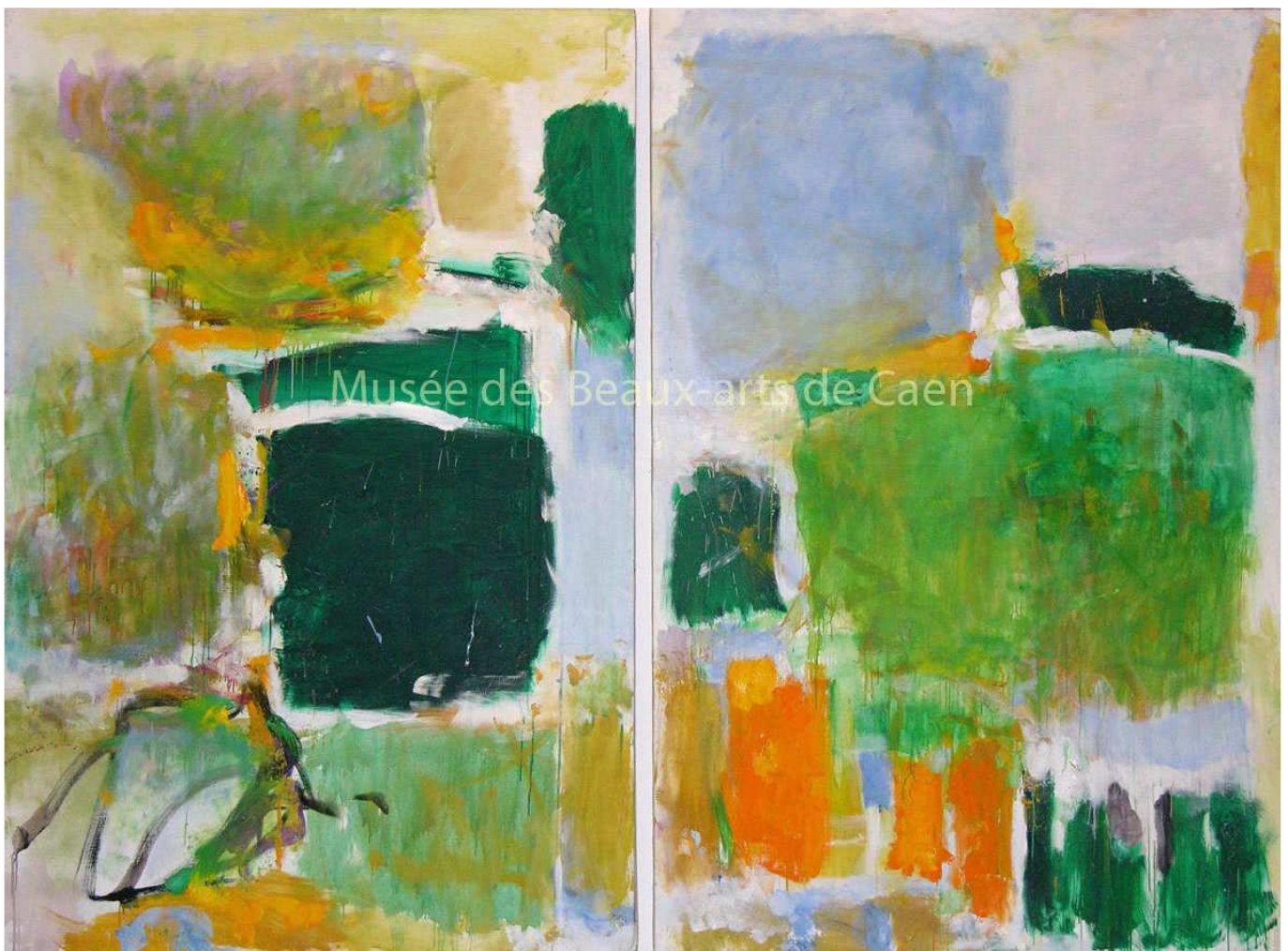


Musée des Beaux-Arts de Caen
Étude d'une œuvre

JOAN MITCHELL (Chicago, 1925 - Vétheuil, 1992)

The Sky is Blue, the Grass is Green

1972



Joan Mitchell, *The Sky is Blue, the Grass is Green*, 1972, Caen, musée des Beaux-Arts © Estate of Joan Mitchell

Fiche technique

Huile sur toile

H. 2,60 x L. 1,95 m

REPÈRES BIOGRAPHIQUES



1925 Joan Mitchell naît le 12 février à Chicago (Illinois). Seconde fille de Marion Strobel, auteur de poésies et de récits, critique (codirectrice de la revue *Poetry*), et de James Herbert Mitchell, médecin, elle vit dès son enfance dans un milieu particulièrement stimulant. Son père l'emmène régulièrement visiter les musées. Cézanne, Van Gogh, Matisse et Kandinsky retiennent son attention.

1942-44 Joan Mitchell est admise au Smith College à Northampton (Massachusetts) où elle entreprend un cursus de littérature anglaise complété par des cours d'art et d'histoire de l'art. Elle peint à l'aquarelle en plein air.

1944-47 Elle s'inscrit à l'Art Institute de Chicago, en vue de l'obtention du B.F.A (équivalent d'une licence en Arts appliqués). Elle obtient une bourse pour un voyage d'études à l'étranger, mais les tensions qui agitent encore l'Europe l'amènent à le différer (elle le réalise finalement en 1948) et, en décembre 1947, elle choisit d'aller à New York.

1948-49 Au printemps 1948, grâce à la bourse, Joan Mitchell se rend en France, d'abord à Paris puis au Lavandou, en Provence. C'est là qu'elle épouse Barney Rosset.

1950 Joan Mitchell retourne à New York où elle s'installe. Elle y rencontre Franz Kline et Willem De Kooning qui l'initient aux variantes de l'expressionnisme abstrait, et prend part à l'effervescence de la vie artistique new-yorkaise. Elle devient membre de l'Artist's Club où peu de femmes sont admises.

1951 Joan Mitchell participe à l'exposition *Ninth Street Show*, organisée par l'Artist's Club et Leo Castelli, qui regroupe 61 artistes de l'avant-garde dont Rauschenberg, De Kooning, Motherwell. Durant l'été, elle s'inscrit à l'Université de Columbia en histoire de l'art et en cours de littérature française à l'université de New York.

1952 Joan Mitchell tient sa première exposition personnelle à New York, à la New Gallery. Elle divorce de Rosset, avec lequel elle reste liée par des rapports d'amitié.

1955 Joan Mitchell passe une partie de l'été à Paris où elle rencontre plusieurs artistes, parmi lesquels Sam Francis et Jean-Paul Riopelle qui sera son compagnon jusqu'en 1979. Jusqu'en 1959, Joan passera l'été à Paris et l'hiver à New York. En 1955, elle participe, avec les membres du Club, à deux expositions collectives importantes qui réunissent la première génération des expressionnistes abstraits.

1957 Participe à l'exposition *Artists of the New York School : second generation* organisée par Meyer Schapiro au Jewish Museum de New York.

1959 Joan Mitchell s'installe définitivement à Paris où elle loue un atelier, rue Frémicourt.

1961 Reçoit le Prix Lissone à Milan.

1962-67 Années marquées par une série de deuils qui l'affectent profondément. Son activité ne s'arrête pas pour autant.

1967 Première exposition personnelle à la Galerie Jean Fournier de Paris avec qui elle collaborera jusqu'à la fin de sa vie. À la mort de sa mère, et avec l'argent de son héritage, Joan Mitchell achète une maison à Vétheuil, petit village le long de la Seine, à l'ouest de Paris, où l'attire le souvenir de Monet qui y habita avant de s'installer à Giverny.

1974 Grande exposition personnelle de Joan Mitchell au Whitney Museum of American Art de New York qui documente les dix dernières années de son parcours.

1977 Participe à la grande exposition *Paris - New York* au musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou à Paris.

1982 Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris accueille sa première exposition personnelle : *Joan Mitchell : choix de peintures 1970-1982*.

1984 Les œuvres peintes en mémoire de sa sœur décédée deux ans plus tôt sont exposées par Jean Fournier. Joan Mitchell est atteinte d'un cancer de la mâchoire et subit de nombreuses opérations et traitements.

