DU PROJET A LA REALISATION

D'UNE ŒUVRE MONUMENTALE

Le terme « monumental » désigne une **échelle** de grandeur, **dépassant** celle de l'humain. Classiquement cette échelle est rattachée à **l'exaltation du pouvoir** politique ou religieux, de l'affirmation de valeurs **universelles** ou plus rarement à **l'évocation de la mythologie** et des **forces de la nature**. L'œuvre monumentale contemporaine rappelle le spectateur à sa condition, joue sur **l'interversion des échelles**, **immerge** parfois le spectateur. Elle se confronte à l'échelle du **paysage** naturel, **donne à voir** ce dernier, elle va jusqu'à rivaliser avec les **phénomènes** naturels (Earthworks). Elle dialogue avec **l'architecture**, **devient** elle-même **architecture**, s'impose dans le paysage **urbain**. En s'inscrivant dans **l'espace public**, elle véhicule une valeur **collective**. Elle convoque de nouveau l'imaginaire **mythologique**, celui des géants, un univers qui a précédé le monde des hommes. Pour atteindre cette échelle monumentale, l'œuvre s'appuie sur le principe **d'accumulation** ou au contraire se **minimalise** ou encore joue sur la **métonymie**, suggérant une œuvre encore plus gigantesque.

Si on considère l'étymologie du mot monument (*moneo : se remémorer*), l'œuvre monumentale peut revêtir une dimension **mémorielle**.

La réalisation d'une œuvre monumentale nécessite une longue phase de préparation depuis la commande, le premier croquis jusqu'à sa réalisation, c'est la raison pour laquelle un tel sujet invite particulièrement à une réflexion sur la **démarche** de l'artiste.

GAULLI, *Adoration du nom de Jésus*, voûte de l'Eglise du Gesù à Rome, 17^e s.

Fragments d'une statue de Constantin, Rome

GIAMBOLOGNA, *Géant de l'Apennin*, 1579

Auguste BARTHOLDI, *Statue de la Liberté*, 1886

Kim il sung et Kim jong il, statues, Pyongyang, Corée du Nord

François DUFRENE, *MOT NU MENTAL*, 1964

Anne et Patrick POIRIER, *Exegi monumentum aere perennius*, 1998

GENERAL IDEA, *Une année d'AZT*, 1991

Louise BOURGEOIS, *Maman*, 2009

Ron MUECK, *Big Baby II*, 1995

Anish KAPOOR, *Léviathan*, 2011, Grand Palais, Paris

Jésus-Raphaël SOTO, *Pénétrable*, 1973, métal et nylon, 5 x 5 x 14 m

Antony GORMLEY, *Another Place*, 2005, Crosby Beach

CHRISTO et JEANNE-CLAUDE, *Surrounded Islands*, 1982. 2 semaines, autour de onze îles de la baie de Biscayne à Miami.

James TURRELL, *Roden Crater*, 1974

Olafur ELLIASSON, *The Weather Project*, installation à la Tate Modern, 2003

Walter DE MARIA, *The Lightning Field*, 1977, 400 mâts d'acier sur 1 mile X 1 km

Eduardo CHILLIDA, *Peigne du vent*, 1976. San Sebastien, côte basque

Ernest PIGNON-ERNEST, *Les Européens*, fresque de Belfort, 1988

Roy LICHTENSTEIN, *Mural with Blue Brushstroke*, 1986

Daniel BUREN, *Arguments topiques*, 1991, CAPC Bordeaux

CHRISTO & JEANNE-CLAUDE, *Emballage du Reichstag*, 1995

Jean DUBUFFET, *Tour aux figures*, 1988. Issy-les-Moulineaux

Richard SERRA, *Clara Clara*, 1983. Jardin des Tuileries

Felice VARINI, *Cercles concentriques excentriques*, 2018. Carcassonne

Antony GORMLEY, *Angel of the North*, 1994, Gateshead, Royaume-Uni

Jean TINGUELY, *Le Cyclop*, 1969-1994.

