

Monet et Rothko, un intense pas de deux à Giverny

Onze toiles orchestrent les résonances entre le maître de l'impressionnisme et la star de l'abstraction américaine

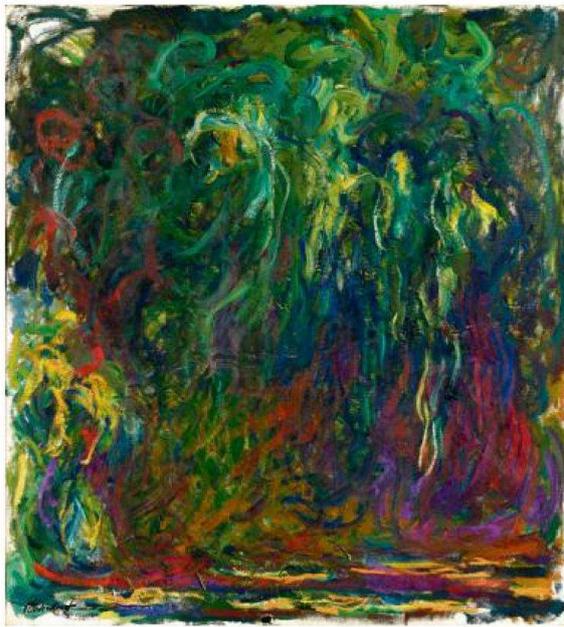
EXPOSITION

Le premier s'éteignait dans sa maison de Giverny (Eure), en décembre 1926, à 86 ans, au moment où, à 23 ans, le second terminait ses études d'art à New York. Quel est le point de rencontre entre Claude Monet et Mark Rothko, deux géants de la peinture que plusieurs générations et un océan ont séparés ? Déjà pointées par la recherche, les résonances entre l'impressionnisme tardif et les peintres de l'abstraction américains ont de quoi surprendre au premier abord, mais ont donné envie à Cyrille Sciama, le nouveau directeur général du Musée des impressionnismes, arrivé à Giverny en 2019, de tirer ce fil avec ce focus inédit.

Un autre défi s'est greffé au premier, que l'on pourrait aussi résumer par une question : cinq Monet et six Rothko suffisent-ils à faire une exposition sur 1 000 mètres carrés ? Bien entendu, le conservateur en souhaitait davantage : dix de chaque. Mais le Covid-19 est passé par là. In fine, des Rothko provenant de la National Gallery de Washington, de la Tate à Londres, du Musée de Houston (Texas) et d'une collection privée sont arrivés à bon port, pour côtoyer des Monet empruntés à Orsay, au Musée Marmottan et à des musées de Normandie. Et la réponse est oui, grâce à une sélection convaincante comme au soin porté à la scénographie.

Le bâtiment lumineux, tout en bois et verre, s'est vu transformé en une boîte obscure qui s'abstrait de son environnement, l'effervescence touristique et fleurie du village : de la moquette molletonnée et le parquet et le bruit, la lumière naturelle est obstruée. Dans cette pénombre, un banc invité d'emblée s'assoie : plein phare sur les toiles, leurs échelles, compositions et folies de couleurs, au point qu'elles semblent rétroéclairées. L'effet attendu est une immersion, au plus près des vibrations qui émanent des œuvres. Car c'est le premier rapprochement qui s'impose, cette commune qualité vibratoire, hypnotique des toiles, introduite par un premier duo particulièrement intense : l'impressionnisme *Light Red Over Black* (1957) de la star américaine et le *Saule pleureur* (entre 1920 et 1922) du précurseur français.

Les deux peintures impulsent un jeu de profondeur, la première



« Saule pleureur » (entre 1920 et 1922), de Claude Monet, Paris, Musée d'Orsay. ADRIEN DIDIER/BEAN/WWF-GP

« Red and Pink on Pink » (1953), de Mark Rothko, Houston (Texas), The Museum of Fine Arts. THOMAS R. DUBROCK/ADAGP, PARIS, 2022



Homme engagé, Mark Rothko admirait dans les œuvres de Claude Monet « une humanité essentielle »

avec deux masses noires aux contours incertains, scindées par un fond rouge, qui happent le regard ; la seconde par une sorte de feu d'artifice ondulatoire entre les teintes chaudes et froides des branchages et de la lumière. La palette de chacun rend compte d'un tourment dans leur vie : celle de Rothko commence à s'obscurcir, à l'image de sa mélancolie (l'exposition ne montre que des Rothko tardifs aussi, des années 1950), celle de Monet, éclatante, est le choix d'un homme qui souffre alors d'une vue défaillante. Chez les deux, qui ont défié par leurs innovations picturales les conservatismes de leur époque, les émotions traversent la toile à la manière de miroirs psychologiques.

