

Le cycle des Nymphéas

Mise en exposition au musée de
l'Orangerie par Claude Monet.

« *En dehors de la peinture et du jardinage, je ne suis bon à rien.* »
Claude Monet

Mise en exposition **paysage**

Matérialité *peindre sur le motif*

format panoramique **PRÉSENTATION**

figuration/non figuration **ESPACE**

dimension spirituelle *place du spectateur*

ALL OVER **Lumière** **contemplation**

SOMMAIRE

.Monet, peintre

Monet et le jardin de Giverny

Monet et le thème des Nymphéas

Monet et la peinture d'après nature

Monet et la lumière

Monet et la série

.Monet, scénographe

Musée de l'orangerie

Les salles

Le projet de Claude Monet

L'atelier des Nymphéas

La mise en exposition

.Lexique

Claude MONET (1840-1926) Peintre Français.

Passionné par la peinture et la nature, il fera de ses deux passions, sa vie et son œuvre à la fois. Il est le chef de file du mouvement impressionniste qui voit le jour sous ce nom suite à une exposition en 1874 où le tableau s'intitulant *Impression soleil levant* inspirer cette impression et la force qu'a la peinture de ces artistes (Monet, Renoir, Manet, Pissarro, Bazille, Sisley et la peintre Berthe Morizot...). Portant un grand intérêt pour la couleur dans sa peinture, elle se fait sous ses brosses et ses couteaux à peindre : matière. La touche et le geste de l'artiste prend alors vie et se matérialise sur la toile comme le prolongement de la passion communicative du Romantisme. Monet réalise de nombreuses séries (meules de foin, cathédrales de Rouen, nymphéas, gare saint Lazare...). En effet ce passionné travaille beaucoup. Il s'installera en 1883 à Giverny en Normandie où il s'attellera à créer son propre jardin tout en en faisant un sujet pictural et à nourrir sa palette (série des nymphéas), sa facture (geste).



Autoportrait au béret, 1886, collection privée.

CITATION :

« Ce que je ferai, ce sera l'impression de ce que j'aurai ressenti »

« La couleur est mon obsession de la journée, la joie et le tourment. »

« Ce que je ferai ici aura au moins le mérite de ne ressembler à personne, parce que ce sera l'impression de ce que j'aurai ressenti, moi tout seul. » **Claude MONET**

Impression soleil levant, 1872, 48 x 63 cm. Musée Marmottan Monet. Claude Monet avait initialement nommé cette toile *Vue du Havre*, puis *Impression* pour l'exposition de 1874. En effet, Louis Leroy, critique d'art pour Le Charivari, écrit en 1874 un article moqueur à propos de cette toute première exposition des futurs impressionnistes. Leroy y a repéré une toile en particulier de Monet, et écrit : « *Que représente cette toile ? Impression ! Impression, j'en étais sûr. Je me disais aussi puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans.* » Et intitulera son article *L'exposition des impressionnistes*. Claude Monet aurait peint cette toile en quelques heures, de la chambre de son hôtel sur le Quai de Southampton, un matin en novembre 1872.



Avec la série des *Nymphéas*, Monet oriente son œuvre vers une recherche inédite, en s'attachant à un motif récurrent (ici les nymphéas dans son jardin de Giverny). Du printemps à l'automne, l'artiste, installé au bord de l'étang, enchaîne les toiles d'effets et de sensations qu'il reprendra ensuite dans son atelier. Au fil des années, le cadrage éliminera progressivement presque toute référence au lieu (arbres dans le jardin, pont Japonais, bords...) pour évoquer un infini en perpétuel mouvement dans une palette bleue ou verte. Après avoir façonné la nature, inventé un espace propre à sa peinture, Monet va inlassablement décliner le motif des Nymphéas. **Le jardin de Giverny devient un laboratoire qui aboutit à une véritable transformation du paysage, où la couleur prend le pas sur la forme.** L'œuvre de Claude Monet annonce ainsi les prémices de l'abstraction gestuelle qui sera développée après 1945.

Source: <https://ericbourdon.fr>



Nymphéas, 1906, 90 x 94 cm. Huile sur toile. The Art Institute of Chicago

Claude Monet et Giverny, son jardin – 1883-1926 (†Monet).

« Je suis dans le ravissement, Giverny est un pays splendide pour moi. »

Mai 1883. Claude Monet pose ses valises au «*Pressoir*», une bâtisse givernoise crépée de mortier rose et dotée d'un hectare de terrain située dans l'Eure en Normandie. Il quitte donc Paris comme beaucoup de ses amis Impressionnistes, éparpillés un peu partout. La propriété de Giverny est constituée d'une vaste pommeraie et d'un potager, le jardin n'est, à son arrivée, qu'un bloc de pierre à façonner. Mieux, une toile qui réclame d'être peinte ! Le peintre n'est que locataire mais très vite, il entre en communion avec ce lieu et décide de l'acheter en 1890, puis le terrain attenant en 1893 pour créer son jardin d'eau. Le peintre impressionniste se mue en jardinier avisé, il imagine et conçoit ce jardin en collaboration avec des jardiniers et des membres de sa famille qui l'ont aidé. Et c'est, en 1886, lors d'un voyage à La Haye (Pays-Bas) qu'il modifie la structure et les couleurs du Clos Normand (le nom de sa propriété). Claude Monet y découvre des champs de tulipes flamboyants. *« Nous nous sommes tous mis au jardin ; je bêchais, plantais, sarclais moi-même ; le soir, les enfants arrosaient. A mesure que la situation s'améliorait, je m'étendais ».*

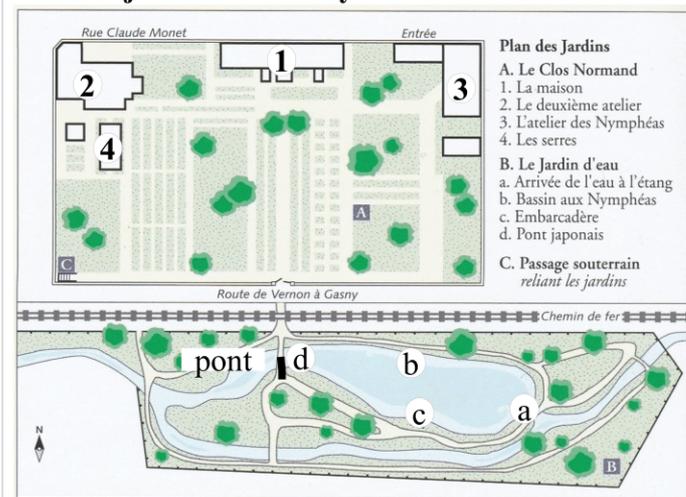
L'intérêt constant de Monet pour son jardin, son état, son évolution se ressent dans sa correspondance où l'on peut noter des remarques pour ses jardiniers en fonction de la météo lorsqu'il s'absente de Giverny. Il fera même dévier le cours d'eau (l'Epte) pour alimenter un étang de 1000m². Il mêlera plantes traditionnelles à d'autres plus exotiques, mêlant l'Orient à l'Occident jusque dans son pont japonais qui enjambe l'étang.

CITATION : *« Cher ami, ne manquez pas de venir lundi comme c'est convenu, tous mes iris seront en fleurs, plus tard il y en aurait de passés. Voici le nom de la plante japonaise qui me vient de Belgique : Crythrochaete. Tâchez d'en parler à M. Godefroy et de me donner quelques renseignements sur sa culture. »*
Claude Monet répondant à son ami peintre et collectionneur Gustave Caillebotte



Giverny va enraciner Monet dans son jardin. Les images d'archives nous montrent Monet en Jardinier et en vieil homme méditant devant celui qu'il a créé durant de nombreuses années. C'est alors que la série des Nymphéas voit le jour en 1899, avec la particularité d'être présentée dans des formats carrés ou rond (en italien, on appelle cela un Tondo). Monet modernise la peinture et la bouscule en modifiant ses traditions picturales .

Plan du jardin à Giverny



Propriété de Giverny :

Le plan montre la répartition entre les espaces de vie (maison, atelier) et le jardin. Qui ensuite se décline en jardin fleuri et jardin d'eau. On peut ainsi repérer la répartition des bassins et des différentes plantes le tout orchestré par Monet lui-même, comme « *son oeuvre* ».

La première partie montre la maison, placée de façon centrale. L'atelier des Nymphéas (3) témoigne de l'importance de la surface allouée à ce thème. Un second atelier se trouve à l'opposé (2), sans oublier les serres (4). **La seconde partie** est réservée au jardin d'eau : avec l'arrivée à l'étang (a) dans ce grand bassin qui est celui des nymphéas (zone b) regroupant les célèbres vues de l'embarcadère du jardin (c) et le pont Japonais (d).

Claude Monet et le thème des Nymphéas

CITATION : « Sachez que je suis absorbé par le travail. Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au-delà de mes forces de vieillard (68 ans), et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai détruit, j'en recommence.../... et j'espère que de tant d'efforts, il en sortira quelque chose. »

Monet à Gustave Geffroy (amie de Monet, journaliste et critique d'art), correspondance du 11 août 1908.