1989 Reçoit le Grand Prix National de Peinture.

1991 Reçoit le Grand Prix des Arts (Peinture) de la Ville de Paris.

1990 Joan Mitchell travaille à la série des *Champs*.

1992 Le 30 octobre, Joan Mitchell meurt à Paris.

Présentation



Joan Mitchell, *The Sky is Blue, the Grass is Green*, Paris, musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Caen © Estate of Joan Mitchell

De l'atelier au musée

L'œuvre provient d'une dation (paiement de droits de succession à l'Etat sous forme de don d'œuvres d'art) faite au Musée National d'Art Moderne. L'œuvre a ensuite intégré les collections du musée des Beaux-arts de Caen par le biais d'un dépôt en 1996.

Description

Un paysage mosaïque.

Avec ce diptyque dont le titre résonne comme les paroles d'une chanson rappelant en sourdine l'intérêt de l'artiste pour la musique et les rythmes, Joan Mitchell compose un paysage « mosaïque ».

L'œuvre est composée de deux panneaux verticaux de même format qui forment ensemble un large panorama peint dans des teintes empruntées au spectacle de la nature.

Les deux toiles sont animées par des plages compactes, volontiers géométriques, que module la vibration de la couleur. Les touches de couleurs se mêlent visuellement, et contribuent à créer une richesse chromatique propre au paysage, comme ont pu le faire, avant Joan Mitchell, les peintres impressionnistes. Le blanc de la toile isole les plages colorées, créant le sentiment de la circulation de la lumière. Mais, à la différence de ces derniers Joan Mitchell conçoit la couleur comme un alphabet, dont les lettres seraient choisies et agencées pour recréer non pas l'impression de la nature, mais le sentiment qu'elle a pu susciter chez l'artiste, la trace qu'elle a pu déposer en elle.

Bien qu'abstraite, et revendiquant la planéité de la toile¹, les plans de couleurs créent également une profondeur dans le tableau. Certains éléments apparaissent plus proches du spectateur, tandis que les tons sombres (vert foncé, noir) s'éloignent. Ces plans sombres isolent certaines parties de la toile et les singularisent. Le panneau de droite présente des zones vertes et marrons (trois petits rectangles verticaux de couleur marron rehaussés d'une grande zone rectangulaire verte) « encadrées » de fins plans verts foncés. Ainsi détachées du reste du tableau, l'interprétation de ces zones devient facile : quelques arbres qui se détacheraient au premier plan d'un ciel bleu clair. Mais cette hypothèse est vite contredite par les autres éléments, notamment sur le panneau de gauche. Les rectangles colorés s'apparenteraient aisément à une vue aérienne de champs. Mais encore une fois, l'hypothèse de la vue aérienne est contredite par les grands pans bleus, notamment présents sur le panneau de droite, qui rappellent sans peine des « morceaux » de ciel. Cette œuvre plus ancienne que *Champs* est représentative de la peinture de Joan Mitchell dans les années 1970 souvent composée de carrés et de rectangles en état d'apesanteur qui avancent ou reculent en fonction de leur couleur et de leur densité et créent des espaces qui se caractérisent par leur profondeur et leur frontalité. L'artiste cherche, par des rythmes simples, horizontaux et verticaux, et par des tons de bleu et de vert lumineux traités en transparence, à évoquer un espace indéfinissable mais immuable : l'herbe et le ciel. À la différence de *Champs*, le centre des toiles ne concentre pas l'intensité, toute la surface est mobilisée pour faire ressentir ce paysage élémentaire et si la touche est moins nerveuse que dans *Champs*, elle reste sensible et contribue au dynamisme de l'ensemble.

¹ Chaque plan coloré est traité de manière similaire et sans hiérarchie sur toute la toile. La revendication de la planéité de la toile a été le fait de l'artiste américain Jackson Pollock, qui utilisait la technique du « all over » pour investir de manière égale tout l'espace de ses grandes toiles.

Couleurs, lumière, touche

Bleu, vert, jaune, ocre, rose... La palette de Joan Mitchell est tournée vers l'extérieur, au sens où elle emprunte ses couleurs aux paysages qui nourrissent son inspiration. L'artiste transmet sur sa toile le vert de l'arbre, le jaune de la lumière, des genêts, tournesols et champs de colza, le bleu des lacs de son enfance à Chicago ou celui du ciel. Les couleurs transmettent également une vision intime et très personnelle forgée dès l'enfance : « *Si tu dis "sky", ça signifie ciel. Moi je vois d'abord S-K-Y. S est plutôt blanc, K est rouge, Y est ocre jaune. Le ciel pour moi est le mélange de ces couleurs. A est vert, B est bleu gris, C est jaune et ainsi de suite. C'est la manière dont je l'ai imaginé quand j'ai appris, enfant, l'alphabet. J'imaginai tout en couleurs. Voilà pourquoi je n'aime pas tellement le français. Le CIEL ne ressemble certainement à aucun de mes SKY avec leur rouge, gris bleu et jaune.* » (Joan Mitchell, citée dans Yves Michaud, « Entretien, 7 août 1989 » dans *Joan Mitchell*, musée des Beaux-Arts de Nantes, Galerie nationale du jeu de Paume, Paris, 1994, p. 30-31). Peu à peu, elle a introduit des couleurs plus symboliques et expressives, plus intérieures en plaçant à côté des couleurs de la nature des noirs, des rouges ou des gris. Joan Mitchell accorde aussi une place importante au blanc qui donne à ses toiles une forte luminosité et joue un rôle fondamental en tempérant la virulence de certaines couleurs vives.

« *Ce qui m'excite quand je peins, confie-t-elle à Yves Michaud, c'est ce qu'une couleur fait à une autre et ce qu'elles font toutes les deux en termes d'espace et d'interaction* » (cité dans le *Journal des Arts* n°5, juillet - août 1994). Au sein de ces grands champs colorés, Joan Mitchell exploite le principe du « push-pull », principe de composition jouant sur les forces contradictoires de « répulsion – attraction » des couleurs complémentaires, dans une version personnelle et toute en nuances. Inspiré de Matisse, ce procédé vise à créer une impression de profondeur par l'organisation de plages de couleurs très contrastées.

Couleurs et touche sont, chez Joan Mitchell, indissociables. Telles des empreintes, les couleurs gardent en effet la mémoire du geste qui les a appliquées. Rapide et énergique, ce geste impulse un rythme tandis que les empâtements de matière jouent avec la lumière. La composition semble ainsi palpiter et vibrer sous nos yeux. Cet amour de la couleur traitée à coups de brosse incisifs et de vifs contrastes révèle à la fois un héritage impressionniste et des influences expressionnistes.

Les paysages abstraits de Joan Mitchell

De l'expressionnisme américain à l'impressionnisme abstrait via Van Gogh et Monet

Artiste américaine, Joan Mitchell s'est liée à New York avec ses aînés Arshile Gorky, Willem De Kooning et Franz Kline qui l'ont initiée aux variantes de l'expressionnisme abstrait (cf. *Repères*) et lui ont communiqué le goût du geste. Joan Mitchell fait partie de la seconde génération de l'expressionnisme abstrait, avant tout héritière de De Kooning, c'est-à-dire d'une pratique de la peinture gestuelle comme expression d'un individu libre. Mais la peinture abstraite et gestuelle de Joan Mitchell est d'abord liée à l'émotion ressentie devant la nature.

Après son installation en France en 1959, elle s'intéresse aux réflexions sur la couleur menées par Claude Monet et Vincent Van Gogh envers qui elle nourrit une admiration sans borne. Elle préfère d'ailleurs se réclamer du Hollandais d'Auvers-sur-Oise plutôt que de Claude Monet, à la proximité visiblement envahissante. Elle se reconnaît notamment dans le désir de Van Gogh d'exprimer l'émotion par la couleur et c'est à lui qu'elle dédie une série de toiles inspirées par les *Tournesols*.



