

La fureur de Joan Mitchell

De Chicago aux bords de la Seine, la recherche d'une indépendance absolue.

Par [Philippe Dagen](#)

Le Monde. Publié le 02 août 1992

Tout est abrupt chez Joan Mitchell, la falaise en haut de laquelle elle habite et son caractère, les degrés qui montent chez elle et sa parole. De la route, on ne voit rien de sa villa, hors un portail de fer orné d'une tête de chien-loup et d'un avertissement : « *Je monte la garde* ». Les chiens qui la protégeaient jadis étaient redoutés de ses visiteurs. Ils passaient pour mordre de préférence les chevilles des marchands de tableaux, journalistes et autres importuns dont la maîtresse des lieux, nouvelle Hécate, contemplait la peur et les malheurs avec délectation. Les chiens sont morts et l'on gravit avec moins d'inquiétude les escaliers taillés dans le talus de silex et de craie, à l'ombre des buis.

La terrasse ombragée d'un immense tilleul et la villa sont en haut, et l'atelier encore plus haut, au bout d'un autre gazon pentu entouré d'une clôture. De la terrasse, la vue porte loin, au-dessus du méandre de la Seine, sur la campagne et le long des falaises blanches que le fleuve a creusées. Monet a peint en bas, dans le village. Il habitait une simple maison au bord de la route. Celle de Joan Mitchell est à l'aplomb du monument historique, aussi vaste qu'il est petit, trop vaste peut-être. Une famille de la grande bourgeoisie française en avait fait l'une de ses résidences secondaires, avant que le peintre ne s'y établisse, à la fin des années 60. Aussi présente-t-elle tous les fastes et agréments d'un manoir patricien, tour d'angle, colonnes de stuc peintes en faux marbre, escaliers impromptus, bibliothèque dans la tour suspendue au-dessus du paysage et salle de billard à grande cheminée.

Peu de meubles à l'intérieur cependant, aucun appareil de confort ni de luxe, mais des tableaux dans les couloirs, dans l'escalier, partout, œuvres de Joan Mitchell et de ses amis, Sam Francis ou Shirley Jaffe. Dans la bibliothèque, le plus précieux de sa collection : un pastel de De Kooning, étude pour une Woman, et un dessin de Matisse, autre nu de femme, posés entre les rayonnages de livres. Devant le Matisse rampe une vipère naturalisée, figée dans un parallépipède de plastique transparent – étrange association d'objets. Près de la porte, un râtelier d'une dizaine de fusils de chasse de grandes marques – fausse note ou trop juste symbole.

Pour atteindre l'atelier, un ancien pavillon au fond du parc, il faut traverser la cuisine, gravir encore des marches et monter à travers une pelouse. La pièce est de taille assez réduite. Devant les fenêtres, des toiles tendues pour se défendre contre la lumière du sud.

Dans le toit, côté nord, un carré de plastique translucide verse une lumière égale et comme neutre en dépit du soleil dehors. Contre les murs, des panneaux blancs. Des tubes de couleur, des boîtes de pastel, des chiffons, quelques livres et des toiles appuyées contre le mur. Interdiction de les retourner pour les voir. « *Vous n'avez pas le droit. Ce serait comme si j'allais chez vous lire votre correspondance... Peut-être que ça se fait chez d'autres peintres, mais ça ne se fait pas chez Joan Mitchell.* » Premier avertissement. Chez Joan Mitchell, les règles sont intangibles.

Jusqu'à l'instant d'entrer dans l'atelier, elle semblait d'humeur conteuse et, presque, joviale. Elle faisait de bonne grâce les honneurs de son jardin et de sa maison. Elle offrait du vin blanc et expliquait comment faire cuire le maïs. Au déjeuner, elle se laissait aller à évoquer son enfance à Chicago et le musée de l'Art Institute. Elle potinait et plaisantait. Un espoir naissait : celui d'une rencontre tranquille, amicale presque, sans aucune de ces colères qui aggravent la noire légende de l'artiste.

