

PODCAST LA VOIX D'O

Exposition « ROBERT RYMAN. LE REGARD EN ACTE »

Transcription de l'entretien avec Claire Bernardi et Guillaume Fabius, commissaires de l'exposition

Générique : Scarlett Reliquet

« Je me mis enfin à réfléchir, c'est-à-dire à écouter plus fort », Samuel Beckett.

Bonjour, c'est la voix d'O, le podcast des musées d'Orsay et de l'Orangerie. On vous parle des artistes, des œuvres et des expositions des musées d'Orsay et de l'Orangerie. Le temps d'une écoute, osez tourner le dos aux images et laissez-vous guider par la seule voix d'un invité qui vous propose une rencontre inattendue avec l'art.

Dans cet épisode, Claire Bernardi et Guillaume Fabius, commissaires de l'exposition « Robert Ryman. Le regard en acte », vous invitent à découvrir la peinture lumineuse de l'artiste américain.

Écoutez, vous allez voir !

Scarlett Reliquet

Bonjour Claire Bernardi.

Claire Bernardi

Bonjour.

Scarlett Reliquet

Vous êtes la directrice du musée de l'Orangerie et aussi la commissaire de l'exposition « Robert Ryman. Le regard en acte ».

Bonjour Guillaume Fabius.

Guillaume Fabius

Bonjour.

Scarlett Reliquet

Vous êtes co-commissaire de cette exposition et vous avez tous les deux accepté de répondre à quelques questions. Robert Ryman est l'auteur d'une œuvre singulière. On rapproche souvent sa démarche du minimalisme du fait de son économie de moyens, de la monochromie apparente – ses tableaux sont blancs, mais pas seulement – et aussi de l'aspect sériel de sa peinture. Il est considéré comme l'une des figures majeures de la peinture américaine de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle. Alors, ma première question, à vous,

Claire Bernardi : pourquoi consacrer aujourd'hui une exposition à un artiste américain minimaliste au musée de l'Orangerie ?

Claire Bernardi

Merci Scarlett. C'est vrai que quand on se pose la question de l'inscription de cette exposition au sein du musée de l'Orangerie, cela peut paraître, au premier abord, un peu paradoxal. Nous connaissons avant tout le musée de l'Orangerie pour sa collection : sa collection, qui est consacrée d'une part à ce grand cycle des *Nymphéas* de Claude Monet, qu'il a réalisé à la fin de sa vie, au tout début du XX^e siècle ; et puis, d'autre part, à une collection très cohérente, formée d'œuvres du début du XX^e siècle rassemblées par le collectionneur et marchand d'art Paul Guillaume. Finalement, l'œuvre de Robert Ryman, créée dans la seconde moitié du XX^e siècle, après la Seconde Guerre mondiale, aux États-Unis, loin de ce foyer européen, peut paraître une œuvre assez éloignée des préoccupations des artistes qui sont présentés dans les collections permanentes de l'Orangerie. Pourtant, c'est une des expositions qui m'a paru importante dès le début, dès mon arrivée au musée de l'Orangerie, pour plusieurs raisons. D'abord, je souhaitais tirer un fil qui avait été mis en place depuis plusieurs années maintenant dans la programmation des expositions au musée de l'Orangerie, qui était finalement une relecture de la peinture telle qu'elle avait été regardée par les peintres impressionnistes et les années suivantes, au début du XX^e siècle. Regarder à nouveau frais, je dirais, dans la seconde moitié du XX^e siècle, cette peinture-là ; essayer de voir ce qu'elle peut nous permettre de comprendre de la peinture d'aujourd'hui. Il y a eu plusieurs expositions, notamment « Les Nymphéas et l'abstraction américaine » : une exposition que ma prédécesseur, Cécile Debray, avait programmée au musée il y a quelques années. Une exposition assez récemment, dans une tout autre veine, sur le dialogue entre deux peintres qui paraissent d'univers très différents au premier abord, que sont Soutine, d'un côté, et de Kooning, Willem de Kooning, un autre artiste américain, de l'autre. Aujourd'hui, consacrer une exposition à Robert Ryman, c'est, j'allais dire, tirer le fil un peu plus loin, avec un fil un peu différent aussi. Finalement, ce paradoxe qui n'en est pas un – nous essayons de le montrer dans l'exposition – c'est que ce peintre de la peinture blanche, de la peinture quasi monochrome, qui exerce entre la fin des années 1950 et les années 2000 et 2010, a beaucoup regardé la peinture de ses prédécesseurs. Il l'a beaucoup regardée, il l'a intégrée, il l'a digérée, je dirais. Et surtout ce qu'il dit – et ce que nous soulignons dans l'exposition – c'est que finalement, au début du XXI^e siècle, la peinture n'en est encore qu'à ses débuts. C'est plus ou moins ce que disait Monet quand il a peint *Les Nymphéas*. Qu'est-ce qu'on peut faire encore de la peinture aujourd'hui ? Au début du XX^e siècle, avec le grand cycle des *Nymphéas*, Monet a répondu en peignant une peinture de la lumière, et c'est ce que Ryman a voulu faire aussi.

