

Claude Monet : « Vous me bombardez d'un monstrueux caillou de lumière... »

Marie-Annick Sékaly

Directrice du service culturel de Clio

Ainsi parlait Clemenceau pour exprimer à Monet son admiration devant l'un des Nymphéas que le maître venait d'achever. Il traduisait ainsi le sentiment d'un véritable choc esthétique que n'ont pas manqué de tous ceux qui furent confrontés aux œuvres de Monet au début du XXe siècle : elles constituent en effet à la fois un aboutissement et une rupture par rapport aux recherches menées pendant toute sa vie par le peintre. Les séries sur Londres et Venise, celles des Meules et des Cathédrales de Rouen, et enfin les Jardins et les Nymphéas ouvrent la voie de l'abstraction...

L'auteur de deux révolutions picturales

Tout en restant parfaitement fidèle à lui-même, Monet réussit à mener deux révolutions successives au cours de sa vie tout entière vouée à la peinture : à travers toute la seconde moitié du XIXe siècle, il fut l'initiateur et le chef de file courageux, tenace et finalement triomphant de l'impressionnisme. Au début du XXe siècle, adulé par le public qui l'avait tout d'abord rejeté, riche et célèbre alors que la misère l'avait conduit naguère au bord du suicide, il veut encore étonner. Contemporain des symbolistes et des primitivistes, il ne partage pas leur tentative de retour vers le passé. Étranger au cubisme, qui connaît son plein essor pendant qu'il travaille à Giverny, il ouvre avec fièvre, à plus de soixante ans, une ère nouvelle de la peinture en inventant le paysage abstrait que l'avant-garde américaine, Pollock en tête, fera triompher dans les années cinquante. Georges Clemenceau, qui écrivit un livre sur les *Nymphéas*, fut l'un des premiers à percevoir ce qu'il y avait en effet d'explosif et de monstrueusement beau dans les dernières œuvres de son ami.

Une évolution continue

Il est impossible de repérer dans le parcours de Monet une véritable ligne de rupture dans sa manière de peindre. Il s'agit plutôt d'une évolution continue qui le mènera du *Déjeuner sur l'herbe* si réaliste, mais déjà si brut et si lumineux, aux graffitis électriques et pourtant si harmonieux des *Nymphéas*, des *Glycines* et des *Jardin de Giverny*.

On retrouve tout au long de son œuvre le leitmotiv de l'eau et de la lumière saisies sous toutes leurs formes au cours des séances de peinture en plein air. Depuis l'époque où il installait son chevalet dans une barque pour peindre au fil de la Seine les paysages des environs d'Argenteuil, il n'a cessé d'être fasciné par les jeux de miroir, les ombres colorées, les reflets, les lueurs, les irisations et les frissons de l'onde, et il les a déclinés magistralement dans toutes ses compositions.

La peinture sérielle

Les signes avant-coureurs de sa dernière manière deviennent cependant plus manifestes avec la

prédilection pour les séries qu'il affirme à partir des années 1890. Travaillant tour à tour sur les *Meules*, les *Peupliers* ou les *Cathédrale de Rouen*, il continue de traduire les variations de forme et de couleur provoquées par les changements atmosphériques et lumineux, mais peu à peu ces changements en eux-mêmes et leur traduction dans le langage de la peinture apparaissent plus importants que le sujet représenté. À partir de 1900, Monet s'engage dans une véritable peinture sérielle où la quantité même des tableaux produits devient un élément significatif de la technique adoptée. Monet n'est pas un théoricien, et c'est dans l'action qu'il forge peu à peu cette nouvelle pratique révolutionnaire. Il peint beaucoup. Il peint toute la journée. Chaque essai devient une toile. Et de ce labeur obsessionnel, de la répétition intensive des mêmes motifs naît une nouvelle dynamique de l'œuvre. On a souvent souligné l'un de ses aspects : la répétition tend à une déréalisation progressive du sujet absorbé par l'image transfigurée qu'en donne le tableau. C'est cette puissance de métamorphose qui fit dire à Kandinsky enthousiasmé par une des *Meules* qu'il vit en 1910 : « Je compris là le pouvoir fabuleux de la peinture ». Cependant un autre aspect, dont nous pouvons mesurer toute l'importance en visitant cette exposition, réside dans la notion même de série : l'œuvre ne se réduit plus à une multitude de tableaux isolés, elle prend son sens à travers l'ensemble constitué par la série dont chaque tableau n'est qu'un fragment. La possibilité de rapprocher les toiles, de les voir en même temps, de les comparer et de les analyser simultanément devient alors une dimension importante du plaisir esthétique qu'elles procurent, et seule la reconstitution de la suite permet de saisir la nature et le sens du processus créatif adopté par l'artiste.