Espoir absurde. Le seuil passé, l'humeur change d'un coup. Inutile de demander à voir une œuvre, plus inutile encore de prétendre poser une question. Les seules peintures que Joan Mitchell consent à montrer sont demeurées inachevées, gâchées à cause de la mauvaise qualité d'un bleu qui se craquelle dès qu'il sèche. Par la faute du marchand, un « incapable », elle a perdu de la toile et du temps, beaucoup de temps. « *Il m'a envoyé une lettre d'excuse... Comme si sa lettre me ferait regagner le temps que j'ai perdu à cause de cet idiot !* » Se souvenir de cet accident suffit à la faire tourner à l'aigre.

Travailler « dans le frais »

Quand elle s'assied enfin, on pourrait la croire prête à la conversation. Erreur : elle ne parle que pour prévenir qu'elle est « *mauvaise pour les interviews* », qu'elle déteste « *les questions stupides* », que, du reste, elle s'est déjà expliquée plusieurs fois sur sa peinture et qu'il est donc parfaitement vain de la solliciter à nouveau. Du reste, elle n'a aucune estime pour les journalistes, ils ne savent rien, ils ne comprennent rien, ils sont corrompus et intéressés, ils ne viennent la visiter qu'avec des intentions suspectes. La philippique se développe, enrichie de railleries, provocations et insultes variées qu'il convient d'endurer sans paraître en concevoir du dépit. Puis : « *Bon, alors vos questions ?* »

Le questionneur ne sait plus laquelle hasarder. Il imagine de prendre prétexte des cartes postales punaisées au mur de l'atelier, reproductions de Van Gogh, de Cézanne, de mosaïques ou de fresques archaïques. Pourquoi ces photos ? « *C'est une question stupide ! Parce que des amis m'ont envoyé ces cartes, évidemment ! Je les ai gardées. C'est tout.* » Si elle les regarde ? « *Je regarde tout, toute la peinture, celles-ci, d'autres...* » Mais Cézanne ? Sur ce point, elle consent enfin une réponse moins laconique. « *On ne peut pas entrer dans un Cézanne, parce qu'il repousse. L'œil est repoussé à la surface immédiatement. Voilà pourquoi je l'aime. Voilà pourquoi je n'aime pas Tintoret. Il y a trop de trous dans ses tableaux, et pas assez de surface... Mais Cézanne n'est pas un coloriste, pas comme Matisse ou Van Gogh. Il ne travaille pas comme eux avec les rapports des couleurs entre elles. Vermeer est un coloriste, Chardin aussi, pas Cézanne.* » Et elle-même ? Silence. « *Non... Pas tout à fait coloriste. Je ne crois pas.* »

Sur sa manière de peindre, elle ne se livre pas plus. Elle travaille seule dans son atelier – cela, elle l'affirme violemment, à la manière d'une revendication d'indépendance absolue. Son rythme de création, dit-elle encore, est irrégulier. Tantôt l'exécution d'un tableau dure longtemps, tantôt une journée. Elle préfère la lumière du jour à l'électricité et, par conséquent, les galeries où ses œuvres ne sont pas martyrisées par des éclairages artificiels trop violents. Elle travaille « *dans le frais* », couleur après couleur sans temps de séchage entre elles. Comment fait-elle ? « *J'ai appris. Je connais la peinture, figurez-vous. J'ai appris à Chicago, à l'Art Institute. Quand j'étais jeune, les leçons avaient lieu dans le sous-sol de l'institut, sous les salles du musée. Et dans les salles, Seurat, Cézanne, Van Gogh, Lautrec, Monet... Quand j'étais enfant, je croyais que toute la peinture était française, à cause des noms... Vous pensez qu'à Chicago il n'y a que dessauvages...* » – malgré les protestations, sans les écouter, elle entreprend l'apologie de sa ville natale – « *... mais, à Chicago, il y a la plus grande collection de dessins de Rembrandt. Quand j'avais les mains propres, on me laissait les feuilleter. Et tous ces tableaux... J'ai étudié là-bas longtemps* ».