Scarlett Reliquet

Donc, si l'on comprend bien, il existe pour vous un lien formel entre cette peinture

tardive de Monet et la pratique artistique de Ryman. Est-ce qu'il y a, en plus du lien formel, une sorte de rapport historique de l'artiste avec une ou des œuvres de la collection ?

Claire Bernardi

Il s'agit en effet d'un lien formel, mais peut-être encore plus d'un lien un peu organique à la peinture : dire que la peinture existe encore et qu'on peint avec des pinceaux, avec une toile, parfois avec un autre support d'ailleurs pour Ryman, mais que l'on revient aux fondamentaux de la peinture. Il y a aussi un rapport historique, je l'ai découvert et nous l'avons découvert en travaillant sur l'exposition, ce qui est assez formidable, quand on a une sorte d'intuition et qu'elle est confirmée par les propos de l'artiste et par les critiques qui ont travaillé sur lui. Ryman a à plusieurs reprises, cité Monet comme une de ses sources principales, notamment pour la question de la série. Comment peindre en série ? Les cathédrales ou les meules de foin de Monet sont des œuvres qui ont beaucoup marqué les artistes de la seconde moitié du XX^e siècle, pour leur travail dans lequel ils ont conforté, d'une toile à l'autre, une intuition, dans lequel ils ont essayé d'aller plus loin dans l'épuisement d'un motif : un motif figuratif chez Monet, qui devient un motif complètement abstrait chez Ryman. Peut-être une citation pour étayer ce propos : Ryman a dit tout simplement à un moment où il discutait avec un commissaire d'exposition de sa pratique : « Monet a peint beaucoup de meules, des meules sans cesse, il a fait des séries. C'est un peu comme ce que j'ai fait, moi ». Et à d'autres reprises, il compare la lumière à l'œuvre dans la peinture de Monet à la façon dont il recherche la lumière dans ses propres œuvres.

Scarlett Reliquet

On est tenté de comparer Robert Ryman à d'autres géants du minimalisme. Et j'aimerais vous demander comment vous avez souhaité intégrer le contexte artistique de l'Amérique des années 1960 à 2000. Je rappelle les dates de Robert Ryman : il naît en 1930 et il meurt en 2019. Et donc comment, dans l'exposition, ses amis artistes ou son milieu professionnel jouent-ils un rôle ? Est-ce qu'ils jouent un rôle d'ailleurs ?

Guillaume Fabius

C'est une question assez intéressante parce qu'évidemment Robert Ryman a peint toute sa vie à New-York, qui est le foyer artistique de la deuxième moitié du XX^e siècle. Et évidemment, il a rencontré les autres artistes de sa période. Il a travaillé comme gardien au Museum of Modern Art (MoMA), aux côtés de Sol LeWitt, de Donald Judd, qui sont vraiment des artistes minimalistes majeurs. Et il connaissait également Eva Hesse, le couple de Sylvia et Robert Mangold. Et nous pouvons l'évoquer : il a été marié aussi avec Lucy Lippard, qui est une auteure, une activiste et commissaire très importante à cette période-là. Il est donc dans ce

contexte. Mais dans sa présentation, nous l'isolons un peu pour justement mieux se prêter à regarder sa peinture. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de contexte, mais nous le mettons sous une lumière un peu unique.

