

# Monet : l'éblouissement de la vision originale

## Monet : l'éblouissement de la vision originale. Exposition Claude Monet au Grand Palais jusqu'au 24 janvier 2011

« Un peintre voit un sentier serpentant à travers un champ piqué de coquelicots et décide de le peindre : à un bout de cet enchaînement de faits, il y a un champ de coquelicots, à l'autre bout une toile dont la surface a été couverte de couleurs. Nous pouvons reconnaître que la toile représente le champ ; aussi supposerai-je qu'en dépit des différences entre un champ de coquelicots et un carré de toile, en dépit de la transformation que l'artiste a opérée à partir de ce qu'il voyait pour lui donner la forme d'un tableau, quelque chose est demeuré inchangé et que la reconnaissance dépend de ce quelque chose. J'appellerai « invariants » les éléments qui rendent compte de l'aspect inchangé de la transformation ». C'est ainsi que W.R. Bion introduit son livre sur les *Transformations* avec *Les coquelicots* de Monet (Musée d'Orsay), qui est exposé actuellement dans l'exposition du Grand Palais. Avec Monet, Bion a choisi un peintre qui donne à voir de manière exemplaire les processus de création artistiques comparables aux processus psychiques décrits par les psychanalystes aux origines de la pensée et de la rencontre analytique.

Soixante ans de peinture... Un parcours aussi exceptionnel n'est donné qu'aux peintres qui ont eu la chance de devenir très vieux (Titien, Rembrandt, Velazquez, Matisse, Picasso ...) et qui ont pu aller jusqu'au bout de leur capacité créative et réaliser toutes leurs potentialités. La longue existence de peintre de Monet lui a permis d'effectuer plusieurs révolutions : inventeur de l'impressionnisme, puis l'un des premiers à inaugurer le travail en série qui a eu une importance capitale pour l'histoire de l'art, et enfin les tableaux abstraits de la fin, qui dans les années cinquante, bien après sa mort, sont devenus la source d'inspiration des peintres américains de l'abstraction lyrique.

« C'est beau ici, si clair, si lumineux ! On nage dans l'air bleu, c'est effrayant », dit Monet lorsqu'il arrive au bord de la Méditerranée, en 1880. Le visiteur qui entre dans le *Grand Palais* pourrait en dire autant. Tant de beautés et des beautés aussi resplendissantes, éblouissantes, c'est presque effrayant. Mais si Monet a souvent souffert pour y parvenir, le spectateur, lui, baigne plutôt dans le bonheur (même s'il a souffert un peu pour parvenir à entrer dans l'exposition et voir les tableaux au milieu de la foule...).

Voir ? Il faudrait plutôt dire être baigné dans ce foisonnement de lumières, de couleurs, de reflets qui vous entraîne dans une expérience impliquant tous les sens et pas seulement la vision et qui n'est pas sans évoquer le monde de la sensorialité primitive du nourrisson. De salle en salle, on va de splendeur en splendeur. On éprouve un émerveillement semblable à l'expérience esthétique décrite par Donald Meltzer, celle du nourrisson ébloui par la beauté mystérieuse de la mère énigmatique, telle la *Joconde*. On pourrait alors visiter l'exposition d'une manière un peu étrange, qui serait de regarder ces tableaux en s'identifiant au « nourrisson Claude Monet » qui découvre le monde et n'en finit pas de vouloir en rendre les lumières et les reflets. Jusqu'à la fin de sa vie, à l'époque des *Nymphéas*, où il dira que « ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. »

Monet raconte comment Eugène Boudin, qu'il fréquente au Havre, sa ville natale, est à l'origine de sa vocation de peintre. Boudin l'invite à l'accompagner pour aller peindre sur le motif. Monet accepte et achète une boîte de peinture. « Boudin installe son chevalet et se met au travail. Ce fut

tout à coup comme un voile qui se déchire : j'avais compris, j'avais saisi ce que pouvait être la peinture ; ma destinée de peintre était ouverte. » Une fois le voile déchiré, le voile qui recouvrait peut-être la vision première, il a passé sa vie à scruter et peindre les reflets, les lumières, les brumes, la vaporisation des formes, les fumées et les volutes. Quand il peint la gare Saint-Lazare, il s'intéresse surtout aux fumées blanches. Et quand il fait le portrait mortuaire de sa femme Camille, tant aimée et morte prématurément, il la représente entourée de voiles aux reflets blancs, comme des nuages vaporeux qui l'enveloppent et l'emportent, d'où émerge son visage de morte, mais qui pourrait aussi être le visage d'un nouveau-né entouré de ses langes.

« Monet n'est qu'un œil mais quel œil ! », disait de lui Cézanne. En effet, Monet avait un œil capable de discerner les variations infimes de la nature et il cherchait les sensations visuelles brutes afin d'avoir un regard aussi neuf que possible sur le monde. « Il aurait voulu être né aveugle puis, après avoir subitement recouvré la vue, commencer à peindre en ignorant tout des objets placés devant lui. Le premier regard vers le motif, affirmait-il, était toujours le plus vrai, le plus fidèle », écrit Lilla Cabot Perry dans le catalogue. Ce désir de Monet de partager l'expérience d'un aveugle recouvrant soudainement la vue, de découvrir chaque objet comme si c'était la première fois, n'est-il pas celui de reproduire les premières sensations visuelles après la naissance ? Ebloui comme l'enfant de Meltzer, Monet est en même temps émerveillé et terrorisé.

« J'ai repris encore des choses impossibles à faire : de l'eau avec de l'herbe qui ondule dans le fond. C'est admirable à voir, mais c'est à rendre fou de vouloir faire ça. