



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2017

Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in Contemporary US Cultural Practices

Héritiers ou iconoclastes ? « L'abstraction américaine et le dernier Monet »

Musée de l'Orangerie, 13 avril-20 août 2018

Mathilde Arrivé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8611>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Mathilde Arrivé, « Héritiers ou iconoclastes ? « L'abstraction américaine et le dernier Monet » », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 28 septembre 2018, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8611>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Héritiers ou iconoclastes ? « L'abstraction américaine et le dernier Monet »

Musée de l'Orangerie, 13 avril-20 août 2018

Mathilde Arrivé

- 1 L'exposition « *Nymphéas*, l'abstraction américaine et le dernier Monet » débute au rez-de-chaussée du Musée de l'Orangerie dans les deux salles ovales imaginées par Claude Monet pour accueillir ses *Nymphéas*. Elle se poursuit à l'étage autour d'une trentaine d'œuvres abstraites organisées en trois sections : « La peinture à l'américaine » (présentant des toiles de Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem De Kooning, Clyfford Still, Morris Louis), « Impressionnisme abstrait » (Helen Frankenthaler, Philip Guston, Joan Mitchell, Mark Tobey, Sam Francis, Jean-Paul Riopelle) et « Abstraction gestuelle ». À cela s'ajoute enfin un hommage à Ellsworth Kelly, mort en 2015, intitulé « Kelly et Monet, puissance de l'œil », conçu par Éric de Chassey.
- 2 L'exposition forme un ensemble à la fois cohérent et varié en mettant en présence des univers plastiques rarement rapprochés. La démarche poursuivie ici s'inscrit dans la droite ligne des nouveaux projets curatoriaux délaissant l'approche monographique au profit de comparaisons et de rapprochements artistiques. Si le dialogue est à la fois intericonique et transatlantique, le propos reste toutefois patrimonial : il s'agit moins d'identifier des circulations visuelles non-linéaires que de faire la démonstration d'une filiation artistique à deux termes selon un schéma vertical de type précurseur/héritier, passé/présent, inscrit dans une chronologie stricte.

« Réveiller Monet »¹

- 3 Cette exposition a été organisée pour célébrer le centenaire des *Nymphéas*. À l'occasion de cet anniversaire, le projet de Cécile Debray, commissaire générale de l'exposition et directrice de l'Orangerie, est clair : il s'agit tout d'abord de redécouvrir les *Nymphéas* et de les réhabiliter comme « œuvre ultime et chef d'œuvre d'aboutissement du parcours de

Monet » (Debray), et ainsi réparer l'incompréhension du public de l'époque, qui n'y avait vu en 1927 que l'exemple malheureux d'un impressionnisme conservateur et moribond face aux révolutions des avant-gardes émergentes². Disons tout de suite que le pari de la redécouverte est gagné : l'exposition est en quelque sorte une réexposition, où l'on peut voir ou revoir la rêverie aquatique de Monet au grès de 12 panneaux hauts de près de 2 mètres chacun, formant un environnement coloré de 90 mètres sous une lumière zénithale. Cet espace singulier, dont l'agencement dessine le signe de l'infini, forme un dispositif gigantesque d'ambition, offert par Monet à l'état français en guise de monument à la paix. Le peintre en fut le scénographe³, poursuivant la réalisation de ce projet pendant les 30 dernières années de sa vie. Si le but de l'exposition est avant tout de patrimonialiser Monet, on peut imaginer que cet événement ouvrira aussi de nouvelles perspectives critiques sur les *Nymphéas* en les envisageant moins comme chef d'œuvre que comme installation et comme projet. Quoi qu'il en soit, cette exposition fera date en créant un jalon important dans la trajectoire de leur réception, puisqu'elle transforme ni plus ni moins le testament de l'impressionnisme français en berceau de l'abstraction américaine.