Les gens ne savent plus regarder

Une respiration. « *Aujourd'hui, on n'apprend plus. C'est pourquoi il y a de moins en moins de peintres. Il n'y a plus que des* » artistes « *, qui travaillent avec des photographies, des bandes dessinées, des objets, beaucoup d'objets. Ils font des installations dans les coins, par terre. Tout ça ne m'intéresse pas. Je suis d'un autre siècle sans doute, du temps où l'on savait ce que c'était que peindre. Personne ne sait plus. Et personne ne sait plus regarder la peinture. Toute la journée, les gens sont devant leur poste de télévision. Ils ne voient plus rien, ils ont perdu la vue. C'est ça, l'époque moderne, la télévision... De toute façon, vers l'âge de huit ans, quand les enfants passent au*

stade conceptuel, ils perdent le sens visuel. Anton Ehrenzweig l'a démontré... Avez-vous lu Ehrenzweig ? Ah... Bon... Mais il faut réapprendre à voir. Si vous vous voulez, je vous apprendrai. Mais c'est difficile. Je l'ai fait avec des amis, je leur ai appris. Il faut du temps... Je peux même vous apprendre à peindre. Il faudra encore plus de temps. Mais on peut y arriver, avec de la patience. Je l'ai fait avec un universitaire américain... Il s'améliore, je suis assez contente de lui. »

Après quelques détours et anecdotes ironiques sur les progrès incertains de ce disciple inattendu, la conversation revient sur la technique et le goût de Joan Mitchell pour les compositions en diptyques ou polyptyques. « *J'ai commencé à en faire parce que c'était le seul moyen de réaliser de grandes toiles qui puissent sortir facilement de l'atelier. C'est la raison.* » Puis, s'avisant que cette explication triviale ne suffit peut-être pas : « *Ce que j'aime dans les diptyques, c'est la ligne verticale au centre. – Parce qu'elle suggère une symétrie ? – Pas du tout. C'est ridicule, cette idée. La symétrie ne m'intéresse pas. Ce qui me retient, c'est que la ligne verticale détruit l'effet horizontal, l'effet de paysage. Sinon, on vous dit : » Il y a un ciel, il y a un paysage. « *C'est idiot. Comme ces histoires d'impressionnisme abstrait, toutes ces stupidités qu'on a pu écrire sur moi, je ne veux plus en entendre parler. Depuis des années, je suis poursuivie par ça parce que j'habite Vêtheuil... Impressionnisme ! Pas du tout. – Expressionnisme abstrait, alors ? – Ni expressionnisme abstrait – C'est complètement faux. »**

N'a-t-elle pas cependant fait partie de ce groupe, à New-York, dans les années 50 ? « *Ce n'était pas un groupe, absolument pas. C'était des amis qui se voyaient tous les jours au Cedar Bar et dans leurs ateliers. Quand l'un d'eux avait vendu une toile, cent dollars, deux cents dollars, il payait une bière aux autres et on restait des heures à discuter tous ensemble. Mais ça ne veut pas dire qu'on était d'accord sur la peinture. » Rothko ? « *Il habitait uptown et, chaque fois qu'on se rencontrait, il me demandait si on parlait de lui Downtown. Mais n'écrivez pas ça, il est mort. » De Kooning ? La réponse est impubliable.**

D'autres noms passent, Sam Francis, Cy Twombly, qui a peint de « *mauvais Mitchell, qui sont aussi de mauvais Twombly* » dans les années 50, Rauschenberg, Johns – « *le pop art... je n'ai jamais été pop, moi. Rien à voir. Rien à dire* ».

