

ROBERT RYMAN

LE REGARD EN ACTE

Entretien avec CLAIRE BERNARD et GUILLAUME FABIUS, Commissaires de l'exposition

Claire Bernardi, directrice du musée de l'Orangerie

Le musée de l'Orangerie, nous le connaissons avant tout pour 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 aux États-Unis, loin de ce foyer européen, peut paraître une œuvre assez loin des préoccupations des artistes qui sont présentés dans les collections permanentes de l'Orangerie.

Ce peintre de la peinture blanche, de la peinture quasi monochrome, qui exerce entre les années la fin des années 50 et les années 2000 et 2010, a beaucoup, beaucoup regardé la peinture de ses prédécesseurs. Il l'a beaucoup regardée, il l'a intégrée, il la digérée je dirais, et surtout ce qu'il dit, et ce qu'on souligne dans l'exposition, c'est qu'il dit que finalement, au début du XXI^e siècle, la peinture n'en est encore qu'à ses débuts.

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. Ryman a, à plusieurs reprises, cité Monet comme unes de ses sources principales, notamment pour la question de la série. Comment peindre en série ?

Guillaume Fabius, assistant de conservation

C'est cette question aussi je pense qu'il faut souligner, la question de la variation. C'est donc ce motif prétexte de choisir un sujet fixe et de le faire varier. Et c'est là toute la pratique artistique de Ryman de rester sur une même formule qu'il va varier à l'infini. Ce sont ces possibilités qu'il va explorer constamment. Quand on regarde Ryman et ce blanc qu'il peint

constamment, il est dur de ne pas y repenser, quand on voit des peintures d'autres artistes, même des artistes figuratifs comme Monet de ne pas avoir ce blanc de Ryman qui peut être présent derrière.

Claire Bernardi

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, un concept, à un protocole et qui répond à ce protocole et voilà, c'est fini. Sa démarche est tout autre, vraiment presque inverse, je dirais. Il s'agit de peindre, d'expérimenter, 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*. Ryman ne se considérait vraiment non pas comme un artisan, mais comme un peintre allant plus loin dans ce qui a été fait jusqu'ici, 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'appelle « Le regard en acte ». C'est le regard du peintre sur ce que c'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. 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 au sens de celui qui la regarde.

Nous avons, dans cette exposition, préparé pour le visiteur, un parcours assez simple qui permet la circulation du regard une fois encore. C'est-à-dire que nous proposons des ensembles d'œuvres regroupées autour des notions fondamentales qu'a expérimentées Ryman dans sa peinture, tout en ayant bien conscience que chaque œuvre pourrait être reliée et regardée à l'aune d'une autre qui est dans une autre section. On peut, et c'est assez rare dans les expositions, choisir son propre parcours par moment. Ce qui peut décontenancer et qui en même temps permet d'avoir une vision très panoramique de ce qu'il a fait. Le parcours est du coup, je dirais rythmé, par un ensemble de grandes salles qui ont été conçues par les scénographes comme des carrés elles-mêmes, avec des ouvertures en forme de carré qui permettent d'aller voir vers la suivante.

Au-delà d'une première salle très courte qui est une sorte de prologue dans laquelle nous voyons des œuvres du tout début de la carrière de Ryman, de la fin des années 50, 58, 59, qui joue beaucoup de la matière et des rapports de couleurs. Des œuvres que nous avons mises en dialogue avec des œuvres de la fin de sa vie pour montrer à quel point tout est lié dans sa peinture, et notamment ce rapport très fort à sa signature et au geste de l'artiste qui signe dans la toile et qui en fait un élément de sa composition.

Après ce prologue, nous avons articulé l'exposition en quatre ensembles :

Dans un ensemble qui s'appelle « Surface », les œuvres choisies sont particulièrement représentatives de son travail sur l'application de la peinture sur la toile ou sur le support, qui peut être très différent selon les cas, avec une application étonnamment pour ce qu'on croit connaître de son art, parfois très épaisse. Une peinture très généreuse et qui nous permet de mettre en regard et en rapport des œuvres des carrés blancs, mais qui en fait dans l'application de cette peinture blanche, dans le pinceau choisi, dans la façon d'appliquer,

sont tellement différentes l'une de l'autre que l'on pourrait passer des heures à faire le jeu des différences.