- 4 Cette redécouverte en forme de canonisation opère en effet par le détour américain : il s'agit de réapprécier la « radicalité » des *Nymphéas* à l'aune de leur « rayonnement »⁴ outre-Atlantique. Monet est ainsi institué en « précurseur » (DP, 15) dont le travail « prémonitoire » et « visionnaire » aurait influencé les peintres abstraits américains, quant à eux posés en « héritiers directs » (DP, 12). Cette distribution des rôles nationaux—précurseur (européen) / héritier (américain)—ménage les deux exceptionnalismes en instituant la France et les États-Unis en partenaires et co-créateurs de la modernité artistique. D'un point de vue historiographique—et diplomatique, peut-être—il s'agit donc ici d'écrire une histoire de continuité plutôt que de rupture, d'échange plutôt que de compétition, l'exposition étant « l'occasion de *revenir sur un temps fort* des relations artistiques entre la France et les États-Unis »⁵—quitte à créer ce « temps fort » et pacifier une histoire artistique transatlantique jusque-là décrite plutôt sous l'angle de la rivalité. Une rivalité qui d'ailleurs ne s'est jamais tout à fait éteinte puisque, dans le sillage de cette exposition, certaines voix s'élèvent déjà en France pour parler d'une « dette » américaine à l'endroit du grand maître⁶.
- 5 Alors que Serge Guilbaut annonçait en 1996 dans un ouvrage qui a fait date « comment les Américains ont volé l'idée d'art moderne », l'exposition de l'Orangerie raconte une autre histoire, ou « comment les Américains ont *continué* Monet » (c'est le titre du colloque organisé autour l'exposition⁷), conforme au scénario doxique de l'art américain comme continuation et dépassement d'une matrice européenne. Ce faisant, l'exposition retourne également à une conception académique de l'autorité artistique fondée sur la référence aux maîtres. Certes, on change ici de maître : le modèle n'est plus Cézanne le post-impressionniste, ou Picasso le cubiste, mais Claude Monet et les nénuphars de Giverny. Giverny était et reste un haut-lieu de la vie artistique transatlantique, cher au public américain et bien connu de lui, ayant hébergé une colonie d'artistes expatriés au tournant du siècle⁸. Fort de cette popularité, Monet (qui n'a pourtant jamais voulu aller aux États-Unis) était un maître tout trouvé pour asseoir la légitimité artistique de la génération montante des peintres de New York dans les années 1950, leur fournir une ascendance respectable et les inscrire—au moins provisoirement—dans une tradition.
- 6 Or faire de Monet la préhistoire de l'abstraction américaine⁹, c'est rapatrier le dernier impressionniste dans le grand récit téléologique de l'art moderniste, valider une forme

d'historicisme artistique et une approche évolutionniste de l'art, elle-même inscrite dans le mythe de la modernité. Origine, héritage, filiation, descendance sont aussi les maîtres-mots d'une histoire formaliste de l'art qui se pense avant tout comme une histoire des formes et des styles, en dehors des enjeux rhétoriques, idéologiques et géopolitiques bien spécifiques qui pourtant les situent. Enfin, c'est naturaliser certaines voix critiques au profit d'un récit lisse et univoque, linéaire et sans rupture, plutôt que de restituer le caractère foisonnant et souvent dissonant des flux désordonnés d'images, de discours et de contre-discours qui caractérisent la période. Ce sont donc les enjeux critiques et historiographiques de l'exposition qui vont nous occuper dans le présent compte-rendu. Nous analyserons le travail de la critique d'art, sur lequel toute l'exposition s'appuie sans l'interroger, après un frayage rapide des convergences possibles entre les deux corpus présentés.