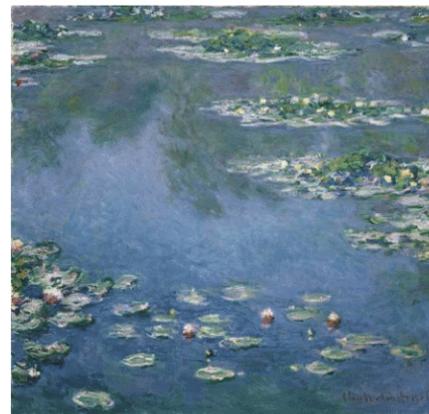
Origine du mot : Le mot *nymphéa* vient du grec numphé, nymphe, et tient son nom de la mythologie antique qui attribue la naissance de la fleur à une nymphe qui mourut d'amour pour Hercule. Il s'agit en fait du terme scientifique désignant un nénuphar.



Le bassin aux nymphéas, 1899 (Orsay)
harmonie verte



Nymphéas, 1903, (Dayton)
(série *paysages d'eau*)



Nymphéas, 1906, (Chicago)
(série *paysages d'eau*)

Les Nymphéas : c'est une œuvre titanesque composée de près de 300 tableaux dont plus de quarante panneaux de grands formats et trois tapisseries tissées à partir des tableaux des Nymphéas. La série est exposée pour la première fois en 1899. Elle est composée à la surprise générale de toiles au format carré ou rond (Tondo), ainsi Monet bouscule les codes de représentations de l'art du Paysage ancré depuis des siècles. Il le modernise. L'ensemble des petits formats des Nymphéas, c'est à dire tous sauf ceux appartenant au cycle des Nymphéas, a été réalisé en direct à l'extérieur de l'atelier dans le jardin de Giverny, d'après nature soit en peignant sur le motif, en temps réel, tenant compte de la luminosité, des couleurs et évidemment de son ressenti.

La série des Nymphéas avant le cycle, se décline à partir d'un premier projet datant de 1897, qui est un très gros plan sur deux nymphéas en fleurs. Puis se sont **les bassins aux nymphéas** (1899-1900) où le pont japonais en est le sujet central, s'en suit **les paysages d'eau** (1903 à 1908), puis **les bassins aux nymphéas** en 1913. On répertorie des **grandes études** de 1914 à 1920 (tableaux de 2m sur 2.) Pour finir ce sont **les grandes décorations** (1914 à sa mort en 1926) dont huit panneaux seront offerts à la France après la 1^{ère} GM.

Le cycle des Nymphéas :

La nuance est très importante car les formats, le style et les conditions de travail ne sont pas les mêmes que pour la série des Nymphéas répartie sur des formats plus petits. En effet à la belle saison, Monet peint à l'échelle de son projet, sur de très grands panneaux, dont il a l'ambition de composer un ensemble panoramique décoratif. Mais pour cela il réalise au préalable des études préparatoires parfois de très grandes études. Il assure ainsi des va et vient entre le jardin et l'atelier, combinant ses études faites à l'extérieur avec ses souvenirs qui viennent agrémenter sa facture au cœur de la réalisation de son ensemble.



Reflets verts, installé sur le mur EST de la salle 1, 8.5 m de long (2 panneaux de 4,25m) sur 2m de haut

Claude Monet et le thème des Nymphéas

Le cycle des Nymphéas questionnent :

- l'infini, l'illimité et donc la notion de « all over », qui sera reprise plus tard par les artistes Américains de l'expressionnisme abstrait.
- le temps qui passe, à travers le thème de l'eau ou de la végétation déjà repris en poésie (Pont Mirabeau...)
- les jeux de reflets qui perturbent nos repères spatiaux entre le haut, le bas, le réel et l'insaisissable
- les jeux de lumière incontournables, jeux de couleurs et de matières, avec quelques coups de brosse, Monet superpose les couches qui construisent l'image où tout se fait lumière, reflets...
- les relations de l'œuvre avec l'espace, sa mise en exposition, son rapport au spectateur par la frontière entre figuration et abstraction
- la présentation muséal, en avance sur son époque Monet, fait construire le lieu en phase avec son œuvre afin de créer un rapport et non pas simplement une exposition frontale classique.

La question de l'échelle :

La question de l'échelle entre en jeu dans le travail pictural et la réflexion de Monet avec ses Nymphéas. Car il se joue de ça. Le sujet est : des nénuphars à la surface de l'eau, c'est un motif petit mais lui, il en change l'échelle, en travaillant sur de grands formats et en en faisant un sujet pictural. Ce motif est prétexte à la peinture, à tout ce qui relève d'elle à l'aube de la modernité, à savoir, la couleur, la lumière dont elle découle, sa matérialité qui la rend physiquement présente et vivante. Et c'est en cela qu'il arrive à faire de la nature, une nature vivante, un véritable sujet scientifique et artistique à travers le laboratoire esthétique qu'il a créé dans son grand atelier voué aux Nymphéas dès 1915. Lorsqu'il s'attaque à ses premières grandes études à l'extérieur, il en imagine de plus grandes encore à l'intérieur (les futurs panneaux de l'Orangerie).

C'est en cela aussi qu'il en fait doublement une œuvre monumentale, d'un petit sujet aux cadrages très serrés, il les sacralise au statut d'œuvre d'art sur d'immenses toiles et panneaux tout en en préservant leur force expressive et chromatique.



Nymphéas, 1897. 66 cm x 104 cm, œuvre conservée au musée d'art de la ville de Los Angeles.

Il s'agit ici de la première version que Monet va donner à ce qui deviendra la série des *nymphéas*, motif qui va sembler inépuisable à ses yeux de 1897 à sa mort en 1926, faisant de cette simple fleur et ses quelques feuilles flottantes à la surfaces de l'eau un sujet de peinture au point d'en consacrer de grandes toiles.

Claude Monet et l'impressionnisme : PEINDRE LE MOTIF

Arts et sciences : Comprendre la couleur

Eugène Chevreul analyse les rapports entre la lumière et la couleur dans son ouvrage « *La loi du contraste simultané des couleurs* ». À l'usage du peintre, on retiendra le ton local: la couleur propre d'un objet. Ce ton local, selon Chevreul, n'existe pas en soi, mais il est dépendant de la couleur des objets environnants. Ainsi toute couleur perçue appelle sa complémentaire pour exister. L'œil a tendance à appeler la couleur manquante, la complémentaire pour former un équilibre neutre dans notre cerveau. D'autre part, à partir de deux taches de couleurs différentes, l'œil opère ce que l'on appelle un *mélange optique*, c'est-à-dire que ces deux couleurs (ou plus), distinctes sont perçues simultanément comme une combinaison, une fusion en une nouvelle couleur. Ce principe a notamment été utilisé par les impressionnistes et les pointillistes. Au lieu d'employer un vert mélangé sur la palette (mélange mécanique), ils appliquaient sur la toile une touche de jaune juxtaposée à une touche de bleu, de façon que la couleur se mélange par simple perception: d'où le terme *mélange optique*. Cette découverte toujours valable, est abondamment utilisée dans les procédés de reproduction photomécanique (sérigraphie, imprimerie...). Les surfaces colorées sont décomposées en points ou en trames de couleurs séparées (trois couleurs primaires + le noir = la quadrichromie), qui se fondent dans l'œil du spectateur. C'est ainsi que l'on va voir chez certains artistes, la disparition de la palette pour agir directement sur la toile.



Eugène Chevreul, chimiste et sa quadrichromie en 1855 (cercle chromatique).



La théorie des couleurs est exploitée par le mouvement de *l'impressionnisme* et conduira au *pointillisme*.

Le **pointillisme** est un mouvement artistique de la peinture mais aussi une technique qui est identifiable par ses petites touches de couleur rondes ou carrées qui se superposent et s'additionnent les unes avec les autres pour construire la couleur, la forme et l'image finale. La peinture par points est très développée par le français Georges Seurat qui en a fait sa spécificité picturale dans les années 1880, tout comme Paul Signac, Henri Matisse... Elle sera reprise plus tard par le peintre futuriste Italien Giacomo Balla.



Georges Seurat, Le Cirque, 1890

Claude Monet et la peinture d'après nature

PEINDRE SUR LE MOTIF :

Cette expression signifie peindre d'après motif, le motif étant le paysage, car les artistes quittent progressivement leurs ateliers grâce à l'invention de la peinture en tube et au chevalet pliable. Le peintre peut donc peindre directement face à son sujet qui est à l'époque le paysage pour un retour à la nature loin de l'académisme et des sujets idéalisés et imposés. Ci-contre, ce tableau de Gustave Courbet, montre l'artiste se rendant directement au cœur de la nature, peindre la vérité, le paysage vrai, réaliste. Ce phénomène va donner envie aux peintres de rendre l'impression vue et ressentie, la lumière et la couleur, et donnera naissance à *l'école de Barbizon* et à *l'impressionnisme* dont ce dernier prendra appui sur les théories du scientifique Eugène Chevreul sur la couleur et sa perception.



Gustave Courbet,
Bonjour Monsieur Courbet,
1854

Le développement des chemins de fer à la même époque permettra aux peintres de se déplacer plus facilement dans les campagnes environnantes de l'Île de France (Milly la forêt, Fontainebleau...) mais aussi de la Normandie (plages de Normandie, Étretat, Deauville, Honfleur...).