Scarlett Reliquet

Claire Bernardi

Claire Bernardi

Ce qui est intéressant, c'est que Robert Ryman lui-même a souligné cette position un peu à part de sa peinture, qui était d'une part très intégrée dans un milieu. Il connaissait très bien la peinture qui se créait au même moment. Ses premiers pas en peinture étaient assez proches d'un Robert Rauschenberg. Il a aussi beaucoup regardé la peinture expressionniste américaine de ses prédécesseurs – de ses immédiats prédécesseurs, j'allais dire. Et en même temps, il trouve très vite une sorte de formule, qu'il a déclinée, qu'il a reprise et qui passait par le rapport à la peinture. C'était un peintre avant tout, dans un milieu et à un moment où les artistes de sa génération se sont beaucoup éloignés de la peinture américaine expressionniste de l'après-guerre, pour aller, notamment dans le minimalisme, dans l'art minimal, vers d'autres approches de l'art qui allaient avant tout vers la sculpture, le rapport à la nature, au *land art*, vers la performance. Et au moment où toutes ces nouvelles formes émergent, Robert Ryman est une sorte, je vais oser le terme, d'OVNI parmi ses contemporains, parce que finalement il reste fidèle à cette expression par la peinture, un peu le seul parmi ses contemporains. C'est une des raisons pour lesquelles la maturation de son œuvre et le moment de la présentation et de la reconnaissance de son œuvre prendront un certain temps. Il faut le temps qu'on arrive à lui trouver une place, que les galeristes et les collectionneurs le repèrent, sachent quoi faire de cette peinture à un moment où on voit bien d'autres choses. Et ce qui est intéressant, c'est que Robert Ryman souligne et veut cette spécificité. Quand il devient connu, quand il devient très renommé – parce qu'il sera une des stars de l'art américain à la fin du XX^e siècle – on lui demandera souvent d'exposer avec d'autres artistes de sa génération et de dialoguer avec eux. Et systématiquement, il demande à ne pas être dans des expositions en dialogue. Il veut être tout seul, non pas parce qu'il se sent supérieur à l'art de ses contemporains, non pas pour dire qu'il est le seul à avoir pu faire ça, mais parce qu'il disait que cette peinture était déjà assez difficile à regarder, à appréhender et à comprendre pour qu'on se permette en plus d'imposer au regardeur un filtre supplémentaire en essayant de la faire dialoguer avec l'œuvre d'un autre. Par exemple, Agnès Martin, avec laquelle on le compare souvent, est montrée à côté de son œuvre dans tous les grands musées d'art moderne et d'art contemporain, européens ou américains, et Ryman demandait systématiquement à ne pas être accroché à côté d'Agnès Martin.

Scarlett Reliquet

Donc ce que vous êtes en train de nous dire, de nous expliquer, c'est que contrairement à ce que nous pourrions imaginer lorsqu'on nous aperçoit des affiches de cette exposition, par exemple dans les rues, lorsque nous regardons le catalogue, nous ne sommes pas en présence réellement d'un artiste froid, sériel, répétitif, donc minimaliste au sens commun. En réalité, nous sommes d'abord en contact avec un artiste qui a commencé très tard. Je crois que sa carrière a commencé à 36 ans, quelque chose comme ça, et un peu par hasard. Est-ce que vous auriez envie aussi de raconter – vous y avez fait allusion – ses premiers pas, en parlant de son travail de surveillant de salles, comme on dit aujourd'hui, au MoMA, à un moment, je crois, très important puisqu'en fait le MoMA commence à accrocher les immédiats contemporains, comme vous l'avez très justement dit, Claire. Et donc il ne voit pas ces œuvres dans des catalogues, mais il les voit en vrai et il les voit des heures durant. Est-ce que vous pourriez revenir sur les débuts de la carrière de l'artiste ?

Guillaume Fabius

Robert Ryman, comme vous l'avez dit, ce n'est pas un artiste froid, au contraire. C'est quelqu'un, d'ailleurs, dans ses entretiens, dans ses interviews, qui a beaucoup d'humour. Donc pour revenir un peu sur ses origines, disons, il est né en 1930 à Nashville, dans le Tennessee, et à la base, il se prédestinait à la musique. Très tôt, il étudie donc la musique. C'est un saxophoniste, un saxophoniste ténor. Il est réserviste dans l'armée américaine, avec laquelle il va faire des tournées d'orchestre, de fanfare : il va jouer un peu tout ce qu'on lui demande. Et une fois qu'il est démobilisé, il veut continuer ça. Et l'endroit où on fait de la musique, où on fait du jazz surtout, c'est à New-York à ce moment-là. Donc il va aller, quoi qu'il en coûte, à New-York, même s'il n'a pas grande fortune. Il va prendre des cours avec des compositeurs importants comme Lennie Tristano, un grand pianiste de free jazz. Mais pour ça, il a aussi besoin de gagner sa vie. Il va donc enchaîner plusieurs petits boulots et il va arriver en 1953 en tant que surveillant de salle, comme gardien de musée, au MoMA. Et c'est en effet à ce moment-là qu'il va y avoir un tournant. Parce qu'en effet, il va découvrir non seulement les maîtres modernes européens, donc d'autres artistes de la fin du XIX^e, du début du XX^e siècle, qu'il va mentionner d'ailleurs plusieurs fois, comme Matisse, comme Cézanne et comme Monet, évidemment. Mais il va aussi voir ses contemporains, donc les expressionnistes abstraits et notamment Rothko, qui va être pour lui vraiment une source, qu'il va rencontrer d'ailleurs, et avec lequel il va discuter de la peinture. Et c'est à ce moment là où il se dit : j'ai envie d'essayer. Il va donc aller chercher, pas loin de chez lui, dans une quincaillerie, de la peinture et il va voir comment ça marche. Et c'est ça, en fait, qui va le pousser durant toute sa carrière à voir comment ça marche. Il va tester, il va expérimenter, il va éprouver, mais il ne va pas trouver tout de suite son carré blanc, cette formule. Il va vraiment tenter beaucoup de choses. Et c'est ça qui est important dans cette période, presque une décennie en fait, où il va être au contact de l'art et en plus comme je l'ai mentionné tout à l'heure, il va aussi rencontrer d'autres futurs

artistes majeurs, travailler avec Sol LeWitt, Donald Judd. Et c'est vraiment un foyer artistique qui est important.

Scarlett Reliquet

J'aimerais que nous nous approchions à petits pas de la fabrique de l'exposition et vous demander comment vous avez conçu cette exposition, compte tenu de ce que vous venez de dire sur la biographie de l'artiste, sur le milieu dans lequel il a évolué, et compte tenu aussi du fait que ses œuvres ne sont pas tellement présentes dans les collections nationales. En France, les musées ne détiennent pas beaucoup d'œuvres de Ryman. J'aimerais donc vous demander avec quels musées vous avez travaillé et comment vous avez travaillé pour préparer cette exposition, Claire Bernardi.

Claire Bernardi

Alors d'abord sur la question de la conception de l'exposition, le parti pris a été assez vite trouvé de présenter l'exposition, non pas sous une forme chronologique, mais en articulant l'exposition autour de quelques thématiques, quelques notions majeures de la peinture de Ryman, en ayant bien conscience que l'œuvre de Robert Ryman, comme vous le dites, étant très peu présente dans les collections publiques ou privées françaises – et même européennes d'ailleurs – en tout cas très peu montrée, cette exposition sera une découverte pour la plupart des visiteurs. Il s'agissait donc de trouver le fil qui permette non seulement de montrer au public pour la première fois depuis bien longtemps – puisque la dernière exposition dans un espace muséal en France, c'était en 1981 au Centre Pompidou – la peinture de Ryman dans son ampleur, sa diversité extrême et sa profondeur : la faire découvrir donc et en même temps aller plus loin, je dirais, qu'une exposition qui présente l'évolution de sa peinture de la fin des années 1950 à sa mort. Quelques années après sa mort, il s'agit – et c'est toujours très compliqué de travailler sur un artiste qui a produit jusqu'à il y a peu de temps – de dresser un premier bilan de son apport pour l'histoire de l'art. C'est déjà un artiste historique. C'était déjà, bien avant son décès, un artiste reconnu pour l'importance que son art a revêtu dans l'histoire de la peinture. Et en même temps, il s'agit de montrer à quel point sa peinture est toujours actuelle aujourd'hui, à quel point les questionnements qu'il a, autour – c'est ce qui structure l'exposition – de la surface, la façon de peindre le tableau et la surface de l'œuvre, la matière même de la peinture, autour de la question du support, autour de la question du rapport à l'espace de la peinture dans l'espace qui est autour de lui, et puis, nous en avons parlé, du rendu de la lumière dans la peinture : comment ces grandes thématiques peuvent nous permettre de comprendre son œuvre et de parler au public et aux artistes d'aujourd'hui. Pour répondre à la deuxième partie de votre question : comment on arrive à faire une exposition comme ça ? Ce n'est pas facile. Ça a été quelques années de préparation et surtout quelques années consacrées à aller voir les œuvres. Il fallait aller les voir, parce que plus que pour n'importe quelle exposition, il faut, pour se rendre compte de l'importance d'une œuvre par rapport à une autre dans la carrière de Ryman, avoir

une confrontation directe avec l'œuvre, comprendre comment elle a été faite, comment ce blanc-là et cette façon de peindre là sont différents de tel autre blanc de tel autre moment de sa carrière. Et donc ça a été beaucoup de rendez-vous, de rencontres avec des collectionneurs privés, des musées américains, européens. Il y a 50 œuvres dans l'exposition. La plupart viennent des États-Unis, de la côte Est, beaucoup aussi d'Allemagne, de Suisse et de France, en Europe globalement.

Scarlett Reliquet

Vous nous dites finalement que cette œuvre est très accessible dans le sens où la démarche matérielle, concrète – le geste, la manière de compter sur la réaction justement du support, la manière de s'emparer de l'ensemble de ce qui constitue une peinture finalement – fait sens au-delà de tout ce qui pourrait être théorique ou conceptuel, ce qui a priori est un peu notre réaction quand on nous parle de minimalisme. Ça rend donc un petit peu plus accessible, d'une certaine façon, ce travail qui reste un travail, j'ai presque envie de dire, d'artisan.

Claire Bernardi

Merci beaucoup pour cette question parce que c'est vraiment ce que nous voulions montrer dans l'exposition : justement ce côté très accessible de sa peinture. Mais je dirais plus que la question de l'accessibilité à tout visiteur, tout regardeur, ce qui importait pour Ryman, et ce qui importe quand nous le montrons aujourd'hui, c'est justement de montrer qu'il ne s'agit pas de faire une peinture qui répond à une idée, à un concept, à un protocole, qui répond à ce protocole et voilà, c'est fini... Sa démarche est toute autre, presque inverse, je dirais. Il s'agit de peindre, d'expérimenter, comme l'a dit Guillaume tout à l'heure, de tester – certaines de ses œuvres s'appellent *Test* – d'aller plus loin dans un sillon et d'aller, comme il le disait lui-même, montrer le « comment » de la peinture et non pas son « pourquoi ». Ce « comment » de la peinture, on pourrait se dire : oui, donc voilà, il prend une toile, il prend un pinceau ou il prend une plaque d'aluminium et il teste. Est-ce qu'on va plus loin et est-ce que c'est autre chose que de l'artisanat justement, même si c'est une notion qu'on remet de plus en plus à l'ordre du jour ? Ryman se considérait vraiment non pas comme un artisan, mais comme un peintre, comme un peintre allant plus loin que ce qui a été fait jusqu'ici, mais remettant, au cœur de la pratique, la question du faire justement, mais surtout aussi, j'allais dire, la question du regard. Et c'est pour ça que le sous-titre de l'exposition s'intitule « Le regard en acte ». C'est le regard du peintre sur ce qu'est la peinture et sur ses outils. Mais c'est avant tout le regard du visiteur, de celui qui la contemple, qui a un regard actif. Et ça, c'est une notion qu'il m'importait beaucoup de souligner dans l'exposition. Ça a été finalement assez peu montré, assez peu regardé dans la peinture de Ryman : nous sommes loin d'une peinture du concept et nous sommes dans une idée de la peinture – ça peut paraître abstrait de le dire comme ça – comme une peinture active, c'est-à-dire une peinture qui a toujours de l'effet. C'est la question de l'effet sur le regardeur qui importe. Finalement une peinture sensible, ce qui peut paraître peut-être à l'opposé de ce qu'on