Joan Mitchell, *Tournesols*, 1976, Houston, musée des Beaux-Arts, legs Caroline Wiess Law © Estate of Joan Mitchell



Claude Monet, *Les nymphéas bleus*, 1916 - 1919, Paris, musée d'Orsay

Elle s'installe toutefois dans une maison entourée d'un vaste jardin à Vétheuil en 1968, lieu emblématique de l'impressionnisme, à quelques kilomètres de Giverny où Monet a peint ses célèbres *Nymphéas*. Même si l'artiste les refusait, on peut établir de nombreux parallèles entre la peinture de Joan Mitchell et les œuvres tardives de Claude Monet : l'observation incessante de la nature, l'intérêt pour la couleur et la lumière, le grand format, la frontalité, la touche apparente, l'absence de point de vue, le travail en série et même le fractionnement du tableau car les *Nymphéas* du musée de l'Orangerie sont aussi composés de plusieurs panneaux. Elaine de Kooning forgea l'expression « impressionnisme abstrait » pour réconcilier deux styles en apparence éloignés.

Cependant, Joan Mitchell se voulait hors des normes, refusant toute règle, toute méthode, et tout système en général. S'isolant en France alors que l'école américaine triomphe, elle choisit la solution la plus difficile, à l'écoute exclusivement de sa sensibilité, de son impulsivité et en même temps, de ses diverses réactions face à une nature qui n'a jamais cessé de l'inspirer. Échappant aux étiquettes, dans une œuvre singulière et poétique, Joan Mitchell libère l'énergie de l'émotion ressentie au contact de la nature.

Feelings paintings

La peinture de Joan Mitchell est celle de la lumière, des saisons, des éléments mais l'artiste représente les sentiments, souvenirs, émotions qu'elle ressent devant un paysage : « *Je peins d'après des paysages mémorisés que j'emporte avec moi – et le souvenir des sentiments qu'ils m'ont inspiré et qui, bien évidemment sont transformés* » (Yves Michaud, 12 janvier 1986, entretien avec Joan Mitchell dans *Joan Mitchell*, musée des Beaux-Arts de Nantes, Galerie nationale du jeu de Paume, Paris, 1994, p. 25-27). Le tableau concentre alors des fragments de paysage et des bribes du journal de ses émotions, il condense son expérience perceptive et affective.

Issue du mouvement expressionniste abstrait, Mitchell s'est distinguée de ses pairs (Pollock, Rothko, Gorky...) en s'appliquant à exprimer les sentiments que lui provoquait l'observation de la nature. « *Je préfère laisser la nature à elle-même. Je n'entends pas l'améliorer. (...) Je ne pourrai jamais la refléter. J'aime mieux peindre ce qu'elle me laisse dedans.* » (Ibidem). Joan Mitchell se laisse saisir par une logique de la sensation qu'elle bascule sur la toile selon des processus équivalents à la structure même d'un paysage sans jamais tomber dans la figuration.

À partir des années 1980, l'artiste consacre son travail à des séries dont les titres, toujours donnés après coup, évoquent la nature (*La Grande vallée*, *Cyprès*, *River*, *Champs*) ou la musique (*Chords*). Les peintures de la série *La Grande vallée* (1983-1984) ont pour origine les paroles d'un homme jeune qui, durant les derniers jours de sa vie, parlait à un proche de retourner jouer dans la grande vallée où ils jouaient enfants. Joan Mitchell ne connaissait pas cette vallée mais l'avait investie de ses propres souvenirs, peurs et deuils (elle perdit sa sœur en 1982). Les *River* correspondent à la présence quotidienne de la Seine dans la vie de Joan Mitchell. Les *Lille* sont des diptyques qui font référence à un voyage à Lille qui permit à Joan Mitchell de découvrir les Matisse du musée de L'Hermitage de Leningrad. Selon le philosophe Yves Michaud (cité dans le catalogue d'exposition *Gestes, signes, traces, espaces*, cf. bibliographie), le titre de ses œuvres « *ne décrit rien, il est le nom secret d'une expérience.* ». Ce dernier déclare également : « *Joan Mitchell ne peignait ni les choses, ni elle-même mais les sentiments qu'elle avait des choses – des « feelings ». Toute la singularité de sa peinture est dans cette nuance. (...) Ce sont des peintures de l'émotion ou des sentiments que produisent choses, êtres, lieux. (...) Le « feeling », c'est l'impression que nous font les choses, les sensations, les idées, la manière dont elles nous affectent et retentissent en nous.* ». Ainsi pour Joan Mitchell l'essentiel n'est pas de traduire le paysage en peinture, mais de transmettre les sensations et les émotions ressenties. Il y a cette double force chez Joan Mitchell, celle de l'émotion et celle de l'expression. « *Si ce n'est pas senti, ça n'existe pas* » Michaud (cité dans le catalogue d'exposition *Joan Mitchell. La peinture des Deux Mondes*, cf. bibliographie) disait-elle. Joan Mitchell s'écarte de l'expressionnisme abstrait sur ce point crucial : Joan Mitchell ne cherche pas à se peindre, elle n'exprime pas un inconscient, ses hantises ou sa propre façon d'être présente aux choses. Elle peint des sentiments, non pas les siens propres, mais ceux qui lui viennent des choses.