Convergences

- 7 Si l'on s'emploie à faire état des « influences » qui ont nourri l'abstraction américaine, on constate très rapidement que celles-ci sont multiples, diverses et non-chronologiques. Parmi elles : art totémique amérindien, muralisme mexicain, estampes japonaises, fauvisme et Dada, expressionisme allemand et russe. Clement Greenberg lui-même n'en dit pas moins :

Pollock had compiled hints from Picasso, Miro, Siquieros, Orozco and Hofmann to create an allusive and altogether original vocabulary of Baroque shapes with which he twists Cubist space to make it speak with his own vehemence. (Greenberg, 217)¹⁰

- 8 On voit bien le caractère un peu vain voire fantaisiste de ces inventaires, potentiellement infinis, ainsi que les limites heuristiques de la logique du rapprochement. Car, tout, en fait, est matière à rejoindre le creuset artistique américain dans les années 1950 : les critiques louent les capacités des artistes à assimiler des éléments picturaux disparates dans le grand *melting pot* abstrait. C'est d'autant plus vrai que l'étiquette « abstraction américaine », envisagée ici comme « école » unifiée, rassemble en fait des univers artistiques et des pratiques discursives et picturales extrêmement diverses, qui n'ont jamais cédé sur leur singularité. Partant, quels liens existent-ils entre une ode nostalgique aux nénuphars de Giverny, teintée de japonisme, et les *drippings* de Pollock, les *zips* de Barnett Newman et les *Women* de De Kooning ? Si certains diront que « l'influence saute aux yeux » (Serrell), il nous semble que celle-ci est moins de l'ordre d'une similitude d'aspect ou d'une stricte ressemblance que d'un ensemble de résonances, que nous évoquerons ici—sans d'ailleurs chercher à déterminer si cette influence fut avérée ou simplement souhaitée ou fantasmée.
- 9 Le premier point de rencontre entre les deux corpus est le rapport à la couleur, dissociée du trait, qui monte par couches et se déploie de manière rythmique dans des formes organiques, sans narration ni symbole, sans origine ni fin, dans des panneaux aux dimensions gigantesques. Légère ou épaisse, la couleur chez Monet et les peintres abstraits est à la fois expérience, évènement et environnement, dans lequel le spectateur est invité à entrer sans regard de surplomb. Le motif aquatique chez Monet est étendu hors la toile dans un traitement non hiérarchique de la surface, pouvant rappeler les *all-over* américains : tous les espaces colorés possèdent une égale importance, rompant avec le primat du centre. Chez Monet comme chez les peintres abstraits américains, les coups de pinceau sont apparents, mettant l'accent sur le processus (le « comment » peindre

plutôt que son « quoi ») et indiquant la présence de l'artiste : la peinture se montre. Enfin, les deux corpus se rejoignent dans l'ambition et la démesure des projets, mais aussi dans un certain lyrisme et la quête d'un absolu pictural proche d'une forme de spiritualité. Mais c'est sans doute au niveau de leur réception et de leur traitement par la critique que se situe la convergence la plus frappante entre les deux corpus : la puissante expérience sensible qu'ils autorisent et sur laquelle viennent s'abîmer les tentatives d'analyse leur aura paradoxalement valu de susciter pléthore de discours, souvent concurrents.