Guillaume Fabius

Nous continuons après la section « Surface » avec une section que nous avons intitulée « Limites », qui interroge les limites justement dans l'œuvre de Ryman, notamment les limites physiques. Nous observons comment Ryman, ici explore justement toutes les différentes modalités, toutes les différentes possibilités d'accrocher une œuvre, donc ses tableaux dans l'espace. Nous présentons donc des œuvres, dont les attaches, par exemple, sont très visibles, des œuvres où il joue avec un cadre où il va réviser cette notion justement du cadre traditionnel, ou encore des œuvres qui sont des ensembles de plusieurs petites œuvres et comment elles deviennent une seule œuvre. Ce sont toutes ces limites qui sont interrogées, à la fois très physiques, mais aussi à la fois un peu conceptuelles, dans comment on pense, une peinture dans son intégralité.

Claire Bernardi

Le parcours continue, avec un ensemble d'œuvres intégrées d'ailleurs à cette question des limites de l'œuvre dans l'espace, réalisées par l'artiste dans les années 80, qui questionne le dialogue de l'œuvre avec toujours avec son environnement, de façon, je dirais, plus sculpturale. L'artiste à la fin des années 80, travaille autour de différents supports et notamment des supports aluminium ou plexiglass pour courber le support, le faire jouer avec le mur ou avec le sol même et travailler toujours sur cette notion d'attache pour faire se dégager le support peint du mur contre lequel il est présenté. Ryman a dit à un moment, au début des années 2000, que finalement ses peintures, d'une certaine manière, se déplacent esthétiquement vers l'extérieur, que c'est finalement ce rapport de la peinture avec l'espace et poursuivre avec le mur lui-même qui l'intéressait.

Guillaume Fabius

L'exposition continue avec une grande section que nous avons intitulée sobrement disons « Lumière », qui reprend en fait tous ces principes d'intégration de la lumière, à la fois dans la peinture mais aussi dans l'espace. Il utilise de la vraie lumière. Il n'y a pas d'illusion de la lumière, c'est une vraie expérience, donc il utilise vraiment la lumière comme un matériau à part entière. Et c'est selon aussi ses instructions que nous exposons ses œuvres. Et en soi, ce sont de très grands formats, généralement, qui permettent vraiment de s'immerger parfois dans des puits de lumière, mais qui reflètent aussi à la fois ce que nous avons vu avant avec les questions de la surface et les questions des attaches. Donc nous apprenons au fur et à mesure en fait les différentes notions qu'utilise Ryman et qui culminent avec ce point d'orgue sur la lumière. Nous mettons vraiment en avant certaines œuvres. Nous mettons aussi en avant une série assez étonnante, disons, qui date du début des années 2000, qui s'appelle les *Series white*, qui sont une première série où il mentionne en fait cette couleur blanche. Avant il disait qu'il n'était juste peintre et que le blanc n'était qu'un outil en fait. Et là, ça devient entre parenthèses, entre guillemets, le sujet de la peinture pour une fois.

Claire Bernardi

L'exposition se termine avec, je dirais, une proposition que nous faisons au regardeur. De regarder la peinture, de Ryman aujourd'hui. La regarder dans le lieu dans laquelle nous la présentons, le musée de l'Orangerie, non loin des *Nymphéas* de Monet avec lesquels nous le savons Ryman a dialogué, j'allais dire en pensée, en parlant du peintre à plusieurs reprises dans ses propos. Et surtout en proposant un exercice du regard un peu particulier qui est de regarder la peinture de Monet après Ryman et non pas avant Ryman.

Ryman a dit, et c'est une des choses que nous voulions souligner dans l'exposition, qu'en matière de peinture, tout est à faire. Il l'a dit ça à la fin du XX^e siècle. « D'une certaine façon, dit-il, je considère que la peinture n'en est qu'à ses débuts » Et c'est avec cette phrase en tête que nous voulions montrer, à la fin de cette exposition, les cathédrales de Rouen de Monet qu'il a peintes avec ce motif incroyable de la pierre de la cathédrale qui devient un prétexte à faire une sorte de muraille de peinture, une muraille de peinture sur laquelle la lumière de différents moments du jour se reflète et travaille sur la surface de la toile. Nous montrons ces cathédrales en face d'une série ultime d'œuvres de Ryman peintes à la toute fin de sa vie et qui étaient encore dans l'atelier il y a quelque temps.

Ce dialogue, qui peut paraître étonnant, est finalement une façon de montrer à quel point nous souhaitons regarder la peinture de Ryman dans la continuité du temps de la peinture qui passe et à quel point Ryman s'est inscrit dans une histoire, mais nous permet aussi, aujourd'hui encore, de regarder la peinture de ses prédécesseurs d'une nouvelle façon. Et c'est cette question finalement fondamentale de la lumière sur la toile, de cette réflexion qui est commune avec Monet, de ce qui fait les fondements de la peinture et pourquoi on peint aujourd'hui qui nous intéressait.

ROBERT RYMAN

6 mars - 1^{er} juillet 2024



CRÉDITS ŒUVRES

Œuvres de Robert Ryman

Pour toutes les œuvres de Robert Ryman (1930-2019) © 2024 Robert Ryman / ADAGP, Paris

District

1985, huile sur aluminium, six boulons hexagonaux, 205 × 76 × 6,3 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum A 39537

Empire

1973, huile sur toile de lin, 243,8 × 244,2 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection, 1991 91.3861

Factor

1984, huile, acrylique « Lascaux » et vernis sur panneau de fibre de verre avec âme en aluminium alvéolé, tranches en époxy, quatre tiges et deux attaches en aluminium, 236,2 × 114,3 × 37,5 cm, Collection particulière.

General 54 1/2 " × 54 1/2

1970, peinture à l'émail et laque «Enamelac» sur toile de coton, 138,4 × 138,4 cm, Centre national des arts plastiques, en dépôt à la collection Lambert, Avignon, donation Yvon Lambert, 2012 FNAC 2013-0067

Journal

1988, acrylique « Lascaux » sur panneau « Lumasite », quatre attaches en acier, huit boulons hexagonaux, 243,8 × 243,8 × 12,7 cm, Maastricht, Bonnefanten Maastricht 1003562

Large-Small, Thick-Thin 2,

2009, huile sur toile de coton, 109,2 × 109,2 cm
Collection particulière

Large-Small, Thick-Thin, Light Reflecting, Light Absorbing 2,

2008, peinture à l'émail et encre sur «Tyvek», quatre agrafes, 74,9 × 76,2 cm Maastricht, Bonnefanten Maastricht 1005574

Large-Small, Thick-Thin, Light Reflecting, Light Absorbing 23

2007, peinture résine (époxy et shellac) sur un apprêt « BIN » sur panneau de fibre à densité moyenne, 37,9 × 38,1 cm, Maastricht, Bonnefanten Maastricht 1005575

Lisson

1972, laque « Enamelac » sur toile de lin apprêtée, 152,4 × 152,4 cm
Centre national des arts plastiques, en dépôt à la collection Lambert, Avignon, donation Yvon Lambert, 2014 FNAC 2014-0446

National #1

1976, huile, acrylique « Elvacite » et apprêt de « Polycoat » sur support plastique «Acrylvin», quatre attaches recouvertes de «Coricone», quatre boulons carrés, 90,8 × 86,4 cm, Grenoble, musée de Grenoble, achat en 2011, avec la participation du FRAM MG 2011-1-2

No Title Required 3, 2010, peinture à l'émail et acrylique sur panneaux en contreplaqué de bouleau (panneaux 1 à 4 et 6 à 9) ou en carton (panneaux 5 et 10) à dimensions variables (dix panneaux sur deux murs), Environ 121,6 × 1 212,9 cm, Collection particulière