Cette frappante première salle crée une mise en condition pour plonger dans la suite. Elle est une invitation à ralentir le rythme et à

se laisser porter par une expérience visuelle et feutrée. Elle vient aussi expliciter ce qui rapproche les deux artistes : la puissance évocatrice de leur peinture, l'un cherchant à représenter la fugitivité du moment et la captation des vibrations de la nature, l'autre un vertige de la contemplation.

Coup de sort commun

Par la suite, les rapprochements se font plus chromatiques, comme celui entre une toile sans titre (*Untitled*, aussi de 1957), où deux blocs verts semblent flotter au milieu d'un bleu sombre, traversés par une ligne au bleu intense, et *Bras de Seine près de Giverny* (1897), où les bleus de l'eau et du ciel sont séparés par la ligne de surface liquide, qui se fond dans les feuilles d'arbres au premier comme à l'arrière-plan. Le Rothko apparaît presque comme une curieuse

version « ordonnée » des masses de couleur du Monet, ou son négatif abstrait, les blocs inversant la proportion des bleus et verts.

L'influence de Monet et de ses points de vue déroulants, comme en suspens et décentrés, semble ruiseler de cette toile, peinte alors que l'acquisition récente par le MoMA, à New York, d'un panneau des *Nymphéas* séduisait la scène new-yorkaise. Homme engagé, Rothko, qui considérait Monet comme un des plus grands artistes, admirait dans ses œuvres « une humanité essentielle ».

Autre rapprochement chromatique, plus diffus, celui entre *Red and Pink on Pink* (1953), un lumineux et délicat dialogue entre le rouge et le rose, et *Charing Cross Bridge, fumées dans le brouillard, impression* (1902). Le premier de des teintes rosées, le second, verdâtres, mais ce vert flou qui engloutit

la ville est savamment imprégné de rougeoiements crépusculaires. Et au halo des brumes et vapeurs des trains glissant sur le pont semble répondre chez Rothko un encadrement de couleur ultra-pâle.

L'exposition évoque un coup de sort commun aux deux artistes. Monet mourra six mois avant l'inauguration, en 1927, de sa spectaculaire installation des *Nymphéas* de l'Orangerie, ensem-

ble immersif et paisible qui célèbre l'Armistice, et qu'il aura mis près de dix ans à concevoir. Rothko la visitera en 1966. Il a alors 63 ans et travaille à son tour à un projet d'envergure, une chapelle à Houston, qu'il achèvera l'année suivante. Il se suicidera dans son atelier, en 1970, un an avant l'inauguration du lieu de recueillement aux vastes panneaux violets. Aucun des deux n'aura vu, terminée, sa plus grande réalisation, codas posthumes de vies fiévreusement consacrées à la peinture. C'est une photo monumentale de Thomas Struth prise dans la chapelle de Rothko qui clôt l'exposition. ■

EMMANUELLE JARDONNET

Monet/Rothko. Musée des impressionnismes, 99, rue Claude-Monet, Giverny (Eure). Jusqu'au 3 juillet, tous les jours.

Au Petit Palais, la virtuosité désincarnée de Giovanni Boldini

La rétrospective parisienne démontre l'habileté du peintre de la fin du XIX^e siècle, chroniqueur sans aspérité de la bonne société de son temps

ART

Poursuivant sa politique en faveur des artistes du XIX^e siècle réputés académiques ou mondains, le Petit Palais accueille une rétrospective du peintre Giovanni Boldini (1842-1931), né à Ferrare (Italie), qui s'établit à Paris en 1871 et y est resté jusqu'à sa mort. Boldini, dont le père est peintre, manifeste très tôt ses prédispositions : à l'âge de 5 ans, selon ses biographes, il est déjà convenu qu'il sera peintre.