pense d'une peinture monochrome blanche. Chaque œuvre est sensible, chaque œuvre appelle aux sens de celui qui la regarde.

Scarlett Reliquet

L'un des défis de l'exposition, si j'ai bien compris, c'est justement de présenter cette peinture blanche, même si les blancs sont très nombreux. Comment concrètement avez-vous fait pour imaginer une présentation, un accrochage ? Quelle lumière faut-il ? Comment différenciez-vous un tableau de l'autre dans sa présentation ? De quelle manière cela se passe-t-il sur le terrain ? Expliquez-nous.

Guillaume Fabius

Cela a été un des défis. Mais ce qui nous a pris beaucoup de temps et beaucoup de réflexion, c'est la construction de la scénographie, donc autant la décomposition en sections que la construction physique : donc comment présenter, sous quel angle, sous quel design, l'œuvre de Ryman ? On pense évidemment à mettre des murs blancs, une lumière unique, une lumière diffuse qui ne va pas trop influencer la perception de l'œuvre. Et ça, c'est quelque chose que nous avons fait avec l'agence de scénographie Græphème qui nous a pris beaucoup de temps et qu'il était très important de faire pour présenter au mieux les œuvres de Ryman au public.

Claire Bernardi

Du point de vue de la présentation des œuvres et de leur mise en lumière, ce qui est intéressant, c'est que nous voulions bien sûr nous conformer aux souhaits de l'artiste. De la même façon que l'artiste ne voulait pas que ses œuvres soient encadrées, qu'il voulait qu'on les installe au mur sans protection et sans système de cadre – puisqu'elles jouent souvent sur la question du cadre et de la limite elle-même avec le mur – de la même façon, il souhaitait que le jeu de l'œuvre elle-même avec la lumière environnante fasse partie prenante de l'œuvre même, jusqu'à dire que l'œuvre n'est complète, qu'elle n'existe qu'une fois accrochée. Ce qui est intéressant, c'est que pour un artiste qui s'est tant penché sur la question de la lumière et de la façon de regarder l'œuvre, c'est un artiste qui travaille dans un studio avec une lumière électrique absolument affreuse, sans lumière naturelle, alors que lui-même souhaitait le plus possible une lumière naturelle dans les expositions de ses galeries. Un joli paradoxe aussi qui permet de voir que finalement, l'œuvre peut prendre plusieurs formes selon l'endroit dans laquelle elle est montrée. Le parti-pris pour cette exposition a été – puisque nous sommes dans des salles d'exposition dans lesquelles il n'y a pas de lumière naturelle – de travailler sur une lumière diffuse qui ne fasse pas le cadrage sur les œuvres – c'était absolument tout ce qu'il détestait – mais qui permette le plus possible de rendre visible l'œuvre dans ses moindres recoins, avec une lumière proche de la lumière naturelle et la plus diffuse possible.

Scarlett Reliquet

J'aimerais juste vous faire commenter cette phrase que j'ai notée de Robert Ryman à propos du blanc qui dit : « Faire des peintures blanches n'a jamais été mon intention. Je n'estime même pas que je peins des tableaux blancs. Le blanc permet à d'autres choses de devenir visibles ». Est-ce que l'un de vous veut répondre ?