Les toiles intitulées *Champs* ont été peintes dans les dernières années de sa vie qui furent lourdes de souffrances physiques et tourments liés à la perte d'êtres chers. Pour Yves Michaud, « *on sent une tension et des épreuves, auxquelles le peintre a réagi de toute son énergie* ».



Joan Mitchell, *La Grande vallée n°IX*, 1983
FRAC Haute-Normandie, en dépôt au musée des Impressionnistes, Giverny © Estate of Joan Mitchell

L'empreinte du geste



Joan Mitchell, New-York, 1957 © Rudy Burckhardt

En 1952, survient un tournant décisif dans la peinture de Mitchell, qui passe de la forme peinte au geste autonome du pinceau. Le coup de pinceau devient donc l'empreinte d'un geste, rejoignant ainsi le courant expressionniste abstrait inauguré par Jackson Pollock. Grande sportive dans sa jeunesse, Joan Mitchell avait appris à connaître son corps et à se mettre en condition, par concentration, pour donner le meilleur d'elle-même. Dans la peinture gestuelle de Joan Mitchell, tout le corps s'engage dans une réelle dépense physique. La force et l'énergie qui se dégagent de chaque peinture permet au visiteur d'être « dans la peinture » et de partager l'émotion reçue devant un champ, un arbre ou un paysage pris dans une certaine lumière, émotion qui manifestement était essentielle à Joan Mitchell pour peindre et sans doute aussi pour vivre. Le tableau est bien l'arène des gestes, la scène de la mémoire où tout revient. Joan Mitchell a conservé de l'*Action Painting* le travail « all-over » sur de grands formats. Mais *Champs* garde une bordure blanche tout autour de la toile, restant ainsi une fenêtre ouverte sur le monde.

Joan Mitchell donnait des coups de pinceau ou de brosse secs et vigoureux contre la toile, avec des gestes brefs et nets. Le réseau serré de lignes, les traits et zigzags attestent d'une main travaillant dans toutes les directions avec nervosité et même violence. Travaillant de mémoire, très concentrée, elle peint en écoutant du jazz ou de la musique classique, coupée du motif dans son atelier, la nuit ou les rideaux de son atelier fermés. Elle affirmait néanmoins que ses œuvres ne pouvaient être perçues qu'à la lumière du jour et elle contrôlait le résultat le lendemain après-midi, vérifiant alors l'adéquation entre la conception mentale de l'œuvre et sa réalisation.

Joan Mitchell peignait à la verticale, ce que prouvent les coulées de peinture trop diluée qui marquent l'irrésistible force de gravité. Ses œuvres sont monumentales, la plupart de ses toiles et de ses polyptyques étaient bien au-dessus de sa taille. Lorsque Joan Mitchell travaillait, elle ne cessait d'aller et venir du tableau en cours au fond de l'atelier d'où elle pouvait le voir en entier et de loin. Elle utilisait un verre diminuant pour prendre plus de recul et le réduire à une petite image compacte. Ces va-et-vient faisaient partie intégrante de l'action de peindre et de sa gestualité.

L'art abstrait

Fracture majeure dans l'histoire de la peinture occidentale, l'art abstrait émerge à partir de 1910 autour de trois artistes qui, sans se connaître, élaborent des œuvres qui ne représentent plus les apparences visibles du monde extérieur. Le premier est le Russe **Wassily Kandinsky** (1886 – 1944), ébranlé en 1910 par une révélation : en regardant dans la pénombre un de ces tableaux renversé, il est saisi par son étrangeté et sa grande beauté car il ne reconnaît pas ce qui est représenté. Il en tire la conclusion que les objets nuisent à ses œuvres et substitue à la figuration la représentation de sa vision intérieure. Le tableau devient ainsi une sorte de monde parallèle où l'artiste inscrit des couleurs et des lignes qui traduisent le sentiment, parfois mystique, éprouvé devant la vie.

Le deuxième est le Néerlandais **Piet Mondrian** (1872 – 1944). Après avoir poussé à ses limites le cubisme analytique et rendu son sujet indéchiffrable par une décomposition systématique en modules répartis rythmiquement sur l'ensemble de la toile, il passe en 1914 à une abstraction pure en réduisant les formes à un jeu de verticales et d'horizontales, sans aucun lien avec la réalité.

Le dernier est le Russe **Kasimir Malevitch** (1878 – 1935) qui expose en 1915 *Quadrangle*, carré noir sur fond blanc. Avec cette œuvre, Malevitch explique comment il a accompli une rupture radicale pour créer « au-delà du zéro des formes » un nouveau « monde sans objet » reposant sur des unités minimales. L'apparence froide des œuvres ne doit pas occulter les ambitions spirituelles, émotionnelles ou religieuses qui animent ces trois pionniers. L'abstraction lyrique de Kandinsky, le néoplasticisme de Mondrian, le suprématisme de Malevitch influencent profondément les différents développements de l'art abstrait tout au long du XX^e siècle.

L'expressionnisme abstrait

Extrait de *Les Mouvements dans la peinture*, Patricia R. Rassat et Isabelle Marcadé, Larousse, 1999

Contexte

Appelé *Abstract Expressionism* par le critique américain Robert Coats, l'expressionnisme abstrait, ou école de New York, est le premier mouvement authentique d'art abstrait américain initié par le peintre Arshile Gorky. La première génération de l'expressionnisme abstrait se développe à New York entre 1942 et 1957. Né dans les années quarante, ce mouvement regroupe une quinzaine d'artistes qui s'intéressent à la gestualité dans l'œuvre d'art. Soutenus par Peggy Guggenheim, riche amateur d'art, ils exposent dans sa galerie *Art of this century*.

Cette forme d'expression artistique apparaît dans un contexte stylistique et politique particulier. Les artistes expressionnistes abstraits rejettent le cubisme et le surréalisme. Ils s'intéressent à la réalité de la vie américaine, aux problèmes sociaux et économiques générés par la crise de 1929, aux bouleversements dus à la Seconde guerre mondiale, à la présence d'artistes européens influents menacés par le nazisme et réfugiés à New York (Mondrian, Léger, Ernst, Masson, Breton, Miró, Matta). Cet art se développe pendant une vingtaine d'années et donne naissance à des courants analogues en Europe, au Japon et en Amérique du Sud. Très influencés par l'*Action Painting* de Jackson Pollock et par l'expressionnisme abstrait d'artistes majeurs, comme Willem De Kooning, Mark Rothko et Arshile Gorky, les artistes expressionnistes abstraits américains de la seconde génération diffusent leur art à partir des années 1950, en Europe. L'artiste la plus connue et la plus représentative est Joan Mitchell.

Caractéristiques

Les artistes choisissent systématiquement de grands formats. Certains expriment leur perception des problèmes politiques, économiques et sociaux par des traces figuratives, d'autres les éliminent définitivement.

Bien que possédant chacun une expression propre, ces peintres ont en commun le sens de la frontalité de l'espace pictural, l'absence de hiérarchisation des parties dans la toile qu'ils couvrent totalement de peinture (*All over*). L'aspect géométrique, assez brut de l'œuvre s'éloigne du surréalisme. La couleur posée en aplats plus ou moins étendus montre la rapidité d'exécution gestuelle. Selon l'artiste, la toile se compose d'une ou plusieurs couleurs et, à l'extrême, d'une seule couleur. Les œuvres jouent du noir, du blanc et/ou de couleurs vives, primaires (bleu, jaune, rouge) rehaussées de blanc, assombries de noir et semblent animées de calligraphies.

Artistes du mouvement expressionniste abstrait :

Arshile Gorky (1904-1948), Willem De Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), Clifford Still (1901-1980), Adolf Gottlieb (1903-1964), Franz Kline (1910-1962), Ad Reinhardt (1913-1967), Philip Guston (1912-1980), Bradley Walker Tomlin (1889-1953), Robert Motherwell (1915-1991).