ARMAN, *Long Term Parking*, 1982. 1950 x 609,6 x 609,6 cm

Constantin BRANCUSI, *Colonne sans Fin*, 1938. Targu Jiu, Roumanie

ARMAN, *Long Term Parking*, 1982. Fondation Cartier à Jouy-en-Josas

Pascale Marthine TAYOU, *Plastic bags*, 2012, Gare Saint-Lazare

Jean-Michel OTHONIEL, *La Grande Vague*, 2017

Bernard VENET, *L'Arc Majeur*, 2019. Autoroute E411 à proximité de Lavaux-Saint-Anne, entre Namur et le Luxembourg. 60 mètres de hauteur d'un côté, 30 mètres de l'autre, 75 mètres de diamètre

CESAR, *Le Pouce*, 1981. La Défense. 12 m de ht

Claes OLDENBURG et Cosje Van BRUGGEN, *La Bicyclette ensevelie*, 1990, acier, Parc de la Villette, Paris

Peter EISENMAN, *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, 2003-2004. Berlin

Christian BOLTANSKI, *Personnes*, 2010. Monumenta, Grand Palais Paris

Menashe KADISHMANN, *Shachelet, Feuilles tombées*, installation dans le Vide de la Mémoire, Musée Juif, Berlin :

Ai WEIWEI, *Remembering*, 2009

Claude Monet (1840-1926), Cycle des Nymphéas du musée de l'Orangerie, entre 1897 et 1926, huile sur toile, H. : 1,97 m, L. : environ 100 m linéaire, surface environ 200 m². Paris, musée de l'Orangerie

ANALYSE PLASTIQUE D'UN PANNEAU : LE MATIN AUX SAULES

Un répertoire formel majoritairement **organique** (végétal, nuages, eau) animé de rythmes **sinueux** dans lequel tous les éléments (eau, air, terre) se confondent, **fusionnent** : le ciel se reflète sur le miroir d'eau, les volutes des nuages et les branches ondulantes des saules pleureurs se mêlent aux mouvements de l'eau, les nénuphars sont disséminés sur le plan liquide. Les **verticales** tombantes contrecarrent le dynamisme général des reflets **fluides**.

On parlera de **réalisme optique**, concentré sur la **traduction des phénomènes lumineux et atmosphériques** mais qui aboutit à une telle **dissolution** des formes qu'elle confine paradoxalement à **l'abstraction**. Le **flou** général évoque une vision myope mais en se rapprochant de cette réalité, l'image est **décontextualisée** et accentue ce phénomène.

Une lumière **froide** et pâle du **matin** comme le suggère le titre - le soleil n'atteint pas encore la surface de l'eau, le rose de l'aurore affleure. Le plan d'eau atteste d'une lumière **diffuse**, seuls les troncs des saules **contrastent**. Monet cherche avant tout à traduire le caractère **vibratile** de la lumière reflétée sur l'eau, ses multiples **papillotements** et les sensations de **mouvement perpétuel** qui s'y rattachent.

La couleur est un facteur déterminant dans ce programme : la palette est largement dominée par un **bleu** outremer pâle, nuancé des touches émeraude des végétaux et **modulé** par quelques roses violacés pastels. Les troncs apportent en contrepoint quelques taches plus chaudes de bruns violacés mais aussitôt refroidies par les ombres bleues. On parlera de principe de **contamination** qui assure **l'unité chromatique** de l'œuvre, toutes les couleurs **circulent** d'un point à l'autre du tableau par un jeu de rappels : le vert de l'herbe du premier plan trouve un écho dans les branches de saules et se disperse sur les taches des nénuphars, le bleu dominant du plan d'eau contamine par touches les troncs et le rose des nuages est décliné en gris bruns violacés sur les troncs.

La facture dite **impressionniste** renchérit sur cet effet de vibration lumineuse : aucun dessin préalable, aucun cerne n'enferme la couleur qui « **s'atomise** », se répand par **touches** nerveuses et fluides. Quand on se rapproche d'une toile de Monet - le phénomène est accru par la monumentalité des formats, on s'étonne de constater que pour rendre compte de cet univers **immatériel**, impalpable de l'eau et de l'air, de sensations fugitives, le peintre n'hésite pas à **frotter** une matière **dense** sur le grain épais de la toile et à **empâter** la surface, obtenant une sorte de **crépi** qui **accroche la lumière réelle** autant qu'elle la représente. Parfois quelques glacis (plus transparents par définition) permettent de nuancer ou remodeler la couleur.