Guillaume Fabius

Oui, bien sûr. C'est une citation très importante de Ryman qui remet vraiment en contexte sa pratique de ce carré blanc, qui n'est pas un protocole. C'est un choix qu'il a opéré assez tôt dans sa carrière pour être neutre. Et donc pour rendre toutes les composantes de la peinture, donc de la surface jusqu'au support, en passant par la manière d'appliquer la peinture, en passant évidemment en effet par l'éclairage, par vraiment tout ce qui fait les fondamentaux de la peinture, ce carré blanc permet de ne pas se concentrer sur un sujet. Et c'est ça qui va révéler le reste. C'est pour ça qu'il dit que le blanc rend les choses visibles, parce qu'il permet d'évoquer au-delà de simplement une couleur.

Scarlett Reliquet

D'ailleurs, vous avez très bien expliqué à quel point ce travail que vous avez fait d'installation respecte la dimension objet, la dimension matérielle de l'œuvre. Quand nous voyons les tableaux de Ryman, les tranches sont peintes ou en tout cas sont travaillées. Des petits bouts de scotch agrémentent les côtés. La peinture se prolonge. Elle n'est pas juste en surface, n'est-ce pas ?

Claire Bernardi

Oui, c'est un des aspects que nous soulignons beaucoup dans l'exposition : ce rapport de l'œuvre, de la peinture, à l'espace qui l'entoure. Robert Ryman, à un certain moment de sa carrière notamment, souligne et prend conscience de l'importance de l'environnement de l'œuvre. Et c'est là où il dit aussi que l'œuvre n'est finie qu'une fois qu'elle est installée, accrochée. C'est peut-être là et dans ces moments-là, à la fin des années 1960, qu'il se rapproche le plus de l'art minimal de ses contemporains, allant jusqu'à créer des peintures qui sont très proches des sculptures de l'art minimal. Il ne dira jamais qu'il fait de la sculpture. Il considérera cela comme une activité de peintre. Mais quelques-unes de ses toiles ou de ses œuvres sur aluminium sont installées à quelque distance du mur par des pattes qui les éloignent du mur, pour à la fois travailler sur la distance, mais aussi sur l'ombre portée de la plaque sur le mur. De la même façon, il crée des œuvres à l'horizontale et des plaques peintes qui sont détachées du sol par des supports. Tout ce travail-là est une sorte de prolongation de son premier travail sur les attaches, les pattes – on appelle ça des pattes ou des boulons aussi – qui se détachent de l'œuvre et qui font partie même de l'œuvre chez Ryman. C'est quelque chose de très nouveau, très novateur, très expérimental, qui permet là encore d'aller

plus loin dans cette recherche qu'il a concentrée autour de cette surface blanche et de cette forme, carrée le plus souvent, mais aussi parfois rectangulaire, de sa peinture.

Scarlett Reliquet

Est-ce que la citation que je vais vous donner là va résumer suffisamment votre projet ? À la question « Qu'est-ce que la peinture ? », Robert Ryman aurait répondu : « Le problème n'est pas de savoir quoi peindre, mais comment peindre ».

Claire Bernardi

Nous l'évoquions précédemment, la question du « comment » est fondamentale chez Ryman. Je ne pense pas qu'elle puisse résumer complètement sa pratique. Robert Ryman est un artiste, comme beaucoup d'artistes, qui n'a pas un rapport à l'oral et à l'écrit très facile. Les interviews sont rares. Chacun de ses mots est difficile pour lui. Nous avons donc tendance, à chaque fois qu'on a une citation de Ryman, à la prendre comme, j'allais dire, le Graal qui va nous permettre de comprendre toute sa peinture. Certaines sont restées plus à la postérité que d'autres. Ce qui est intéressant peut-être au-delà de ces formules, c'est d'étudier presque la façon dont il les conçoit. Il le dit à plusieurs moments. Cette idée du « comment » et non pas du « pourquoi » – le « comment » revient beaucoup – c'est aussi une façon pour lui de dire : Laissez-moi tranquille, moi je travaille et ensuite, c'est vous qui analysez derrière. Donc il ne rêve pas à cette question du « comment » et de ce travail artisanal, mais il laisse à d'autres le soin de savoir ce qu'il faut en dire ensuite.