Artistes américains de la seconde génération :

Joan Mitchell, Norman Bluhm (1921-1999), Kenneth Noland (1924-2010), Morris Louis (1912-1962), Helen Frankenthaler (1928-2011).

POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Du même artiste



Joan Mitchell, *Champs*, 1990,
Fonds national d'art contemporain,
en dépôt au musée des Beaux-Arts
de Caen © Estate of Joan Mitchell

Joan Mitchell (1925 – 1992), *Champs*, 1990

La peinture de Joan Mitchell n'est ni narrative, ni descriptive, ni allégorique. Il n'y a pas à chercher une histoire ou un récit linéaire mais cela ne signifie pas que le tableau n'est porteur d'aucun sens. Le titre *Champs* renvoie à la nature, pourtant l'artiste ne représente pas un paysage. D'ailleurs, pour marquer son éloignement au paysage, l'artiste privilégie le format vertical alors que ce genre est traditionnellement traité à l'horizontale. Pour Joan Mitchell, il s'agit plutôt de saisir le sentiment de la nature et du rapport retrouvé avec elle. De très grand format, les œuvres sans cadre permettent au spectateur de s'immerger dans de vastes surfaces colorées.

Sur le thème du paysage

Paysage impressionniste

- Claude Monet (1840-1924), *Étretat, La Manneporte, reflets sur l'eau* [salle 20]



Paysages du XX^e siècle

- Arpad Szenes (1897-1985), *Le Fleuve Amour*, 1961 [salle 21]
- Arpad Szenes (1897-1985), *L'Arbre*, 1957 [salle 21]
- Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), *New Amsterdam III*, 1970 [salle 21]
- Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), *Arcane*, 1978 [salle 21]
- Joan Mitchell (1926-1992), *The sky is blue, the grass is green*, 1972 [salle 24]
- Joan Mitchell (1926-1992), *Champs*, 1990 [salle 24]
- Olivier Debré (1920-1999), *Noire bleu ocre de Loire aux taches fortes du haut*, 1996 [salle 24]
- Philippe Borderieux (né en 1952), *Sans titre*, 2007 [salle 24]
- Philippe Carpentier (1942-2011), *Diptyque XI*, 2008 [salle 24]

Sur le thème du paysage, voir le parcours qui lui est consacré dans les collections permanentes, téléchargeable sur le site du musée.

Il peut également être intéressant de montrer à vos élèves que la création des XX et XXI^e siècles ne se limite pas à l'abstraction en présentant des **œuvres figuratives** comme par exemple :

- Vincent Bioulès (né en 1938), *Le Débarquement de Cythère*, 1999 [salle 24]
- Gérard Garouste (né en 1946), *Isaïe d'Issenheim*, 2007 [salle 23]
- Zoran Music (1909-2005), *Nous ne sommes pas les derniers*, 1970 [salle 22]
- Ernest Pignon-Ernest (né en 1942), *David et Goliath*, 1989 [salle 22]

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les ouvrages précédés de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- * Yves Michaud, *Joan Mitchell*, Galerie Jean Fournier, 1987
- * Michel Waldberg, *Joan Mitchell*, éditions de la Différence, 1992
- * Catalogue d'exposition, *Joan Mitchell. La peinture des Deux Mondes*, éditions Skira, 2009
- * Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Caen du 27 octobre 2007 au 28 janvier 2008, *Gestes, signes, traces, espaces. Figures de l'abstraction française dans les collections publiques normandes*

<http://joanmitchellfoundation.org/>

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70

HORAIRES D'OUVERTURE

Du 1^{er} septembre au 30 juin

Du mardi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

Du 1^{er} juillet au 31 août

Du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

SERVICE DES RESERVATIONS GROUPE

Par téléphone du lundi au vendredi de 9 h à 12 h et de 14 h à 16 h au 02 31 30 40 85

[Formulaire à remplir par les groupes pour réserver une visite au musée | Musée des beaux arts de Caen](#)

Par mail : mba.groupes@caen.fr

À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée

[Enseignant | Musée des beaux arts de Caen](#)