Claude Monet et la peinture d'après nature



A gauche : Claude Monet durant ses années à Argenteuil, il passait beaucoup de temps à peindre les rives de la Seine. Il décide alors d'adapter son mode de travail à la Situation locale et s'aménage un bateau. Il lui servira en même temps d'embarcation pour se déplacer dans les espaces d'eau qui le fascinent et d'atelier plus ou moins stable pour peindre sur le motif.

« **Claude Monet sur son bateau-atelier**
En 1874, peint par Édouard Manet.

A droite : photo montrant Paul Cézanne à Auvers sur oise avec son matériel. ►►



Pourquoi peindre en plein air ?

Peindre en plein air, face à la nature, sur le motif est bénéfique pour ces peintres qui sortent de leur atelier et se confrontent à la réalité, la lumière, le paysage changeant, tout ce pourquoi ils se sont battus pour reléguer l'académisme et ses codes loin derrière eux. L'artiste choisit son sujet, son support, son format, son style aussi.

Monet, peintre-paysagiste et peintre-contemplatif, amoureux de la nature va apporter à sa peinture un regard nouveau de par le traitement pictural qu'il en fera. Les référents (modèles) : les nymphéas, la végétation, les arbres, en particulier les saules... sont nommés et parfois bien identifiables. Puis l'âge venant, Monet y voit de moins en moins bien car il souffre de cataracte, il se fera d'ailleurs opérer à trois reprises.

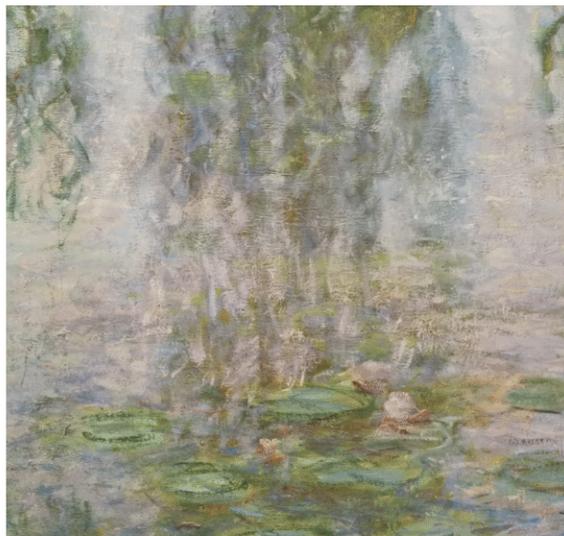
L'épuisement du motif vers la fin de sa vie :

Pourquoi y a-t-il eu ce glissement progressif dans l'oeuvre de Monet ?

- si c'est, la maîtrise de son sujet qui l'a conduit à l'épuiser visuellement en s'éloignant d'une véracité formelle ?
- si c'est sa cécité qui la conduit à compenser le dessin, les formes par des couleurs, des touches, des gestes ?
- ou s'il cherchait à s'éloigner de la figuration en matérialisant son sujet par la peinture même (matière) ?
- peut être un peu tout ça, ce qu'il faut retenir c'est qu'il a bénéficié de l'arrivée de la modernité pour enfin oser !

Ici, deux détails de
Matin clair aux saules,
Salle 2, mur Sud de
L'Orangerie.

Les coups de pinceaux sont visibles et témoignent d'une superposition de touches liée à la recherche constante du peintre pour la bonne couleur, le bon effet, la bonne impression. Les nénuphars et les feuilles sont esquissés rapidement.



CITATION : « *Il n'y a plus de ciel, plus d'horizon, presque plus de perspective ni de points de repère stables permettant de s'orienter mais des limites ouvertement arbitraires entre l'espace réel et l'espace pictural.* »
Louis Gillet, historien d'art.

Claude Monet et LA LUMIÈRE – un chasseur de lumière.

Claude Monet est reconnu comme l'un des fondateurs de l'**Impressionnisme** aux côtés, d'Auguste Renoir, d'Alfred Sisley, de Frédéric Bazille et de Camille Pissarro. Il est aujourd'hui présenté comme le plus convaincu et le plus constant d'entre eux, qui connaîtra son essor de 1874 à 1882 (et ce bien avant Giverny et les nymphéas). Il est un peintre prolifique, près de 2000 tableaux. Il œuvre alors à une nouvelle façon de peindre, en totale rupture avec l'art académique déjà bien bousculé par le Réalisme de Gustave Courbet depuis 1850.

De par sa formation auprès du célèbre peintre français Eugène Boudin (spécialiste des ciels et des bords de mer), le jeune Monet a été initié à la **peinture en plein air** (sur le motif). Pour l'artiste Claude Monet et ses camarades impressionnistes, **la lumière est la source de tout**, c'est le sujet. Le paysage, lui en est le prétexte. **La lumière en peinture se fait matière et couleur sous leurs pinceaux.**

L'art de la couleur et de la lumière chez Monet :

Pour illustrer cette science des couleurs développée par le scientifique Eugène Chevreul, les œuvres de Monet sont un parfait exemple : La lumière dans ce tableau est orange, on la voit dans le ciel à l'horizon, sur les mottes de terre derrière les meules et sur les meules elles-mêmes. Par conséquent, afin de contraster au plus fort avec cet orange, Monet a utilisé le bleu cyan pour les ombres. Bien que ce soit un bleu clair qui ait servi à représenter une ombre, l'illusion du réalisme fonctionne.

***Meules de foin à Giverny coucher de soleil*, 1888, 65 x 92 cm ►►**



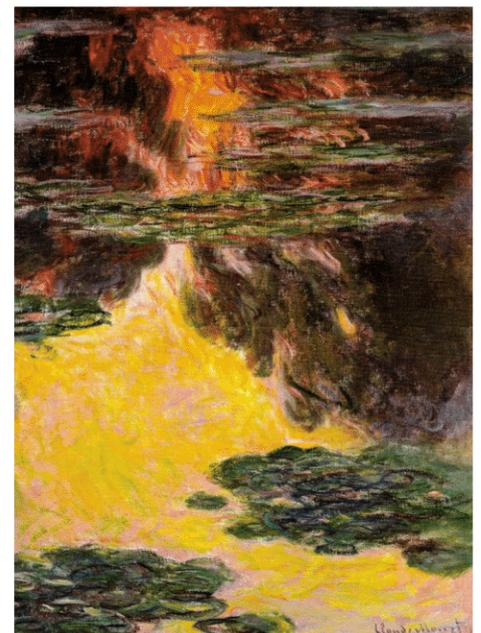
La lumière varie en fonction des moments de la journée et des saisons, voilà ce qui intéresse Monet. Rivaliser avec la nature comme les artistes de l'Antiquité. Sauf que lui il ne recherche pas le réalisme, la vérité, mais la lumière, la couleur, cette vérité là, celle du moment vécu, le ressenti et l'expérience en direct que permet de peindre en plein air, directement sur le motif. **Ci-dessous**, est présentée une partie de la série des Nymphéas déclinée dans la catégorie des « *paysages d'eau* » entre 1903 et 1908, soit 48 toiles réalisées sur une période de cinq ans, aux formats et aux points de vue différents. En 1909, une grande exposition est organisée dans la galerie d'art du marchand d'art, Paul Durand-Ruel. En 1872, un Monet vaut 300 francs, après 1918, 50.000frs, aujourd'hui, c'est en millions. C'est Durand-Ruel qui lui ouvre le marché Américain dans les années 1886/90.



***Nymphéas*, 1907, huile sur toile, Musée de Jérusalem**



***Nymphéas*, 1907, huile sur toile, Musée de Göteborg, Suède.**



***Nymphéas*, 1907, huile sur toile, musée de Marmottan, Paris.**

Claude Monet et la SÉRIE

Claude Monet est un peintre-chercheur, c'est un peintre paysager, un peintre contemplatif.

Ainsi, il se questionne observe, cherche, re-cherche : la lumière, la couleur l'effet parfait. C'est ainsi qu'on peut expliquer son attrait pour la série. Il en réalisera constamment. Un sujet ne peut pas faire un tableau mais un ensemble ce qui conduit à son expérimentation voire son épuisement.

Les séries les plus célèbres de Monet sont : les *cathédrales de Rouen* (1892/94), *la gare Saint Lazare* (1877), *les meules* (1890/91), *les peupliers* (1891 du printemps à l'automne), *le parlement de Londres* (1899/1901)...

ZOOM SUR - LES CATHÉDRALES DE ROUEN. 1892-1894

En 1892, Monet cherche un nouveau sujet qui puisse faire l'objet d'une série et qui ne soit pas un élément naturel. Son choix se porte sur *la cathédrale de Rouen*. C'est un ensemble de 30 tableaux représentant tous la cathédrale de Rouen. Monet a réalisé ces toiles depuis la fenêtre d'une boutique en face de la cathédrale. Il était tellement près qu'il ne pouvait voir l'édifice dans son ensemble. Pour chacun des 30 tableaux, il a représenté la cathédrale à un moment différent de la journée: au petit matin, à midi, le soir, mais aussi au crépuscule ou par temps de brouillard. Ce qui l'intéressait, ce n'était pas de représenter la cathédrale pour elle-même, mais de mettre en avant les variations de la lumière sur sa façade, préoccupation du moment, il en fut de même pour sa série sur *la gare de Saint Lazare* (12 versions durant l'année 1877).