Scarlett Reliquet

Vous avez évoqué le regard. Alors il y a son propre regard d'artiste, mais il y a aussi et surtout, en l'occurrence pour vous, le regard du public. J'aimerais vous demander si vous avez réfléchi à la manière de présenter cette œuvre, en tenant compte du fait que cette peinture ne soit pas si connue, puisque la rétrospective dont vous parliez tout à l'heure au Centre Pompidou est assez ancienne, 1981. Est-ce que, selon vous, le public est prêt à recevoir une telle peinture ? Et est-ce que vous avez souhaité le surprendre en faisant cette exposition ?

Claire Bernardi

Je vais répondre : les deux ! Dans cette exposition, un de mes objectifs était de faire découvrir au public un art qu'il a peu vu. Pour ceux qui connaissent un peu son travail, cette exposition est l'occasion de découvrir l'étendue de ce travail de façon beaucoup plus globale ; pour ceux qui ne le connaissent pas du tout, c'est d'arriver à l'appréhender le mieux possible et, je l'espère, de l'aimer et de comprendre son importance pour l'art d'aujourd'hui, mais je dirais peut-être plus encore, pour notre façon de regarder le monde, même si ce sont de grandes phrases. C'est un pari, c'est un défi de faire cette exposition parce qu'on a conscience en montrant des œuvres aussi épurées, qui peuvent parfois être regardées et considérées par le public comme

des œuvres très éloignées de leurs intérêts du quotidien, et surtout très proches de ce qu'on se dit de l'art contemporain abstrait, froid, rigide, qui a pu être épinglé dans les années 2000 dans certains débats. Nous commençons d'ailleurs dans le catalogue de l'exposition par parler de cette pièce de théâtre de Yasmina Reza, très drôle, *Art*, dans laquelle une œuvre blanche est commentée, qui ressemble furieusement à ce que pourrait être un Ryman. Nous avons quand même à dépasser des a priori en présentant une exposition comme ça. Donc c'est un petit pari. Mais le pari, c'est de montrer comment nous pouvons présenter une exposition dans laquelle la peinture se comprend quand elle se regarde et que c'est par la découverte des œuvres elles-mêmes et par le dialogue entre les œuvres, le regard qui circule, que le visiteur prend du plaisir – j'espère qu'il en prend en visitant cette exposition. Pardon pour la réponse un peu longue. Mais une des dernières choses qui importait aussi, en tout cas dans la façon dont j'ai pensé et construit cette exposition, c'était de regarder l'exposition avec notre regard d'aujourd'hui. Nous sommes en 2024, quelques années après la mort de Ryman, mais nous sommes déjà cinquante ans après le moment où il a créé la plupart de ces œuvres-là. Et notre regard a changé. Et je pense que nous pouvons regarder à nouveaux frais sa peinture aujourd'hui. Et je vois dans la façon dont nous en discutons aujourd'hui avec des critiques d'art, mais aussi des artistes, à quel point l'art d'aujourd'hui peut se nourrir de ce de cet art fait par Ryman, ce qui prouve que la peinture a encore de beaux jours devant elle.

Scarlett Reliquet

Merci beaucoup pour cette invitation à regarder la peinture. Merci à vous deux.

Guillaume Fabius

Merci Scarlett.

Claire Bernardi

Merci !

Scarlett Reliquet

Vous venez d'entendre Voix d'O, le podcast des musées d'Orsay et de l'Orangerie. Un épisode consacré à l'exposition « Robert Ryman. Le regard en acte », présentée au musée de l'Orangerie du 6 mars au 1^{er} juillet 2024. Aujourd'hui, Scarlett Reliquet, responsable de programmation culturelle et scientifique aux musées d'Orsay et de l'Orangerie, recevait les commissaires de l'exposition : Claire Bernardi, Directrice du musée de l'Orangerie, et Guillaume Fabius, attaché de conservation au musée de l'Orangerie.

Une production du musée de l'Orangerie, Direction du numérique.

Retrouvez tous les épisodes sur vos plateformes préférées.