- 10 Toutefois les parallèles s'arrêtent là. Si les Américains tentent d'abolir la distinction entre fond et forme, Monet n'abandonne jamais totalement la perspective (les *Nymphéas* restent, au fond, un jeu visuel entre surface et profondeur), ni le sujet (il peint avant tout des paysages d'eau), ni le motif, ce fameux nénuphar qu'il poursuit jusqu'au point de sa déliaison. Le projet de Monet était de bâtir un cycle *ornemental et décoratif*, ce qui aurait été impensable pour les peintres abstraits. Son rapport à la nature, rapproché dans l'exposition de celui d'Emerson et de Thoreau, n'est pas panthéiste, mais contemplatif et intimiste. D'ailleurs, entre le jardin de Giverny et les grands espaces de l'Ouest, entre le bassin aux nénuphars et la *Walden Pond* de Thoreau, il y a un monde, qui rend incongru le rapprochement de Monet au courant du *land art*¹¹. Enfin, il semble délicat de comparer la gestuelle, parfois agressive, des *drippings* existentiels de Pollock, filmés par Hans Namuth, aux coups de crayons d'un peintre quasi-aveugle sur son carnet d'esquisse.
- 11 Certes, on comprend comment et pourquoi l'œuvre du dernier Monet a pu être rapprochée des grands principes de la doctrine hyper-formaliste et « puriste » de Greenberg : planéité et bi-dimensionalité, couleur comme champ, grands formats, logique sérielle, composition *all-over*, importance du geste. Mais attribuer *a posteriori* ces caractéristiques aux *Nymphéas* n'est possible qu'en adoptant une approche purement formelle et a-historique. À y regarder de plus près, on risque le contresens en rapprochant un impressionnisme—c'est-à-dire un naturalisme exacerbé, visant à s'approcher au plus près de la perception optique—et un expressionnisme—l'extériorisation d'une intériorité et la figuration d'un contenu psychique. Le premier se fonde sur une observation de la nature, le second sur l'expression d'un affect. Le premier décline des motifs, le second invente des figures¹². Ces différences signalent la difficulté de rapprocher deux corpus sur une base strictement formaliste, sans les historiciser. Et c'est certainement là la limite de l'exposition : adopter une approche purement plastique, décontextualisée, dans la droite ligne de l'élitisme et de l'hyper-formalisme greebergien, qui essentialise la peinture et la circonscrit à quelques dogmes formels en la séparant de l'épistémè qui la fonde et en l'extrayant de toute dimension historique, sociale ou politique.
- 12 Ceci étant, il reste à approfondir l'idée d'un « impressionnisme abstrait » américain, terme que l'exposition exhume avec bonheur et qui mérite une attention critique. Il fut créé en 1956 par le critique Louis Finkelstein dans son article « New-Look : Abstract-Impressionism » « pour désigner un autre courant parallèle clairement intéressé par le dernier Monet et incarné par Philipp Guston, Joan Mitchell, Sam Francis, Jean-Paul Riopelle, etc. » (DP, 5). L'exposition aurait en fait peut-être été plus convaincante si elle s'était concentrée sur cette deuxième génération de peintres sans inclure les Expressionnistes abstraits.

(Contre-)discours

- 13 Pour démontrer la thèse de l'héritage du dernier Monet, l'exposition s'appuie principalement sur la voix critique de Clement Greenberg, chantre de l'École de New York et, plus incidemment, sur la voix d'Alfred H. Barr Jr., directeur du MoMA, et celle de William Seitz, qui rédige en 1955 un article intitulé « Monet and Abstract Painting » (DP, 5). Si ces trois figures ont en effet mis en avant une « filiation rhétorique »¹³ avec le Monet des *Nymphéas*, ils l'ont fait dans une visée avant tout *stratégique* d'institution, de légitimation et de promotion de la nouvelle génération d'artistes américains et de New York, pressentie pour devenir la nouvelle capitale de l'art moderne. En ce sens, il est raisonnable d'avancer que Monet aura plus inspiré le public, les critiques, les musées et le marché de l'art que les artistes eux-mêmes¹⁴. Ces derniers sont-ils alors des « héritiers » ? Oui, mais au sens sociologique qu'en donne Pierre Bourdieu, c'est-à-dire dépositaires d'un capital symbolique et culturel.
- 14 Cependant, la thèse de l'héritage tend à faire oublier que ce même Clement Greenberg, sur lequel s'adosse l'exposition, s'est surtout fait entendre pour défendre un fort patriotisme artistique et revendiquer un style national et hyper-américain, dans un contexte de guerre froide. Ne baptise-t-il pas l'expressionnisme abstrait « American-Type Painting », qui donne son titre de la première section de l'exposition ? On est assez loin de la filiation gouvernementale. D'ailleurs, à bien des égards, les critiques américains ont promu l'École de New York en la définissant « par le contre »—contre la tradition, contre les orthodoxies, contre le statut d'art dérivatif—et ont revendiqué haut et fort un certain iconoclasme en s'érigeant contre la beauté, le lustre, l'harmonie et le raffinement de l'art parisien de l'époque, et en poursuivant la logique sécessionniste des avant-gardes. « Les Irascibles » (d'après le titre d'une photo bien connue de Nina Leen publiée dans *Life* le 15 janvier 1951) se sont définis dans le scandale, promouvant l'expérimentation, la radicalité, l'idée d'un génie et d'une énergie artistiques spontanés—contre la culture populaire (considérée comme *kitsch*¹⁵), contre le réalisme classique (associé à tous les totalitarismes, soviétique, mussolinien et hitlérien), mais également contre le cubisme (jugé trop rigide et autoritaire), contre le surréalisme (trop narratif, trop anecdotique et trop littéraire), et enfin contre le régionalisme américain (trop provincial, trop académique—et trop inféodé aux modèles européens !). Et si certains peintres américains tendent aujourd'hui à être omis du canon abstrait—on pense par exemple à Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, William Baziot, Bradley Tomlin—c'est précisément que leur inspiration fut jugée par ces mêmes critiques trop ostensiblement européenne.
- 15 Et pour cause : Harold Rosenberg, grand rival de Greenberg, annonce en 1959 ni plus ni moins que l'avènement d'« une tradition du nouveau » dans son ouvrage du même titre sur l'abstraction américaine¹⁶ : « Au XX^e siècle, la seule tradition vitale dont la critique puisse se réclamer est celle du rejet de toute tradition » (Rosenberg, 80). Si cette injonction à l'originalité fut plus une idéologie intellectuelle qu'une pratique réelle (souvent vécue par les artistes eux-mêmes comme un fardeau—autant, d'ailleurs, que les ascendances décrétées par les critiques), elle a néanmoins largement coloré l'imaginaire artistique. Aussi, on peut regretter son omission dans l'exposition, car elle aurait permis de dialectiser le récit de la filiation et de restituer un vrai concert de voix ainsi que les entrelacs complexes entre discours et contre-discours sur la période.