Monet et la « nature »

Monet n'est pas un théoricien et le paysage réel demeure à la base de son inspiration : il se rend à Londres à trois reprises pour peindre ses séries sur le Parlement et les ponts de la Tamise. En 1908, c'est à Venise qu'il séjourne pour y inventer des ciels aquatiques flottant au-dessus des eaux célestes : les églises et les palais qui en surgissent semblent, comme le Parlement et les ponts de Londres, construits de nuages assemblés.

Ainsi juxtaposées, ces toiles apparaissent moins remarquables par les variations de l'instantanéité que Monet prétendait y rechercher que par l'étonnante unité qui confond dans le même mirage pictural les paysages de Londres et de Venise. Sous le pinceau de l'artiste, la Tamise et le Grand Canal se ressemblent : Monet a beau aller répétant que la nature est tout le sujet de sa passion et de sa méthode, il fait la démonstration dans sa pratique de la supériorité esthétique des artifices picturaux sur les données du réel.

Giverny

D'ailleurs, à partir du début du siècle, il va lui-même créer le motif des paysages qu'il entend peindre, et introduire délibérément dans le réel les couleurs, les miroitements de lumière et d'eau, les lignes droites et les courbes qu'il souhaite interpréter dans sa peinture. Il achète donc sa maison de Giverny et y crée le fameux jardin où il met en scène à volonté, entre brassées de fleurs, saules pleureurs, étang et nénuphars exotiques, cette « nature » dont il a besoin pour s'inspirer. Le détournement de l'Epte, la plantation et la culture de milliers de fleurs, de plantes, d'arbres et d'arbustes, les conseils avisés de Truffaut, célèbre pépiniériste et ami de Monet, et les soins assidus de cinq jardiniers seront nécessaires pour transformer ces deux petits hectares du Val de Seine en un jardin de curé hyperbolique, un peu monstrueux à vrai dire avec ses couleurs criardes, et son « pont japonais » si naïvement inauthentique ! Mais peu importe : ce n'est pas l'art des jardins qui intéresse Monet mais le parti plastique qu'il peut tirer de ce petit monde mouvant, aquatique et coloré où il a pris soin de dégager capucines rampantes, tapis de fleurs annuelles, nappe d'eau et bouquets étales de nénuphars. À partir des années 1910, il travaille exclusivement sur ces éléments et multiplie à l'infini les cadrages et les points de vue, en combinant couleurs, lignes et masses pour imprimer à ses compositions un rythme dynamique, tantôt vibrant et agité, tantôt apaisé. Cézanne avait dit : « Monet, ce n'est qu'un œil. Mais quel œil ! » Un œil alchimique en effet qui, dans les dernières toiles inspirées par Giverny, opère une véritable transmutation des couleurs et des éléments pour que le ciel, la terre, l'eau et la végétation s'interpénètrent dans des compositions de plus en plus visionnaires.

Les Nymphéas et l'Action Painting

On ne se lasse pas d'admirer les *Nymphéas* qui apparaissent comme un accomplissement prodigieux de l'œuvre de Monet. On sait qu'il choisit à la fin de sa vie huit de ses toiles monumentales pour les offrir « comme un bouquet de fleurs » en hommage à la France après l'armistice de 1918. Il décida de l'aménagement des salles de l'Orangerie des Tuileries où elles furent installées dans deux pièces ovales dont elles emplissent l'espace. Monet affirmait ainsi l'importance qu'il attachait à une vision simultanée, globale de ces tableaux, et c'est dans cet esprit qu'ont été réunies et accrochées les toiles présentées à Londres. Le ballet recueilli des spectateurs qui, à l'Orangerie, s'assoient au centre de la pièce pour voir l'ensemble, puis s'approchent des toiles pour en découvrir la texture, puis s'éloignent à nouveau, presque incrédules, avant de refaire le tour de la pièce au plus près du mur courbe, traduit l'étonnement toujours renouvelé de chacun devant le contraste entre la « grandeur tranquille » qui émane de l'ensemble et le plâtras chaotique, les lacérations furibondes de pigments et de matière qui composent en réalité le tableau. Il ne s'agit pas simplement de la technique traditionnelle des impressionnistes de recomposition des couleurs effectuée par l'œil à partir de touches juxtaposées. Ce qui surprend ici, c'est l'ampleur et la frénésie du geste de peindre dont la toile garde la trace. Dans le vaste atelier qu'il fit construire à Giverny en 1914, Monet put parachever en effet, sur ces célèbres formats monumentaux, son invention d'une nouvelle pratique qu'adopteront plus tard les tenants de l'Action Painting. La course du pinceau, l'impact de la touche, le remuement frénétique des pâtes colorées témoignent d'un monstrueux combat dont le peintre sort victorieux : de cet engagement physique frénétique naît une cosmogonie océanique dont chacun subit le charme prenant. On voudrait pénétrer dans ces nuées rose et bleu pour y trouver la paix, et cueillir sur la toile ces « cailloux de lumière » pour les porter comme des bijoux.

Marie-Annick Sékaly

Octobre 1998

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