Pour chaque tableau, **il devait se dépêcher de peindre, car la lumière du soleil change vite**. C'est pourquoi, il ne s'attardait pas sur les détails: il posait la peinture sur sa toile par petits paquets colorés (la touche), ce qui donnait à l'ensemble sa vibration chromatique, matérielle et lumineuse. Ce qui l'intéressait, c'était l'atmosphère qui se dégageait du tableau afin de restituer cette « *impression* ».

Certains journalistes de l'époque pensaient que Monet ne savait pas peindre et le critiquèrent. Pourtant, il a utilisé la peinture pour ce qu'elle est avant tout, c'est à dire du pigment, qui devient *matière* sous ses brosses. Aujourd'hui, il est l'un des peintres les plus connus, qui a ouvert l'art moderne vers une nouvelle ère.



« Je me dis qu'il ne serait pas banal d'étudier à différentes heures du jour le même motif et de noter les effets de lumière qui modifiaient d'une façon si sensible, d'heure en heure, l'apparence et les colorations de l'édifice. » **Claude MONET**



Soleil couchant, 1892 - *Plein soleil, harmonie bleue et or*, 1892

Façade, 1892



Gare Saint Lazare, 1877 (version musée Orsay).



Parlement de Londres, soleil couchant, 1903.

Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

Claude Monet meurt en 1926, après sa mort l'installation de la mise en exposition tant travaillée et souhaitée va pouvoir se faire dès 1927 dans les deux salles du musée de l'Orangerie à Paris, au pied de la place de la Concorde. Au départ, le lieu n'existe pas, il a été conçu spécialement. Monet en a été le scénographe et indirectement l'architecte car ce dernier Camille Lefevre s'est contenté de suivre les instructions du peintre, le précédent architecte ayant abdicé face à la ténacité du vieil homme très déterminé.



◀ Musée de l'Orangerie.

Les Nymphéas ▶
Entrée dans le Vestibule, (salle intermédiaire) avant d'entrer dans la salle 1 puis la salle 2.



L'ancien bâtiment de stockage des orangers du jardin des Tuileries convertit en Musée depuis 1927.

LES SALLES :

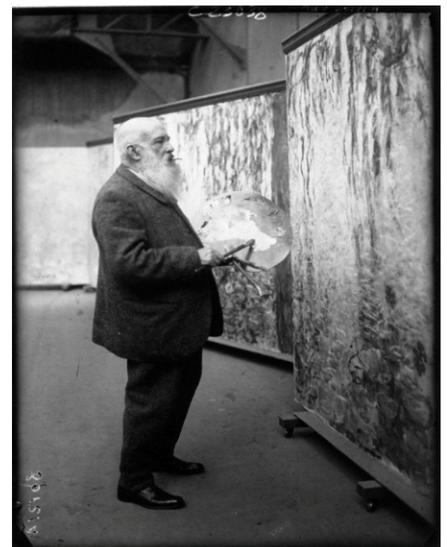
Il y en a deux, deux salles de formes ovoïdes (elliptiques) qui communiquent entre elles et qui conduisent le spectateur à la contemplation à travers une déambulation lente immergé dans une frise panoramique se déployant presque sans rupture et enveloppant le spectateur dans la couleur, les effets de matières, passant de la figuration à la non-figuration.

La première (salle 1) englobe les rives du bassin et leur végétation touffue, c'est celle des *Bassins aux Nymphéas* conçus entre 1899 et 1900.

La seconde salle (salle 2), joue au contraire sur le vide, elle ne retient que la nappe d'eau et sa ponctuation de fleurs et de reflets : c'est celle dites des *Paysages d'eau* (1903-1908), ce sont des gros plans aux cadrages serrés, organisés par séries, dont chaque pièce se présente comme un fragment.

L 'influence du nouvel atelier :

Lors de ses premières toiles sur les nymphéas, Monet travaillait directement d'après nature, « sur le motif ». Seules quelques retouches ou ajustements étaient faits en atelier. Alors que pour ses panneaux destinés à l'Orangerie, Monet décide de faire construire en 1915, un nouvel atelier, immense, d'environ 300 m² d'espace lumineux, destiné au cycle des nymphéas avec la particularité d'une lumière zénithale arrivant par le toit (verrière). Les panneaux sont posés sur un système de chevalet à roulettes afin de pouvoir constamment les déplacer et jouer de la lumière et de la mise en scène. C'est dans cet esprit qu'il se projette dans la future mise en exposition de son cycle des Nymphéas. Monet devient scénographe. Entre 1914 et 1918, la poursuite de la guerre n'altère pas sa production, bien au contraire, il décide de faire don à l'état français de deux panneaux au lendemain de l'armistice. Dans ses recherches picturales, les panneaux deviennent de plus en plus nombreux et intenses en couleurs, ainsi, en 1922, de deux on passe à huit panneaux offerts, ensemble actuel du cycle aujourd'hui présenté à l'Orangerie des Tuileries.



Ci-dessous Monet devant ses panneaux montés sur roulettes.

CITATION : "Je suis à la veille de terminer deux panneaux décoratifs, que je veux signer du jour de la Victoire, et viens vous demander de les offrir à l'Etat, par votre intermédiaire."

Claude Monet à Georges Clemenceau, correspondance du 12 Novembre 1918.

Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

Les études préparatoires au cycle des Nymphéas

Concernant le travail pour le cycle des Nymphéas, il y a une nuance importante à faire :

- le travail fait en amont, à l'extérieur de l'atelier
- le travail final réalisé dans l'atelier

Cela fait partie de la démarche de Monet, de son processus créatif.

La nuance est très importante car les formats, le style et les conditions de travail ne sont pas les mêmes que pour la série des Nymphéas réalisée plus tôt et répartie sur des formats bien plus petits.

Le travail en extérieur :

En effet à la belle saison, Monet peint à l'échelle de son projet, sur de très grands panneaux, dont il a l'ambition de composer un ensemble panoramique décoratif. Mais pour cela, il réalise au préalable des études préparatoires dont de très grandes études de 2 m de haut. Il assure ainsi des va et vient entre le jardin et l'atelier, combinant ses études faites à l'extérieur avec ses souvenirs qui viennent agrémenter sa facture au cœur de la réalisation de son ensemble.

Les grandes études d'après nature – 1914 vers 1920 (et peut-être au delà).



Nymphéas avec rameaux de saule, 1914-1919
104 x 180 cm, Paris, Lycée Claude Monet.



Saule pleureur et bassin aux nymphéas,
1914-1919, 200 x 180 cm, musée Marmottan.

Nymphéas, reflets de saule

1915-1919, 130 x 200 cm

Conservée au Métropolitain à New-York.

Ces panneaux sont des études préparatoires réalisées directement en extérieur.

En les observant de plus près, on découvre de petites touches de couleurs très vives ou des coups de brosses venant signifier les formes des nénuphars et les reflets des feuilles des saules pleureurs. De ses études, Il en gardera toujours les 2 m de haut et les superposition de couleurs qui se multiplient, les reflets, les nappes d'eau...



Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

Si l'idée d'un projet d'ensemble décoratif circulaire germe dès 1897, c'est à partir de l'année 1914 que le peintre consacre toute son énergie à la réalisation de sa "grande décoration". Celle-ci prend sa forme définitive dans le dispositif de l'Orangerie connu aujourd'hui, cette période correspond aussi à la construction d'un second atelier à Giverny dédié à cette recherche, en y faisant un laboratoire esthétique.

Penser l'espace d'exposition :

Monet imagine donc une salle aux murs arrondis (salle elliptique) pour accentuer la continuité panoramique et chromatique des panneaux entre eux, un choix dont l'ensemble enveloppe toutes les parois en une unité cohérente (comme celui d'une vision instantanée et non rapportée). Le choix de la forme ovoïde de la salle fait un écho formel à celle du bassin au sein duquel Monet cherche à nous plonger à l'intérieur, comme une immersion avant l'heure. « *une étonnante peinture, sans dessin ni bords* » s'écrit Louis Gillet. En effet cette continuité physique et visuelle est volontaire car temporelle. Le spectateur passe d'un ovale à une double ellipse qui dessine le signe de l'infini ∞ une belle mise en abîme entre l'œuvre, le lieu, le spectateur et l'auteur.

C'est grâce à l'intermédiaire de son ami Georges Clemenceau (et homme politique) que l'aboutissement de ce projet, ce rêve même va se réaliser. Le cycle des Nymphéas sera inauguré le 17 mai 1927 (Monet, ne le verra malheureusement pas de son vivant). Le musée de l'Orangerie est ouvert depuis l'année 1927, année d'accrochage des Nymphéas de Monet. A l'époque, le public est assez dérouté par la vision que le peintre propose, trop innovante et pas toujours comprise par le public qui est encore fidèle à la figuration. La figuration des nymphéas est tout de même figurée, mais peut-être trop évoquée, peu palpable, des coups de brosses esquissent parfois la végétation, les ondes de l'eau... Le dessin n'est plus aussi précis ni délimité. Il s'efface au profit de la peinture, ses nombreuses superpositions, ses couleurs, cette matière même.