Pourquoi avoir quitté New-York et ces amitiés ? « *Ah, ça c'est une bonne question... Pourquoi être venu ? Pas à cause des Français en tout cas.* » Les Français, apprend-on aussitôt, se caractérisent pas leur amour du mensonge et de la dissimulation. « *Ils ne parlent pas. Ils se réunissent pour déjeuner ou dîner, mais c'est pour ne rien dire, que des politesses, des idioties. En France, on ne parle pas de sa vie, on ne parle pas de sexe, on ne parle pas d'argent, on ne parle de rien en fait... Et puis il y a les manières des Français avec les femmes aussi, leur gentil mépris, pas gentil du tout... J'en ai souffert.* » Elle évoque les années partagées avec Jean-Paul Riopelle à Paris. « *Quand nous sommes séparés, nos » amis « ont cessé de me voir peu à peu. Pas lui, moi. J'ai observé ça souvent en France : une femme qui divorce, une veuve, on les oublie vite, on oublie de les inviter. Un homme seul, c'est l'inverse : on continue à le fréquenter. Pourquoi ? Aux Etats-Unis, ce n'est pas la même chose... Evidemment ici, il y a d'autres avantages, les paysages, les bistrots, tout ce que vous appelez la qualité de la vie. New-York est une ville si brutale... » « *Je veux être libre.* »*

Pourquoi, décidément, s'être établi ici, à la campagne, isolée ? « *Il me fallait une maison avec un grand jardin à cause de mes chiens... les pauvres... je ne pouvais plus les garder dans un appartement... Et puis je ne cherche pas l'isolement. C'est faux, complètement faux. Simplement, je veux être libre... Je ne veux pas la solitude, mais ce monde, the world of art, le milieu comme vous dites, est devenu abominable, vraiment dégueulasse. Je ne veux rien avoir de commun avec lui, avec ces gens, dans les galeries, à la FIAC, partout, qui achètent sans regarder le tableau. Ils ne demandent que deux choses, la signature et le prix, c'est tout ce qui les intéresse. Pas la peinture. C'est par rapport à ce monde que je veux être libre. Je veux pouvoir dire merde quand il faut dire merde. C'est ça, être libre. »*

« Du côté de la poésie et de la sensation »

Elle enchaîne d'elle-même, pour elle-même plus que pour son interlocuteur, qui a renoncé depuis longtemps à diriger l'entretien à sa guise et cherche à se faire oublier. « *Je n'ai jamais rien fait de façon calculée. Je ne me suis jamais dit : il faut être moderne, il faut être d'avant-garde, d'un* » isme « *quelconque, jamais. La dernière mode, elle ne m'intéresse pas... Je suis allée à l'abstraction doucement, peu à peu, tableau après tableau. C'était au Lavandou, les toiles venaient les unes après les autres, sans idée préétablie. Elles venaient naturellement. Simplement. J'allais vers l'abstraction parce que je sentais qu'il y avait là une possibilité, une richesse nouvelle, quelque chose d'inconnu qui en valait la peine. Je ne me demandais pas si j'étais expressionniste ou pas expressionniste. Tout ce que je voulais, tout ce que je veux toujours, c'est sentir quelque chose. Il faut que le tableau soit senti, c'est flagrant et c'est peu explicable.* »

Un temps. Un sourire soudain, qui rajeunit le visage et le métamorphose. « *Si nous allions dans un musée ensemble, je vous montrerais les tableaux sentis et ceux qui ne le sont pas. On les distingue du premier coup. C'est la même chose en musique ou en poésie. J'en lis souvent, beaucoup... Il y a les gens de la prose et les "poetry people". Moi, je suis de ce côté-là, le côté de la poésie et de la sensation.* »

« *Ce matin, j'ai rangé des pinceaux dans l'atelier. Il a suffi que je les voie, que je voie les couleurs, pour avoir envie de travailler, de reprendre les pinceaux. Alors je me suis dit "Joan, tu n'es pas encore finie". J'étais rassurée parce que je savais que j'avais encore envie de la peinture.* »

Le sourire cesse. « *Bon, ça va comme ça... Je suis fatiguée de parler.* » La conversation finit net. Dans le jardin, en redescendant vers sa maison, Joan Mitchell est prise du remords de s'être un tant soit peu livrée. « *Il y a deux Joan en moi. La petite Joan, la peureuse, qui a envie qu'on l'écoute et la rassure – et la grande qui lui interdit d'être sentimentale. Tout à l'heure, la petite s'est laissée aller et la grande l'a laissé faire. Elles ont eu tort.* »

Philippe Dagen