Pace

1984, huile, acrylique « Lascaux » et vernis sur panneau de fibre de verre avec âme en aluminium alvéolé, tranches en bois rouge, quatre tiges et deux attaches en aluminium,

151,2 × 66 × 71,1 cm, New York, The Museum of Modern Art, gift of anonymous donor and gift of Jo Carole and Ronald S. Lauder, 1994 452.1994

Pair Navigation

1984 et 2002, huile sur panneau de fibre de verre, posé sur un panneau de fibre de verre avec âme en aluminium alvéolé, face supérieure en aluminium poli, tranches en bois rouge, deux tiges en aluminium, 22,8 × 120,7 × 120,7 cm, Collection particulière

Series #1 (White) 2004, huile et gesso sur toile de coton, attaches en bois, 213,4 × 213,4 cm Paris, Pinault Collection E03603

Series #15 (White) 2003, huile et gesso sur toile de coton, 61 × 61 cm, Collection particulière

Spectrum II

1984, encre sur panneau d'aluminium, 21, 4 × 21, 4 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum A 39617

Spectrum IV

1984, encre sur panneau d'aluminium, 21, 4 × 21, 4 cm Amsterdam, Stedelijk Museum A 39618

Swift

2002, huile sur toile de coton, attaches en bois, 213,4 × 213,4 cm Genève, ASOM Collection 02.030

Twin

1966, huile sur toile de coton, 192, 4 × 192, 6 cm, New-York, The Museum of Modern Art, Charles and Anita Blatt Fund and purchase, 1971 691.1971

Untitled

1958, caséine et graphite sur papier, 17, 8 × 17, 8 cm, New-York, The Greenwich Collection

Untitled 1959, huile sur toile de lin apprêtée, 21 × 21 cm, Collection particulière

Untitled

1959, huile et gesso sur toile de lin, 134 × 134 cm, Collection particulière

Untitled

1962, huile sur toile de lin, 176,5 × 176,5 cm, New-York, Whitney Museum of American Art, gift of the American Contemporary Art Foundation, Inc., Leonard A. Lauder, president 2002.263

Untitled

1965, huile sur toile de lin, 25,7 × 25,7 cm, Centre national des arts plastiques, en dépôt à la collection Lambert, Avignon, donation Yvon Lambert, 2012 FNAC 2013-0066

Untitled

1965, huile sur toile de lin, 28,4 × 28,2 cm, New-York, The Museum of Modern Art, gift of Werner and Elaine Dannheisser, 1996 201.1996

Untitled [Background Music]

1962, huile sur toile de lin, 176 × 176 cm, New-York, The Greenwich Collection

Untitled Triptych

1974, peinture à l'émail sur toile de lin apprêtée et montée sur panneau de bois, 182 × 546 cm Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne / Centre de création industrielle, achat, 1985 AM 1985-19

Adelphi

1967, huile sur toile de lin non tendue, papier ciré, agrafes, ruban de masquage, 284,5 × 284,5 cm, Francfort, Museum MMK für Moderne Kunst, ancienne collection Karl Ströher, Darmstadt 1981/49

Arrow

1976, huile sur plexiglas poncé, quatre attaches de plexiglas poncées, quatre boulons hexagonaux plaqués en cadmium, 34,9 × 30,5 cm, New-York, The Greenwich Collection

Beacon

1974, huile sur toile de lin, 177 × 177 cm, Collection particulière

Carrier

1979, huile sur toile de coton apprêtée, quatre attaches, quatre boulons carrés, 207 × 198,1 cm, New-York, Whitney Museum of American Art, purchase, with funds from the National Endowment for the Arts and the Painting and Sculpture Committee 80.40.a-e

Chapter

1981, huile et gesso sur toile de lin, quatre attaches métalliques, quatre boulons carrés, 223,5 × 213,5 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne /Centre de création industrielle, achat, 1982 AM 1981-850

Check

1993, huile et laque « Enamelac » sur panneau « Lumasite », quatre clous, 61,3 × 61,3 cm Collection particulière

Classico 6

1968, acrylique sur six feuilles de papier « Classico », 152 × 167 cm, Collection particulière