Afin d'obtenir ce qu'il voulait du début à la fin, Monet s'est fait architecte en transmettant toutes ses consignes au véritable architecte. Monet « *prévoit les formes, les volumes, la disposition, les scansions et les espaces entre les différents panneaux. Le parcours est libre plusieurs ouvertures permettent de passer d'une salle à l'autre* ».



Monet et ses panneaux



Inauguration le 17 mai 1927 par Georges Clemenceau.



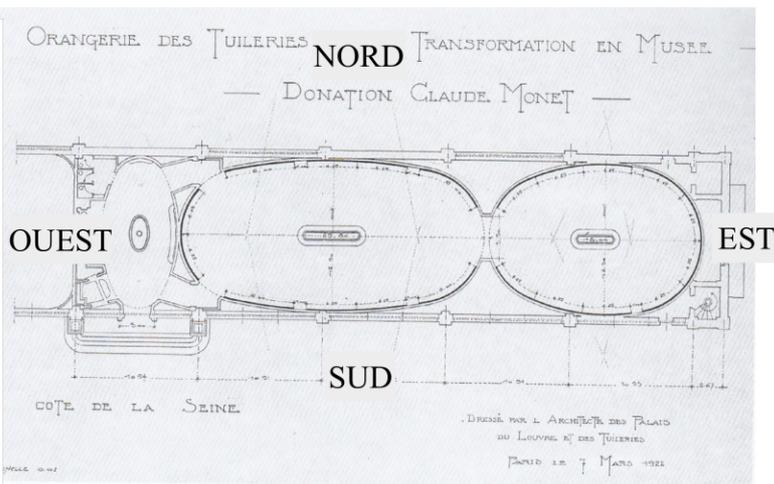
Présentation actuelle.

PLAN DU PROJET - 7 mars 1922

Le plan sera évidemment modifié à la demande de Monet. Des passages symétriques seront rajoutés entre les deux salles pour Communiquer.

L'entrée du musée puis de la salle des Nymphéas se fait par la gauche, dos à la place de la concorde, direction musée du Louvre.

Le spectateur arrive dans un vestibule ovoïde Puis il entre dans la première salle, la plus longue, la plus spacieuse. Ensuite la seconde salle. Les deux salles sont traversées d'une lumière zénithale.



Sens de circulation lors de la visite →

Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

Claude Monet veut exposer ses dix années de travail acharné dans cet espace qui lui sera consacré. Il est composé de deux salles en haut du futur musée de l'Orangerie qui seront dotées d'une grande verrière faisant entrer la lumière naturelle, dans des conditions similaires à celles de son atelier des nymphéas à Giverny.

Les deux salles :

Les deux salles du musée de l'Orangerie ont été conçues spécialement pour accueillir ces huit panneaux, l'espace n'existait pas auparavant, ce n'est donc pas une réhabilitation. Ce n'est pas non plus une œuvre *in situ* car elle n'a pas été conçue pour ce lieu mais l'inverse, c'est l'artiste lui-même qui a imposé ses consignes voire exigences à destination des architectes et des propriétaires des lieux. L'artiste a scénographié son œuvre ce qui est rare pour l'époque, on peut trouver ce parallèle quarante ans plus tard chez l'artiste Américain Mark Rothko avec son projet de la chapelle Rothko à Houston au Texas (1964-71). La démarche de Monet l'a inspiré car il a mené les échanges avec les architectes depuis le début modifiant d'emblée les plans avant construction.



La configuration circulaire est recherchée par Monet afin donner à la mise en scène de ses images de Nymphéas des allures de bords de bassin dans lesquels nous, spectateur, nous serions aussi plongés.

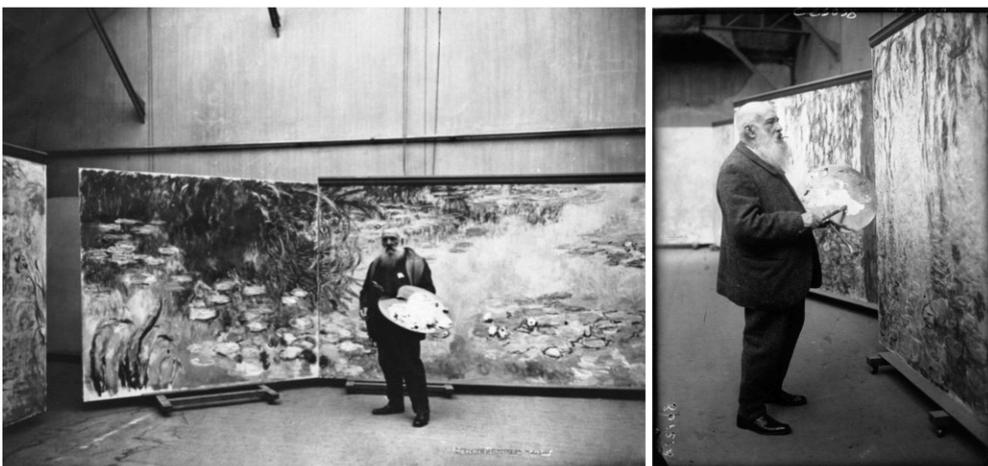
Les chevalets à roulettes de l'atelier des Nymphéas :

Monet fait réaliser pour le nouvel atelier des Nymphéas en 1915, de nouveaux chevalets ayant la particularité d'accueillir de très grands panneaux qui pourront être déplacés au gré de ses envies et de la lumière afin de travailler sereinement avec la lumière directe, naturelle.

Ainsi les chevalets (non visibles ici car cachés par les panneaux) sont prolongés en bas par un système de roulettes. Dispositif astucieux pour ce vieil homme de 75 ans. On trouve là un réel questionnement artistique de la part du peintre qu'est Monet à savoir : se questionner sur la présentation de son travail mais aussi accompagner ses ambitions, ainsi les outils du peintre sont aussi modifiés, ils se modernisent. Ce questionnement de la relation œuvre, espace et présentation est présent dans l'atelier du sculpteur Constantin Brancusi qui met en scène ses sculptures.



Chevalets à roulettes



Monet dispose dans son atelier les différents panneaux les uns à côté des autres, afin de poursuivre l'ensemble de façon Panoramique. Les panneaux une fois installés génèrent une unité picturale, cependant, en observant de plus près, on aperçoit les différents panneaux où parfois la continuité n'est pas parfaite, Monet souffrant de cataracte.

Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

Salle 1 mur NORD et EST



Salle 1 mur NORD, EST et SUD

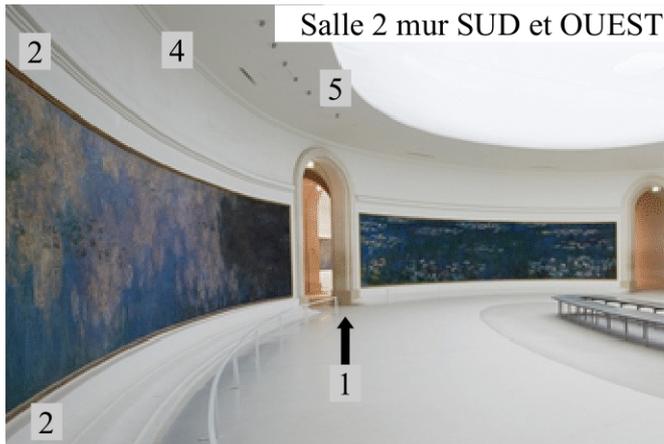


La salle 1, comporte 4 grands panneaux eux-mêmes composés de plusieurs plus petits. La salle 1 est composée de 4 entrées servant aussi de sorties, aucun sens de déplacement ou de lecture n'est imposé (sauf durant la période sanitaire liée à la Covid, évitant les croisements physiques des visiteurs).

Une démarche novatrice et pionnière des modes de présentation des œuvres au XX^e et d'aujourd'hui:

La démarche de Monet qui se fait scénographe de son œuvre est inédite et aboutit à la création d'une œuvre qui développe une esthétique unique. La particularité de la mise en exposition des *Nymphéas* repose notamment sur les nouvelles relations qui s'instaurent entre l'œuvre et son environnement. La conception des panneaux et leur mise en exposition étant intimement liées, une véritable adéquation entre l'œuvre et son lieu d'exposition se réalise. Les deux sont liés aussi bien dans la dimension particulière de la scénographie que dans le cadre plus général de l'Orangerie des Tuileries. Immergé au cœur du dispositif, le spectateur, qui fait véritablement parti du processus créatif de l'œuvre, est amené à la ressentir plus fortement sur près de 100 M linéaires. Monet joue avec les codes traditionnels de l'exposition et en vient ainsi à créer un lieu hybride tenant tout à la fois du musée et du « *sanctuaire laïc* » même si ce dernier amène à la méditation, la contemplation. Le dispositif intérieur fondé sur l'axe Est-Ouest figure également le circuit du soleil et donc le cycle cosmique. Il reste difficile de savoir si véritablement Monet avait pensé à cela ou si le hasard a bien fait les choses ? Ainsi l'œuvre entre dans la catégorie des plus vastes réalisations monumentales de la peinture de la première moitié du XX^e. Le peintre Surréaliste André **Masson** dira du cycle des Nymphéas que c'est la *chapelle Sixtine de l'Impressionnisme*.

Salle 2 mur SUD et OUEST



Salle 2 mur NORD et EST



Nous assistons en temps que spectateur à un déploiement des Nymphéas presque sans rupture, car en effet les ouvertures (1) créent forcément des séparations visuelles entre les différents panneaux exposés. Mais si l'on observe mieux, le petit cadre doré (2) fait le tour de chaque panneau, permettant non pas de délimiter les espaces mais de cacher les bords de la toile qui pourraient nous renvoyer à une réalité picturale. La lumière zénithale de l'atelier des Nymphéas est reprise aussi avec cette ouverture ovoïde au plafond (3), assistée d'un tissu filtrant tendu (non visible ici) créant une ambiance particulière, protectrice doublée par les retours protecteurs (4) placés juste au dessus agrémentés de petits spots (5) complémentaires à cette dernière.

Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

CONTEXTE : La peinture du XIX^e est marquée par des querelles et des révolutions. En effet, l'académisme qui inscrit la représentation dans un idéal du corps humain dicté par les goûts du pouvoir en place et de la Bourgeoisie de l'époque ne satisfait plus les peintres qui veulent exister au delà des salons officiels trop sélectifs qui ne leur permettent pas à tous de vivre de leur peinture et d'avoir des commandes sans passer par ce « circuit » qui sclérose l'art selon eux. Les révolutions populaires de 1830 puis de 1848 vont conduire à créer progressivement des ruptures sociales, politiques, culturelles et artistiques. Bousculant les codes en place, les institutions dont les académies des Beaux arts.

La hiérarchie des genres qui avait pour objectif depuis le XVII^e de classer les genres picturaux et les sujets traités par catégories du plus noble au moins important a volé en éclat permettant aux artistes de choisir la taille de leur toile en lien avec le sujet de leur choix et non plus en respectant cette hiérarchie qui reléguait le paysage, la nature morte et la peinture animalière au plus bas de l'échelle.

Ainsi progressivement le paysage trouve toute sa place auprès des peintres qui sortent de leur atelier, font un retour à la nature par sa véracité, son émotion et son contact direct (peindre sur le motif).

En quoi est-ce une oeuvre monumentale ?

- **Monumentale par la surface peinte**, le cycle des Nymphéas est composé de huit panneaux, l'ensemble du cycle des Nymphéas cumulé en mètre linéaire correspond précisément à 91 mètres de long sur 2 mètres de haut soit une surface totale de 182 m² de peinture.

- **Monumentale par un tel sujet à l'époque**, par le passé, jamais une œuvre traitant comme sujet le paysage aurait pu s'octroyer un tel espace de représentation (tant dans la taille de la toile que le lieu d'exposition réservé). C'est grâce à la fin de la *hiérarchie des genres* que peindre un paysage sur un grand format est alors possible. Ainsi Monet s'offre la nature à échelle humaine dans laquelle il se plaît et veut nous transmettre son rapport intime, son amour pour la nature. C'est avant tout, pour le plaisir des yeux qu'il fait cela tout comme son jardin, l'expression « *d'un déploiement presque sans rupture* ».

Héritage des courants artistiques français que sont l'école de Barbizon puis le Réalisme, peintres tels que Théodore Rousseau, Charles Daubigny, Jean-François Millet, Camille Corot, Gustave Courbet ...

- **Monumentale par le projet à l'époque**, le temps des grandes fresques épiques est passé depuis des siècles, cette tradition médiévale poursuivie à la Renaissance, disparaît au profit des décorations des châteaux (du sol au plafond)... très peu de fresques ont été réalisées par un seul artiste au delà de ces époques. Aujourd'hui, c'est le street art qui recouvre les murs de peinture mais cette fois-ci, non plus dans des espaces privés comme les villas ou chapelles d'autrefois, mais la rue afin de partager l'oeuvre en donnant un accès à l'art pour tous, dont l'oeuvre ne peut être une *marchandise* (non récupérable).

- **Monumentale par les deux salles d'exposition**, l'ensemble des deux salles correspond à 300 m² présentant uniquement le cycle des Nymphéas de Monet. Un tel espace d'exposition aussi grand et réservé à un seul et unique artiste ne s'était jamais vu auparavant. Par la suite, il y aura, la commande en 1936 pour l'exposition universelle de 1937, d'une grande fresque historique en hommage à l'électricité de plus de 600 m², réalisée par le peintre français Raoul Dufy, *la fée électricité*.

Les deux saules, 17 m de long, salle 2, (composée de 4 panneaux de 4,25m).



Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

SALLE 1 – comporte 4 entrées/sorties

La salle N°1 présente 4 propositions différentes, nous faisant passer des nuages à la surface de l'eau et aux reflets où les nymphéas émergent ponctuellement par des touches rapides et dynamiques. C'est la variation de la lumière qui génère les effets chromatiques en lien avec le moment de la journée, Monet joue sur ces variantes et sa palette pour terminer la journée par un soleil couchant. Ainsi l'idée du cycle est visible à la fois par la densité de sa palette et les titres évocateurs indiciels. Les titres sont essentiels pour dissocier les différentes vues et ce encore plus pour le spectateur. Monet y transmet aussi sa recherche, son ressenti. Le geste du peintre évolue au cours des années et du traitement des nymphéas. La matérialité de la peinture (matière physique de la peinture) est visible à la surface de la toile. La picturalité (ce qui la rend « peinture ») est ainsi libérée progressivement de la figuration pour des zones de non-figuration annonçant l'abstraction lyrique et gestuelle, la diversité des gestes et des touches de Monet est certainement liée à sa vue qui s'épuise.

TEMPORALITÉ – COULEUR - EFFETS GESTUELS – REFLETS – LYRISME – CYCLE - SURFACE

Les œuvres ci-dessous sont présentées de façon proportionnelle entre elles.



Les nuages prennent le dessus sur la surface de l'eau au point d'en modifier sa couleur et sa perception. Le traitement est estompé, voluptueux, doux comme un nuage.

Les Nuages, 12,75 m, composé de 3 panneaux accolés de 4,25 m chacun de long – Mur NORD



Le plus sombre de la série et le plus petit aussi. Les reflets de verts se propagent à la surface de l'eau bleu qui met en valeur les nénuphars du bassin, le ciel rejoint la végétation, une des thématiques préférées du peintre qu'il traitera en permanence à des moments différents de la journée

Reflets verts, 8,5 m, composé de 2 panneaux accolés de 4,25 m chacun de long – Mur EST



En haut, les touffes d'herbes encerclent le bassin d'où émergent des nymphéas, seule la verdure nous renvoie au hors champ de cet infini

Matin, 12,75 m, composé de 4 panneaux accolés dont 2 de 4,25 m et 2 de 2,125m – Mur SUD



Soleil couchant nous indique une temporalité connue de fin de journée, le seul de la série à proposer une zone jaune, ailleurs le jaune est quasi absent ou esquissé par des touches éparses. Ici le jaune a un rôle important, Symbolique. La palette est très large comme les coups de brosses visibles. La végétation se fait « feu » et propage des nuances de rose et de violet.

Soleil couchant, 6 m, composé d'un seul panneau de 6 m de long – Mur OUEST

Œuvre au programme - Le cycle des Nymphéas pour l'Orangerie – 1914 à 1926

SALLE 2 - comporte 2 entrées/sorties

La salle N°2 présente 4 autres propositions, cette fois-ci Monet nous fait ressentir davantage les bords de l'eau avec la présence de la végétation, que cela soit, les saules (pleureurs) dont on distingue les troncs ou parfois que leurs longues branches dégoulinantes vers le sol. Il nous évoque aussi la terre par des zones plus sombres. Là aussi le rapport au temps est sensible que cela soit par les titres (matin, matin clair). La nature ne se limite plus aux reflets et aux nymphéas à leurs surfaces mais aussi à l'environnement, ses abords, tout ce qui y participe comme pour justifier les coups de brosses rapides et vigoureuses qui esquissent par leurs couleurs le feuillage et les branches tombantes. Certaines parties sont très travaillées, presque lisses, vaporeuses même. A contrario, les troncs des saules sont constitués d'une multitude de lignes colorées qui construisent la couleur finale qui se reflète sur notre rétine et nous donne à voir la vraie couleur (celle évoquée par les recherches de Chevreuil).

TEMPORALITÉ – COULEUR - EFFETS – REFLETS – ÉVANESCENCE - VÉGÉTATION – DOUCEUR

Les œuvres ci-dessous sont présentées de façon proportionnelle entre elles.



Les deux saules sont identifiables coupés par les bords de la toile, les branches tombantes glissent vers le bassin se mêlant aux quelques nymphéas présents.

Le matin aux saules, 12,75 m, composé de 3 panneaux accolés de 4,25 m chacun de long – Mur NORD



Le plus long de tous, il termine le cycle au fond de la seconde salle, recouvrant l'ensemble de la courbe, il se déploie d'un saule à l'autre comme si les deux arbres encadraient cet espace sélectionné par le peintre. Une palette douce dans des tons pastels du violacé au rose en passant par le blanc pour évoquer les nuages.

Les deux saules, 12,75 m, composé de 4 panneaux accolés de 4,25 m chacun de long – Mur EST



A nouveau, deux saules coupés présentant cette fois-ci une zone plus claire rapportée au moment de la journée choisie par l'artiste, L'un des deux saules est courbé permettant de le dissocier.

