-directeur général : Pierre Louette
Directeur délégué : Bernard Villeneuve
Directrice de Connaissance des Arts :

Claire Lénart Turpin
📍 10 boulevard de Grenelle CS 10817 75738
Paris Cedex 15

☎ 01 87 39 73 00 – ✉ cda@cdesarts.com
304 951 460 RCS. Paris – Commission paritaire :
1025 K 79964 – N° identifiant unique CITEO :
FR233846_03CWha – ISSN 1242-9198 –
H. S. n° 1000 – Dépôt légal : 3^e trimestre 2022
Photogravure : Key Graphic (Paris)
Impression : Deux-Ponts (Bresson)

Taux de fibres recyclées : 0 %.

Le papier de ce magazine est issu de forêts
gérées durablement.

connaissance des arts.com
LE SITE DE VOS EXPOSITIONS



GUIDE PRATIQUE

L'exposition « MONET - MITCHELL DIALOGUE ET RÉTROSPECTIVE »

se déroule du 5 octobre 2022

au 27 février 2023

à la Fondation Louis Vuitton

8, avenue du Mahatma-Gandhi,

bois de Boulogne, 75116 Paris

Tél. : 01 40 69 96 00

www.fondationlouisvuitton.fr



Retrouvez
toutes les
informations
de l'exposition
en flashant
le QR code.

COMMISSARIAT

Commissaire générale des deux expositions

- Suzanne Pagé, directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton

Co-commissaires de « Monet - Mitchell »

- Marianne Mathieu, directrice scientifique du musée Marmottan Monet
- Angeline Scherf, conservatrice à la Fondation Louis Vuitton, assistée de Cordelia de Brosses, chargée de recherches et Claudia Buizza, assistante conservateur

L'exposition « Monet - Mitchell » est organisée dans le cadre d'un partenariat scientifique avec le musée Marmottan Monet.

Commissaires de la « Rétrospective Joan Mitchell »

- Sarah Roberts, responsable des peintures et sculptures au San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)
 - Katy Siegel, directrice pour la recherche et les programmes spéciaux au SFMOMA
 - Commissaire associé pour la présentation à Paris : Olivier Michelin, conservateur à la Fondation Louis Vuitton
- L'exposition « Rétrospective Joan Mitchell » est co-organisée par le SFMOMA et le Baltimore Museum of Art (BMA) avec la Fondation Louis Vuitton.

À LIRE

- Catalogue « Joan Mitchell », SFMOMA/Yale University Press, 2022, 386 pages.
- Catalogue de l'exposition « Monet - Mitchell », Hazan, 2022, 240 pages.
- Catalogue de la « Rétrospective Joan Mitchell », Hazan, 2022, 394 pages.
- *Joan Mitchell - La Pittura dei due mondi / La Peinture des deux mondes*, Skira, 2009, 232 pages.



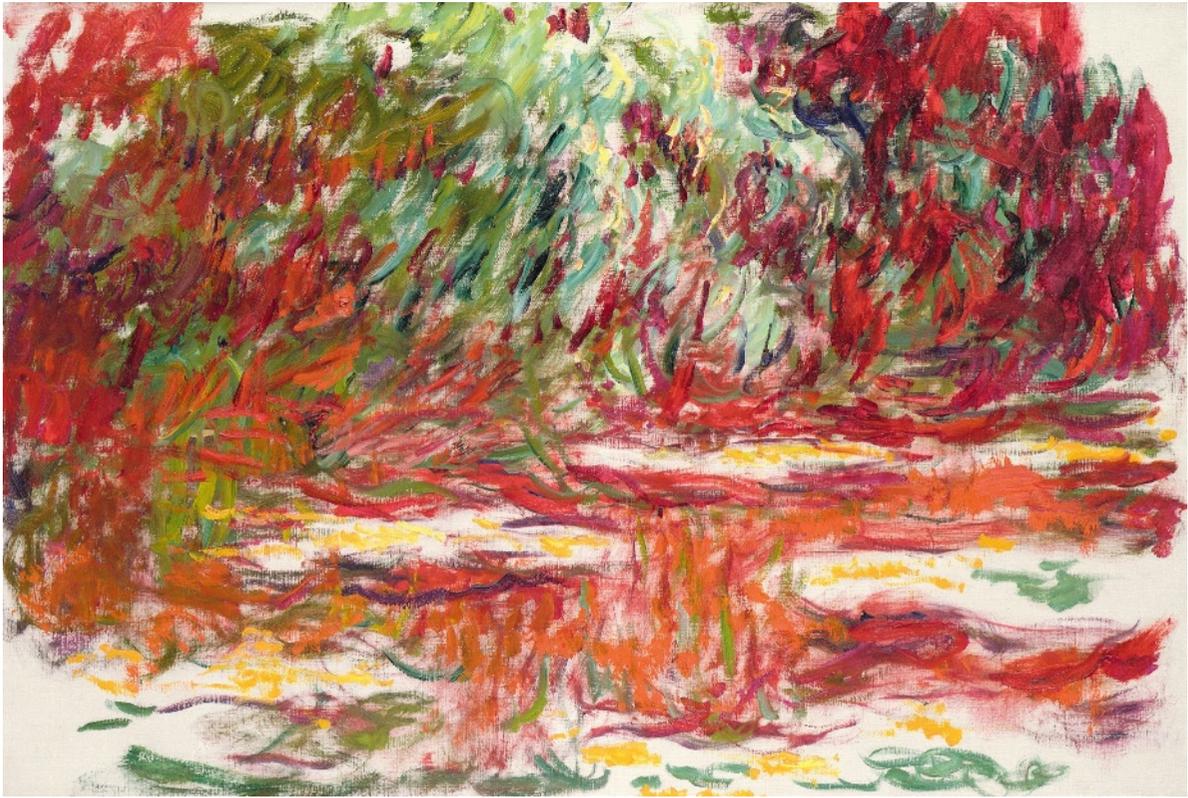
→ Claude Monet,
L'Agapanthe,
vers 1915-1926,
huile sur toile,
201,3 x 425,6 cm,
Cleveland,
Cleveland Museum
of Art.

→ Joan Mitchell,
*La Grande Vallée
XVII, Carl*,
1984, huile sur toile,
280 x 260 cm,
Marseille, FRAC
Provence-Alpes-
Côte d'Azur,
en dépôt au
musée d'Art et
d'Archéologie
de Valence.

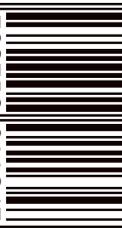
4° de couverture
En haut : Claude
Monet, *Le Bassin
aux nymphéas*,
1918-1919, huile sur
toile, 73 x 105 cm,
Paris, musée
Marmottan Monet.

En bas :
Joan Mitchell,
Aires pour Marion,
1975-1976,
huile sur toile,
239,4 x 361,6 cm,
collection
particulière.





9 782758 011347



12,90 €