- 16 Car ce n'est qu'au risque de cette complexité que l'on peut comprendre pourquoi les critiques de l'époque oscillent sans cesse entre deux impératifs concurrents : la quête de singularité et de distinction d'une part, et le besoin de s'inscrire dans une histoire picturale occidentale et de trouver sa place dans le paysage artistique atlantique d'autre part. C'est cette double injonction, de rupture et de continuité, et cette « anxiété de l'influence » qui malheureusement s'effacent dans l'exposition au profit d'une lecture plus unidimensionnelle. Qu'est-ce à dire ? Que s'il est caricatural de voir dans l'abstraction américaine une sorte de « décolonisation » artistique des États-Unis et leur affranchissement définitif de la tutelle artistique de la vieille Europe, il est tout aussi réducteur d'y substituer le récit unifié de la filiation impressionniste.

Conclusion : pour une critique de la critique

- 17 L'apport de l'exposition est important à plusieurs égards. Tout d'abord, elle donne à voir une très belle sélection d'œuvres, dont la présence plastique reste bien vivante et offre une puissante expérience esthétique à qui sait les voir. Ce faisant, elle renouvelle l'intérêt pour deux corpus qui étaient depuis quelque temps partiellement en sommeil, et propose une lecture alternative à l'étude de Serge Guilbaut, datée de 1996, tout en nuancant la lecture doxique de la « modernité artistique » comme une série de tables rases. Cette exposition, accompagnée d'un ensemble d'événements (projections de films, spectacles de danse, concerts), fut également l'occasion d'un cycle de cinq conférences et d'un colloque¹⁷, complétant l'exposition d'éclairages, d'analyses et de mises en contexte précieux.
- 18 Mais l'exposition est exemplaire pour d'autres raisons, car elle dit davantage que son propos. En relayant la critique d'art américaine (dans une forme d'adhésion non distanciée dont il a déjà été question), l'exposition est finalement une démonstration en acte de la manière dont se bâtissent les discours sur l'art et dont opère le travail institutionnel de canonisation, de hiérarchisation et de naturalisation du grand récit occidental de la modernité artistique. En un mot, elle montre comment « la qualification artistique » s'élabore « par la comparaison érudite » (Gunthert). L'exposition met également en lumière le rôle crucial du critique d'art dans les années 1950 à travers la figure de Clement Greenberg, qui est tout à la fois chef de file, théoricien, historien de l'art, publicitaire et polémiste. L'exposition est sans doute une invitation à relire Greenberg, dont les *Écrits choisis des années 1940 & Art et Culture* viennent d'être réédités en français aux Éditions Macula (2017).
- 19 Enfin, grâce à un appareil de documents, de citations et de chronologies, l'exposition illustre très clairement le moment de bascule où Paris cède la place à New York dans le rôle de capitale de l'art moderne. En ce sens, elle rejoint, comme malgré elle, la thèse de Serge Guilbaut, à la différence que le relais new-yorkais ne signifie plus la chute de Paris. Et pour cause : l'exposition s'inscrit dans le sillage du *transnational turn* et la tentative de rompre avec le discours sur l'« américanité de l'art américain » et d'écrire une histoire de l'art globale qui ne serait ni nationale, ni nationalisante, ni nationaliste¹⁸. Mais force est de constater que l'histoire trans-nationale de l'art ici dessinée reste largement une histoire euro-américaine, jalouse de son canon.