Le matin clair aux saules, 12,75 m, composé de 3 panneaux accolés de 4,25 m chacun de long – Mur SUD

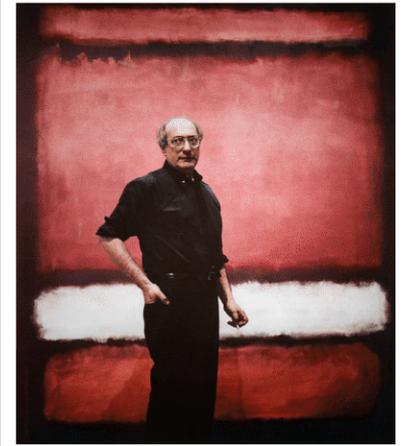


Le titre confirme le choix de l'artiste de se concentrer sur la surface même du bassin, les reflets sont un moyen pour l'artiste de se jouer tout aussi bien de la lumière que de la couleur voire même de la figuration du sujet.

Reflets d'arbres, 8,5 m, composé de 2 panneaux accolés de 4,25 m chacun de long – Mur OUEST

FILIATIONS - Claude Monet et les filiations, références artistiques.

Mark Rothko (1903 -1970), Peintre Américain, rattaché au Colorfield. Markus Rothkowitz émigre aux États-Unis à l'âge de 10 ans. Comme bon nombre de ses contemporains et amis peintres, Rothko commence par la figuration. Il s'intéresse aussi au surréalisme et à la peinture d'Henri Matisse puis va progressivement déconstruire ses représentations figuratives vers des formes volontairement rendues floues par le geste : c'est la série *multiforms*. Ses taches amorphes (sans formes distinctives) se floutent, se dissolvent progressivement comme des taches d'encre aux bords vaporeux, qui pourraient faire écho au Sfumato de Léonard de Vinci. Rothko commence alors à mettre en place son langage plastique pictural en introduisant de plus en plus d'espaces colorés et plus particulièrement une forme : **le rectangle**. Ainsi va naître le **colorfield painting**, nom qui sera donné à ce mouvement artistique offrant à la peinture de larges champs colorés et non plus un réalisme.



Mark Rothko

La place du spectateur :

Rothko accorde une grande importance au spectateur pour qui il peint. Il attend de lui qu'il vienne s'immerger dans son oeuvre, dans ce champ coloré, donnant à la couleur une dimension spirituelle.

Ces rectangles aux contours imprécis offrent au spectateur une nouvelle contemplation, il est happé par la peinture, la couleur comme Rothko l'a été par l'oeuvre de Matisse. Le spectateur doit laisser son regard voyager entre les différentes surfaces. Ce sont de grandes toiles qui offrent au spectateur un spectacle coloré dans une dimension spirituelle indéniable.



Dans son atelier, il contemple son travail.



La démarche de l'artiste :

Le travail et le geste de Rothko sont lents et méditatifs, l'artiste aime prendre son temps, se poser, réfléchir, contempler. Son travail pictural met en valeur de larges aplats colorés aux bords vaporeux qui semblent subir une dilution dans l'espace de la toile suggérant une profondeur à la fois matérialisée par la couleur. Il superpose de fines couches les unes sur les autres, par transparence elles se répondent et se complètent autour de cette composition de rectangles. Rothko arrive à créer des immensités chromatiques en posant la question de l'espace et de la profondeur dans une intensité insaisissable. Il confère ainsi à ses tableaux, une dimension spirituelle, sacrée jusque dans leurs accrochages qu'il étudie minutieusement. Rothko fait de la peinture et de la couleur, un matériau comme James Turrell avec ses dispositifs lumineux. Une dimension minimaliste et expressive à la fois. Rothko parle d'expérience transcendante : « *je voulais transcender la couleur* ».

CITATION : « *Je peinds de très grands formats, je veux être très intime et très humain. Lorsqu'on fait un grand tableau, on est en plein dedans, on ne peut pas en disposer.* » et il rajoute « *la distance idéale pour regarder son tableau, serait de 45 centimètres en retrait, afin d'être aspiré par la couleur* ».

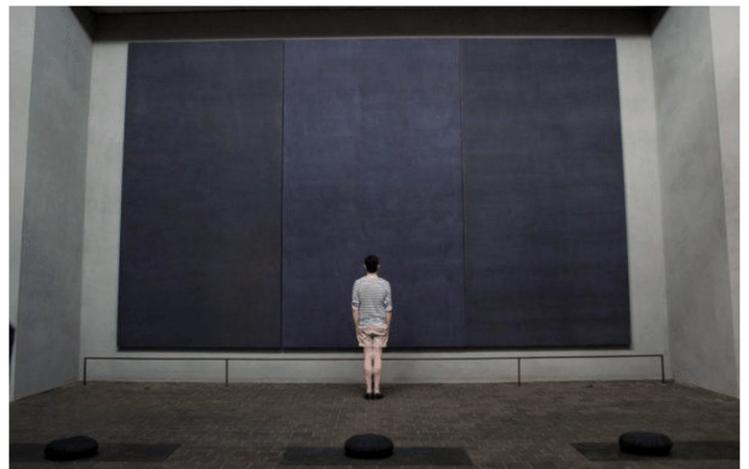
« *La peinture n'est pas l'image de l'expérience, mais elle est l'expérience* ».

PARTICULARITÉS :

Les toiles de Rothko n'ont pas de titre à l'exception des couleurs citées, pas de cadre non plus afin de laisser la couleur s'exprimer pleinement sans limite, cela fait écho à ce qu'on appelle, le *ALL OVER*. Cette idée que l'oeuvre se poursuit au delà, terme que l'on retrouve aussi dans l'oeuvre de Jackson Pollock.

La chapelle Rothko à Houston au Texas (1964-1970), 14 tableaux.

Il s'agit d'une commande du couple de collectionneurs Franco-Américains John (Jean) et Dominique De Menil. Impressionné par le travail de Rothko découvert du travail prévu pour le *Seagram Building (Murals d'Harvard)*, le couple passe une très grande commande à l'artiste pour la somme de 250 000 \$. Cette commande va prendre une grande importance dans le travail de Rothko qui malade, est affaibli et fait basculer son travail vers un côté plus sombre (comme l'oeuvre du Caravage obligé de se cacher pour échapper à une condamnation ou Francisco Goya lorsqu'il est devenu sourd, peintures noires). Le couple charge Mark Rothko de concevoir **une chambre de méditation autour des peintures** qu'il réalise spécialement pour l'occasion. C'est un espace octogonal avec un éclairage zénithal naturel, très proche de ses conditions de travail dans son atelier new-yorkais. Il opte quatorze grands formats tout en nuances de violet sombre. Il composera cet ensemble de façon cohérente et en lien avec ce lieu de culte, sobre. Cette oeuvre va l'épuiser ainsi que son couple le fragilisant psychologiquement, il se suicidera en 1970. La chapelle Rothko sera inaugurée en 1971.



Les points communs avec le cycle des Nymphéas de Claude Monet au musée de l'Orangerie :

- L'intérieur de la chapelle (ici en forme octogonale) permet une vue à 360° sur les 14 toiles, Mark Rothko a surtout **recherché l'impression d'une continuité**, d'un parcours de son ensemble afin de traduire une harmonie, une cohérence picturale et esthétique.
- Mark Rothko a imaginé les dimensions de ses toiles et leur présentation finale (accrochage) en imposant à l'architecte **des contraintes de construction** et de compréhension de l'espace. Comme pour Monet, le premier architecte a abdiqué face aux trop nombreuses recommandations de l'artiste.
- Comme pour l'atelier de Monet, Mark Rothko a tenu compte de la lumière zénithale de son propre atelier afin de **reproduire à l'identique la lumière** qui est un élément de l'oeuvre dans la chapelle.
- Cette mise en exposition de la peinture, est conçue afin de faire du lieu un véritable complice de la peinture. C'est un lieu où la contemplation s'impose au visiteur face à l'oeuvre qui prend le dessus.
- C'est une **oeuvre monumentale** fonctionnant comme une entité pour laquelle tout est une question de lumière, de couleur et de spiritualité. Les toiles sont de très grandes tailles et au nombre de 14.

FILIATIONS - Claude Monet et les filiations, références artistiques.

Raoul Dufy, peintre français (1877-1953) reçoit pour l'Exposition internationale de 1937 à Paris la commande de décorations monumentales, notamment celle du mur légèrement courbe du hall du Palais de la Lumière et de l'Électricité (réalisé par l'architecte Robert Mallet-Stevens). La même année Pablo Picasso présente pour le pavillon Espagnol, *Guernica*.

COMMANDE : C'est une commande de la Compagnie parisienne de distribution d'électricité (CPDE) en 1936.