Concert

1987, acrylique « Lascaux » et laque « Enamelac » sur panneau de fibre de verre, quatre boulons ronds, 106,7 × 106,7 cm, Maastricht, Bonnefanten Maastricht 1003523 CAT. 18, P. 81

Untitled

1965, peinture à l'émail sur carton bristol, 19,7 × 20,6 cm, New-York, The Museum of Modern Art, gift of the artist, 1998, 595.1998

Untitled

2010, huile sur toile de coton, 45,7 × 45,7 cm, Paris, Pinault Collection E09172

Untitled

2010, huile sur toile de coton, 45,7 × 45,7 cm, Paris, Pinault Collection E09173

Untitled

2010, huile sur toile de coton, 55,9 × 55,9 cm Paris, Pinault Collection E09175

Untitled

2010, huile sur toile de coton, 50,8 × 50,8 cm, Paris, Pinault Collection E09176

Untitled

2010, huile sur toile de coton, 55,9 × 55,9 cm Paris, Pinault Collection E09179

Untitled

2011, huile sur toile de coton, 61 × 61 cm Paris, Pinault Collection E09174

Untitled

2011, huile sur toile de coton, 50,8 × 50,8 cm Paris, Pinault Collection E09177

Untitled

2011, huile sur toile de coton, 61 × 61 cm, Paris, Pinault Collection E09178

Untitled A

Vers 1961, huile sur toile de lin apprêtée, non tendue et montée sur une toile de lin tendue, 23,2 × 22,9 cm Collection particulière, courtesy collection de Bueil & Ract-Madoux, Paris

Autres œuvres

Philippe de Gobert

Robert Ryman installant *Untitled [Palais des Beaux-Arts, Brussels, Wall Installation] [State I]* lors de l'exposition « Robert Ryman » au palais des Beaux-Arts de Bruxelles, septembre novembre 1974, 1974 © ADAGP, Paris, 2024 / Photo Philippe de Gobert

4 Artists : Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg (1988), dirigé par Michael Blackwood, produit par Michael Blackwood Productions © 2024 Robert Ryman/ ADAGP, Paris

Vue des salles du musée de l'Orangerie, « salle Soutine » © Musée de l'Orangerie/ Sophie Crépy

Vue des salles du musée de l'Orangerie, « salle Cézanne » © Musée de l'Orangerie/ Sophie Crépy

Vues des *Nymphéas* de Claude Monet, « Ange Leccia, Jean-Philippe Toussaint et Claude Monet », production 3.0 et Musée d'Orsay © Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing, 2022

Claude Monet (1840 —1926)

La Cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, effet matinal 1893, Huile sur toile, 106 × 73 cm, Paris, musée d'Orsay RF 2001

La Cathédrale de Rouen. Le portail, temps gris, 1892, Huile sur toile, 100 × 65,4 cm, Paris, musée d'Orsay RF 1999

La Cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal, 1893, Huile sur toile, 92 × 63 cm, Paris, musée d'Orsay RF 2000

Musiques:

Estéban Maxera Cuarteto : *Oscuro*

Estéban Maxera Cuarteto : *Paisaje*

Une production musée d'Orsay / Direction du numérique

Agnès Abastado, Anat Meruk, Nina Guyader, Aude Durand Delannoy

Avec la participation de :

Claire Bernardi, directrice du musée de l'Orangerie

Guillaume Fabius, assistant de conservation

Entretien réalisé par

Scarlett Reliquet, chargée de programmation culturelle et scientifique

Production déléguée :

YouBLive

Florent Peiffer

Élise Richard

Rosemarie Voisine

Réalisation & Montage : Marie-Cécile Lucas

Image : Simon Debreucq, Marie-Cécile Lucas

Réservations sur

Book your tickets :

Trouvez plus d'informations : musee-orangerie.fr

EPMO

ÉTABLISSEMENT PUBLIC
DU MUSÉE D'ORSAY
ET DU MUSÉE DE L'ORANGERIE
VALÉRY GISCARD D'ESTAING