Après son père, un portraitiste florentin le prend dans son atelier, en 1864. En 1867, il a déjà une mécène britannique et, en 1871, un marchand londonien. Puis il rallie Paris et entre en affaires avec Adolphe Goupil (1806-1893), marchand de tableaux et industriel de l'image imprimée, dont l'entreprise, Goupil & Cie, a alors des succursales jusqu'aux États-Unis et en Australie. Il se spécialise dans la peinture plai-

sante de petit format : scènes galantes – mais pudiques –, reprises de Watteau ou de Lancret ; espagnoles avec matadors et guitaristes ; parisiennes avec cousettes dans les parcs ; et campagnardes avec paysannes accortées et enfants rieurs.

On ne saurait le soupçonner de se soucier à l'excès des questions politiques et sociales qui intéressent les naturalistes, ses contemporains. La pauvreté n'a pas sa place dans ses vues urbaines, pas plus que la prostitution. La vision qu'il diffuse de Paris, touristique et pittoresque, plaît à l'étranger,

Boldini traite les tissus à grands mouvements de brosse, sans entrer dans les détails

où Goupil n'a guère de peine à la commercialiser.

A ces thèmes s'ajoutent, dans les années 1880, les cafés et les bals. Sur le motif ou de mémoire, il dessine le public des théâtres, comme Daumier avant lui. Cette partie de son œuvre est celle qui retient le mieux l'attention : ses *Amoureux au café*, de 1887, et sa *Scène de fête au Moulin-Rouge*, peinte vers 1889, légèrement satiriques, rappellent les représentations de mêmes motifs par Forain ou Toulouse-Lautrec.

Ressemblance minutieuse

Ce Boldini-là s'inscrit à son tour parmi les chroniqueurs de la vie moderne, après Manet et Degas. Et cela se voit : son portrait du chef d'orchestre Emanuele Muzio, de 1882, emprunte largement aux vues d'orchestre et de musiciens de Degas, antérieures d'une décennie. Vers 1885, Boldini dessine, du reste, un portrait de Degas au fusain. Il aurait pu

faire de même de Manet, auquel il emprunte aussi son goût pour Velazquez et pour Hals.

Mais se mesurer à Manet, comme à Degas, est risqué. On l'aurait vérifié si l'exposition n'avait évité d'accrocher, face au portrait du journaliste et député Henri Rochefort, par Boldini, vers 1880, celui qu'en fait Manet, en 1881. On aurait vu ce qui manque au premier : l'audace de transgresser les convenances et de préférer l'intensité de l'expression à la ressemblance minutieuse. Son Rochefort est sans doute plus proche de la vérité anatomique, mais celui de Manet est vivant, en mouvement, très énérvé.

Ainsi en vient-on à ce qui fait les deux tiens au moins de l'exposition : la production de portraits, dames de la meilleure société, habillées chez les meilleures couturières, et messieurs comme il faut, aussi soucieux de leur apparence. Le visage, féminin ou

masculin, est traité avec application, dans une lumière mesurée, qui permet d'adoucir les traits. Fards et poudres sont requis, et l'expression doit être retenue, légèrement souriante ou vaguement rêveuse.

Autour de cette photographie retouchée de la tête, Boldini déploie l'apparat des robes, chapeaux, plumes, écharpes, dentelles et garnitures. Il traite les tissus à grands mouvements de brosse, sans entrer dans les détails, lançant boucles et fusées de couleurs. De l'inachèvement, il fait une mode : le style Boldini, démonstration de virtuosité.

En 1910, pour un portrait, il demande entre 30 000 et 50 000 francs – soit, entre 110 000 et 183 000 euros actuels (à titre de comparaison, commander son portrait à Andy Warhol, dans les années 1970, ne coûte que 25 000 dollars, soit 22 000 euros, pour un exemplaire, quinze mille pour les sui-

vants). Mais il suffit de regarder un moment l'une de ces effigies pour s'apercevoir de ce qui manque à ces princesses, marquises et dandys : un corps. Les étoffes flottent, sans rien en dessous.

Il est du reste révélateur que le seul genre à peu près absent de l'exposition soit le nu, dans lequel Manet et Degas imposent si fortement la présence physique des figures, leur densité, leur pesanteur. Sans doute Boldini était-il conscient de cette faiblesse, qu'il a habilement cherché à dissimuler. Aujourd'hui, on ne voit plus que cette habileté. ■

PHILIPPE DAGEN

« Boldini, les plaisirs et les jours ». Petit Palais, avenue Winston-Churchill, Paris 8^e. Jusqu'au 24 juillet. Du mardi au dimanche de 10 heures à 18 heures, le vendredi jusqu'à 21 heures. Entrée de 12 € à 14 €. Petitpalais.paris.fr