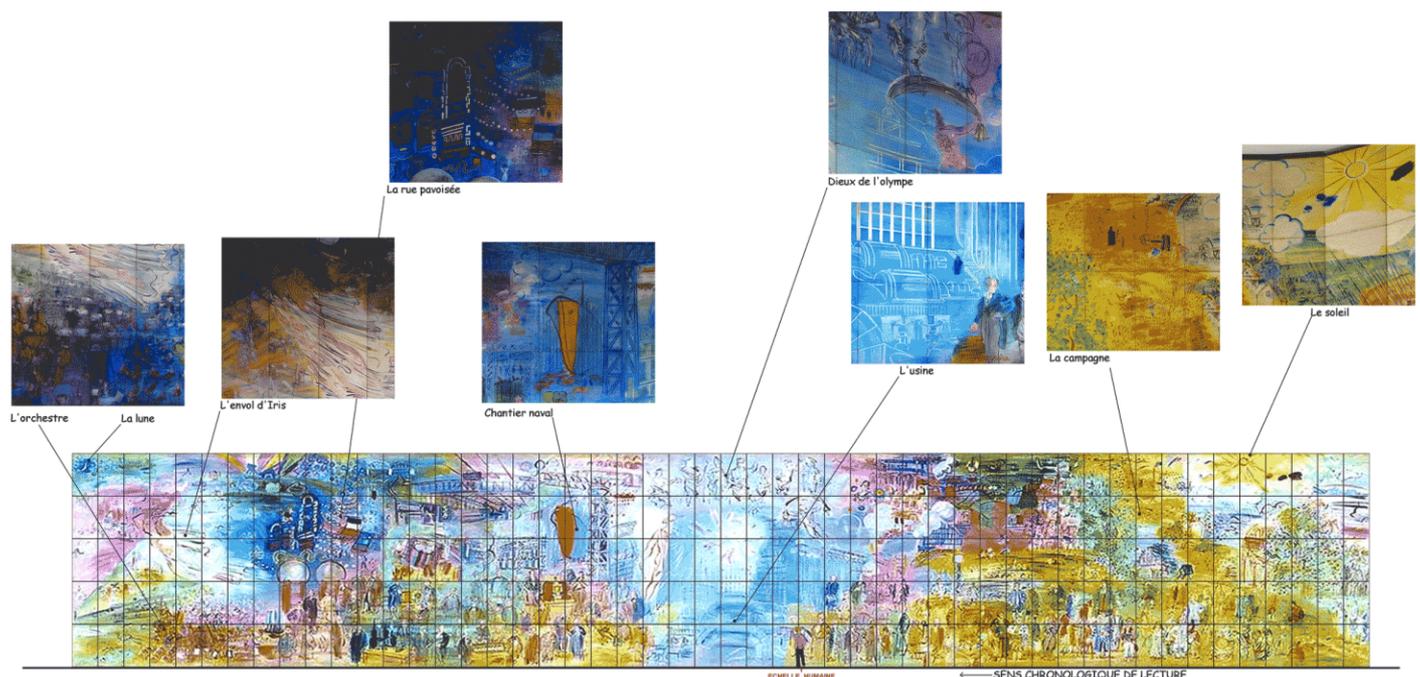
CONTEXTE : Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, montrer le progrès et l'importance de l'électricité, indirectement une sorte de grosse communication pour l'époque.

SUJET : L'objectif est de raconter *La Fée Électricité* en s'inspirant entre autres du *De rerum natura* de Lucrèce. Cette composition de 600 m² mètres déploie, de droite à gauche et sur deux registres principaux, l'histoire de l'électricité et de ses applications, depuis les premières observations jusqu'aux réalisations techniques les plus modernes. La partie supérieure est un paysage changeant dans lequel le peintre a disséminé ses thèmes favoris : voiliers, nuées d'oiseaux, batteuse, bal du 14 juillet. Le long du registre inférieur sont disposés les portraits de cent dix savants et inventeurs ayant contribué au développement de l'électricité. Mêlant la mythologie et les allégories à l'exactitude historique et à la description technologique, Dufy joue sur l'opposition des contraires. Au centre, les dieux de l'Olympe et les générateurs de la centrale électrique reliés par la foudre de Zeus ; la nature primordiale et les architectures ; les travaux, les jours et les machines modernes. Immédiatement à gauche du centre, Iris, messagère des dieux, fille d'Electra, vole dans la lumière, au-dessus d'un orchestre et des capitales du monde diffusant toutes les teintes du prisme. **COULEUR** : Des aplats de couleurs rouges, bleus, jaunes ou verts indépendants du dessin très souple, organisent et dynamisent cette composition virtuose.

DIMENSIONS : 600 m² de surface peinte réparties sur 250 panneaux dans une salle arrondie (fer à cheval) soit 1 000 × 6 240 cm en tout.

TECHNIQUE : La méthode utilisée par Dufy permet une réalisation très rapide (dix mois depuis la conception), grâce à un médium mis au point par le chimiste Jacques Maroger qui rend en outre la matière picturale transparente, comme à l'aquarelle. Cette apparente facilité dissimule en réalité une importante innovation technique, de nombreuses recherches documentaires et un travail soutenu (modèles peints nus puis en costumes, dessins reportés au calque pour trouver la disposition des groupes ensuite projetés grandeur nature sur les panneaux à l'aide d'une lanterne magique).

INSTALLATION FINALE : Donnée par la compagnie d'Électricité de France, cette décoration monumentale fut installée au Musée d'Art Moderne de Paris en 1964 de façon permanente.





- Salle Raoul Dufy - *La fée électricité* (1936-37), réalisée en 10 mois
Installée depuis 1964 au musée d'art moderne de Paris, la salle porte aujourd'hui son nom.



Raoul Dufy peint sa fresque en 1937



Raoul Dufy en 1937.

La palais de l'électricité réalisé en 1937 par Robert Mallet-Stevens

C'est à l'intérieur que sera réalisée l'oeuvre puis exposée avant d'être retirée puis installée au musée en 1964.



Le bâtiment est construit aussi en 1937 pendant cette exposition universelle, ici vu de dos (partie face à la seine), se compose de deux ailes (voir photo ci-dessus) et réparties ainsi :

A gauche : le palais de Tokyo qui est un haut lieu d'art contemporain proposant des expositions innovantes de la scène artistique récente.

A droite : le musée d'art Moderne de Paris, lui accueille des collections d'art moderne (Matisse, Bonnard, Picasso...) le musée est inauguré en 1961, il expose une partie des œuvres exposées par le passé dans *le petit palais* ou encore l'ancien *musée du Luxembourg* dont le *musée de l'Orangerie* devait palier les besoins en terme d'accueil et d'exposition.

LEXIQUE

Abstrait : Désigne ce qui n'a pas de réalité physique perceptible, ce qui n'existe que sous forme d'idée. Le référent n'existe pas, il n'y a pas de modèle. Son contraire est la figuration.

All over : Procédé qui conduit à une répartition uniforme des éléments picturaux sur la surface totale du tableau qui semble se prolonger au-delà des bords, éliminant ainsi le problème du champ. (Terme apparu avec l'Action Painting et Pollock aspergeant la toile posée à plat sur le sol).

Chevalet : C'est un support en bois fabriqué pour accrocher, fixer une toile pour être peinte. Le chevalet peut aussi servir de support de présentation lors d'une exposition. Au XIX^e, le chevalet pliable apparaît et permet aux peintres de peindre directement dans la nature, de sortir de leur atelier.

Format : En art, on parle de format pour définir la forme du support ou ses dimensions. Celui-ci peut-être associé en peinture à la forme du tableau en format paysage (horizontal) ou en format portrait (vertical). Il est associé aussi aux dimensions des toiles (F pour figure, P pour paysage).

Un format rond est appelé un tondo (vient de l'italien rotondo qui signifie rond).

Ici les nymphéas de Monet, 1908, Ø 80 cm, conservée à Dallas, USA ►►



Geste : En peinture, le geste est le plus important, il est défini en fonction de son intensité, son mouvement mais aussi en fonction de l'outil utilisé, ce dernier change. Avec la rupture de la peinture dite de chevalet, les outils ont évolué mais ses effets aussi. L'artiste implique alors son corps, il a donc un rapport physique à son œuvre.

Giverny : C'est le nom de la commune où se trouve la maison de Monet (jardin, bassins, ateliers). On parle communément de *Giverny* ou du *jardin de Giverny* lorsque l'on fait référence aux Nymphéas.

Matérialité : C'est ce qui fait matière, on parle de la matérialité d'une œuvre parce qu'elle est au départ une matière, elle existe physiquement (matérialisation). En peinture, la matérialité est visible, physique, elle en est surtout la forme.

Nymphéas : C'est le nom donné aux toiles de Monet traitant ses bassins à Giverny et plus précisément les bassins recouverts de nénuphars. Nymphéas est un synonyme venant du mot *nymphe*.

Orangerie : C'est le nom donné à la zone de stockage des orangers d'un jardin lors de l'hiver afin de les protéger. C'est un abri clos souvent composé d'une verrière ou d'une ouverture afin de permettre à la lumière d'entrer pour la photosynthèse. Au château de Versailles, il y a une très grande orangerie. Celle des Tuileries à Paris est aujourd'hui le musée de l'Orangerie d'où son nom.

Orangerie de Versailles ►



Panorama : Format permettant d'offrir un point de vue unique et linéaire au spectateur que ce soit à travers un paysage (vue panoramique) ou une œuvre de grande ampleur (monumentale, cycle des nymphéas de Claude Monet, les vidéos de William Kentridge, les transparents de Carmontelle...).

Série : Se dit d'un ensemble d'œuvres (toiles, sculptures, photo...) qui traduit une répétition, une variation, une suite sur un même thème (Andy Warhol et ses Marilys, Monet et ses cathédrales...).