BIBLIOGRAPHIE

DEBRAY, Cécile (Commissaire de l'exposition), « Présentation de l'exposition » [vidéo], <http://www.musee-orangerie.fr/fr/evenement/nymphéas-labstraction-americaine-et-le-dernier-monet> (page consultée le 15 août 2018).

DOSSIER DE PRESSE [ab. DP], http://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/dp_nymphéas_abstraction_americaine.pdf (page consultée le 15 août 2018).

GREENBERG, Clement, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes : Jacqueline Chambon, Collection Rayon Art, 1996.

GUNTHER, André, « Les images iconiques du 11 janvier, un monument involontaire ? », <http://imagesociale.fr/963>, 19 janvier 2015 (page consultée le 29 août 2018).

ROSENBERG, Harold, *La Tradition du nouveau*, Paris, Minuit, 1962. (*The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959, pour l'édition originale.)

SERRELL, Mathilde, « Sans les Américains, les Français auraient-ils compris Monet ? », France Culture, 24 avril 2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-billet-culturel/le-billet-culturel-du-mardi-24-avril-2018>, (page consultée le 29 août 2018).

Ressources

Page de l'exposition : <http://www.musee-orangerie.fr/fr/evenement/nymphéas-labstraction-americaine-et-le-dernier-monet>

Catalogue : *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet*, Coédition Musée d'Orsay/RMN GP, 2018, 208 pages. Code ISBN : 978-2-7118-7112-4. Prix : 42 €.

Colloque : « Ils ont continué Monet. La réception américaine des *Nymphéas* », Auditorium du musée d'Orsay, mercredi 30 et jeudi 31 mai. En partenariat avec la Terra Foundation. Programme disponible sur <http://www.musee-orangerie.fr/node/939/>

Film : « Le dernier Monet, les *Nymphéas* et l'Amérique », Documentaire (52 min - 2018), Auteure-réalisatrice Pascale Bouhénic, Production Cinétévé et le musée d'Orsay, avec la participation de France Télévisions.

NOTES

1. La formule est issue de la présentation du documentaire « Le dernier Monet, les *Nymphéas* et l'Amérique » (Pascale Bouhénic, 2018, Cinétévé et le musée d'Orsay, avec la participation de France Télévisions), <https://www.francetelevisions.fr/le-dernier-monet-les-nymphéas-et-l-amerique>.
2. Sur le « contretemps » des *Nymphéas*, voir la conférence « Monet dans l'histoire » de Laurence Bertrand-Dorléac, 13 juin 2018.
3. Félicie Faizand de Maupeou considère que la mise en exposition par Monet de ses œuvres a joué un rôle important dans l'invention et le développement des installations et autres

dispositifs, ainsi que dans l'émergence de la figure de l'artiste scénographe de son œuvre. Mais cela ne concerne pas la génération des peintres abstraits de New York. Voir la conférence de Félicie Faizand de Maupeou, « La postérité scénographique des *Nymphéas* de l'Orangerie », mercredi 20 juin 2018.