Le format **monumental** et très **horizontal** est particulièrement significatif d'une intention de rompre avec une vision classique : emprunté à celui des **paysages extrême-orientaux**, il agit comme un **panoramique**. La composition géométrique elle-même en intègre les codes : elles se résume à trois **verticales** : un premier tronc à l'extrême-gauche suivi du reflet d'un deuxième puis plus éloigné à droite, un troisième

positionné de sorte à jouer sur un effet **d'asymétrie** cher aux artistes japonais. Elle s'apparente à une composition **musicale** en **superposant des trames rythmiques** : aux trois grandes verticales des troncs répondent celles plus fines des branches des saules puis la trame de ponctuations des nymphéas et enfin celle des volutes de l'eau et des nuages.

Hormis les trois points de focalisation signalés, la critique moderne parle d'un espace précurseur du **all-over** (« tout partout » un espace sans hiérarchie ni limites, délibérément uniforme). Le cadrage est totalement **ouvert (décadrage japonisant), fragmentaire** et en **plongée** ce qui a pour effet de rabattre le plan perspectif du bassin. Bien que les arbres agissent comme des **amorces recadrant** l'arrière-plan, l'espace tend à devenir **bidimensionnel**, renforçant l'effet **d'immersion** du spectateur qui « plonge » littéralement dans la peinture.

Peut-on parler **d'espace-temps** ? le déploiement horizontal génère une première temporalité, celle de la **déambulation** du spectateur. Le titre et le fait de peindre les **contingences** visuelles d'un **moment** la journée – le matin – complète cette sensibilité au temps. Enfin, le fait de tenter de **fixer un mouvement**, celui des nuages et de l'eau donc de phénomènes **fugaces** confirme cette intention. Tout est mouvant mais en même temps fait du surplace comme dans un **perpetuum mobile** pour reprendre un terme **musical** (flux de notes répétées).

Le double espace du lieu d'exposition et l'incurvation des parois amplifie l'effet de **glissement** d'un plan à l'autre et ce sentiment de **déroulement temporel**.

En se ressourçant dans des œuvres du 17^e au 19^e s. japonais, Monet ouvre la voie de la peinture moderne, celle d'une **abstraction** impliquant davantage le **geste** de l'artiste dans un espace **sans limites** et d'une peinture devenant **environnement**.

OUVERTURES :

Katsushika HOKUSAI, *Les Trente-six vues du Mont Fuji, 16e vue La passe de Mishima dans la province de Kai* (1831-1833)

William TURNER, *Coucher de soleil sur le lac*, 1840

Joan MITCHELL, *La grande Vallée XIII*, 1983

Pierre PUVIS DE CHAVANNES, *Le Bois Sacré*, 1886-1889. Amphithéâtre de la Sorbonne

Pablo PICASSO, *La Guerre et La Paix*, 1952. Vallauris

Mark ROTHKO, *Chapelle Rothko*, 1971. Houston

James TURRELL, *La Substance de la lumière*, 9 juin– 28 octobre 2018, installation

James ROSENQUIST, *F111*, 1964-1965. Huile sur toile et aluminium, 23 sections, 304,8 x 2621,3 cm. MOMA, New York

Bill VIOLA, *Stations*, 1994

TEAMLAB, *Au-delà des limites*, 2018, Halle de la Villette

Huang Yong Ping (1954-2019), *Serpent d'océan*, aluminium, 2012, sculpture monumentale, L. : 128 m, H. : 3 m, création pérenne dans le cadre du parcours Estuaire. Saint-Brevin-les-Pins, Pointe de Mindin, Loire-Atlantique.

ANALYSE PLASTIQUE :

D'emblée, le spectateur est confronté à la **monumentalité** impressionnante de l'œuvre, rappelons qu'il s'agit d'un **agrandissement** gigantesque d'une espèce existante.

L'œuvre représentant un **squelette** et non l'animal dans sa masse s'impose comme une sculpture **linéaire** par la **multiplication** infinie des arcs et comme une **construction modulaire** par son **échelle architecturale** et par la mise en évidence du système **d'articulation** du corps notamment celle des vertèbres ou de la mâchoire. Le modelé **fluide** des os révèle une approche **hyperréaliste** du référent : il s'agit d'une **reproduction** exacte agrandie d'un véritable squelette de serpent, ce dernier met encore plus en avant le caractère menaçant et **monstrueux** de l'animal hérissé de pointes, la gueule béante avec ses crochets ressortis.