4. Présentation du documentaire « Le dernier Monet, les *Nymphéas* et l'Amérique » (Pascale Bouhénic, 2018, CinéTévé et le musée d'Orsay, avec la participation de France Télévisions), <https://www.francetelevisions.fr/le-dernier-monet-les-nympheas-et-l-amerique>.

5. Argumentaire du colloque « Ils ont continué Monet. La réception américaine des *Nymphéas* », 30-31 mai 2018. Auditorium du musée d'Orsay, en partenariat avec la Terra Foundation, <http://www.musee-orangerie.fr/node/939/>. Je souligne.

6. Arnaud Laporte, « Ce sont des choix d'œuvres assez remarquables, il ne faut pas boudier le plaisir de l'œil ! », La Dispute « arts plastiques », France culture, 18/04/2018.

7. Voir note 5 et rubrique « Ressources ».

8. Giverny héberge le Musée franco-américain, devenu aujourd'hui le Musée des impressionnistes, ainsi que certaines des activités de la Terra Foundation, mécène de l'exposition. L'histoire des artistes américains expatriés à Giverny est déjà fort bien documentée (voir par exemple l'exposition « L'Impressionnisme et les Américains », 28 mars-29 juin 2014). La popularité de Monet aux États-Unis est avérée, le public et les artistes s'étant émus de la destruction d'un des panneaux des *Nymphéas* entré au MoMA en 1955 (Serrell), ce qui alerta les marchands d'art et directeurs de musées sur l'aura du maître français outre-Atlantique.

9. Cette impression est renforcée par l'organisation de l'exposition sur deux étages, avec Monet dans les salles du bas, que le visiteur découvre en premier avant de monter vers l'abstraction.

10. Influences auxquelles certains ont pu ajouter, toujours au sujet de Pollock, « la peinture des grottes préhistoriques, les mosaïques byzantines, les manuscrits persans, les enluminures celtes, les calligraphies orientales, l'art de la Renaissance et de l'époque Baroque. » (*Jackson Pollock*, Paris : Cercle d'art, 1997, 5.)

11. Présentation du documentaire « Le dernier Monet, les *Nymphéas* et l'Amérique » (Pascale Bouhénic, 2018, Production CinéTévé et le musée d'Orsay, avec la participation de France Télévisions), <https://www.francetelevisions.fr/le-dernier-monet-les-nympheas-et-l-amerique>.

12. Voir Paul Klee. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Collection Folio Essai, édition Denoël, (1964) 2001.

13. Résumé de la conférence d'Ann Hindry, « Giverny upon Hudson », mercredi 16 mai 2018.

14. Du côté des artistes, rares sont ceux qui revendiquèrent l'influence du dernier Monet sur leur travail, à l'exception de Barnett Newman et d'Elaine De Kooning (qui crée le terme d'« impressionnisme abstrait »). La plupart des peintres de New York sont de fait dans un rapport d'indifférence, voire de rejet affiché, comme dans le cas de Joan Mitchell. Certes, ce n'est pas l'intention qui détermine la filiation—son déni ou rejet pouvant en être l'index le plus évident.

15. Voir Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch », *Partisan Review*, vol. 6, n°5, 1939, p. 34-49.

16. C'est également lui qui introduit l'expression d'*action painting* en 1952, évoquée dans la section sur la gestualité. Voir également Harold Rosenberg. *La Dé-définition de l'art*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, Collection Rayon Art, 1992.

17. Voir la page de l'exposition sur le site de l'Orangerie, <http://www.musee-orangerie.fr/fr/evenement/nympheas-labstraction-americaine-et-le-dernier-monet>.

18. Sur le tournant transnational en histoire de l'art, voir « Les États-Unis », *Perspectives : Actualités en histoire de l'art*, 2 | 2015, Paris : INHA, décembre 2015.

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

MATHILDE ARRIVÉ

Université Paul-Valéry Montpellier 3