Pour le **projeter** dans l'espace environnant, l'artiste l'a disposé, **émergeant** des profondeurs en direction de la plage : du point de vue du spectateur, les **raccourcis** occasionnés empêchent d'embrasser la totalité de l'œuvre, **amplifient l'illusion** perspective, les mouvements **torsadés** et l'appréhension de son échelle.

L'aluminium blanc gris provoque des effets de **brillance** qui contraste avec les extrémités plus mates et poreuses car déjà couverte d'algues et de concrétions marines. On imagine qu'il a fallu créer des volumes originaux pour les différentes parties du squelette pour les **mouler** puis pour procéder à la **fonte** d'aluminium et enfin les **monter** sur place.

La **stabilisation** de cette structure subissant les attaques violentes des vagues et de leur ressac a nécessité la conception d'un système de pieux métalliques qui **surélèvent** et **ancrent** à la fois à intervalles réguliers le squelette. Le résultat, à marée basse : il semble **flotter** au-dessus du sol.

Le **dialogue** avec l'**environnement** est sans doute le paramètre le plus significatif de cette œuvre. La forme **sinueuse** de l'animal est en osmose parfaite avec l'élément **fluide** qui l'accueille. On notera également des **analogies** entre sa structure incurvée et son système de support avec ceux du **pont** à proximité, autre squelette de métal et de béton. Agirait-il à l'instar du pont, comme une **métaphore** du lien **entre les deux cultures**, orientale et occidentale ? Certains critiques rapprochent l'œuvre des traditionnels **carrelets** des pêcheurs de la Loire et leur long ponton d'accès montés sur de hauts pilotis. Cet effet **d'oxymore** dans la dualité motif **naturel** / matériau **artificiel**, industriel semble faire écho au paysage qui confronte environnement naturel (estuaire de la Loire et côte atlantique) et **site industriel** des chantiers de Saint-Nazaire. Il s'agit d'un squelette qui nous renvoie à la fouille **archéologique**, à la **paléontologie** et évoque la **disparition** des espèces, on peut penser aux cadavres **échoués** des baleines sur certaines plages. L'interprétation **écologique** est donc légitime. L'effet poétique est alors assuré par l'alternance entre **apparition et disparition** de l'œuvre au gré des **marées** et sa confrontation dramatique avec la **force des éléments** – on ne peut s'empêcher de rapprocher l'œuvre de Ping avec celle d'Antony Gormley qui multiplie cent fois le moulage de son propre corps pour l'enfoncer progressivement vers la mer (Another Place). Enfin, l'origine chinoise de son auteur nous autorise à faire le lien avec l'image du **dragon** (le serpent aquatique étant la première étape de la longue métamorphose du dragon), animal à la fois **bénéfique et terrible** car incarnant les forces de la nature et notamment lié au cycle

du climat et de l'eau. Le mérite de l'œuvre est de faire surgir une figure **mythique et monumentale** dans un environnement et qui fait sens avec ce dernier.

OUVERTURES :

Ai WEIWEI, *Sunflowers Seeds*, 2010. Tate Modern Londres. 100 millions de graines en porcelaine

Gabriel OROZCO, *Dark Wave*, 2006

Antony GORMLEY, *Another Place*, 2005, Crosby Beach

Robert SMITHSON, *Spiral Jetty*, 1970. Lac Salé, Utah

CHRISTO et JEANNE-CLAUDE, *Surrounded Islands*, 1982. 2 semaines, autour de onze îles de la baie de Biscayne à Miami.

Nils UDO, *Maison d'eau* 1982. Mer du Nord, Allemagne

Jean-Luc Courcoult, *La Maison dans la Loire*, 2007. Biennale d'art contemporain Estuaire, Couëron.

Daniel BUREN, *Les Anneaux*, 2007. Nantes

Giuseppe PENONE, *Sentier de Charme*, 1985-1986. Bronze. Parc du domaine de Kerguéhennec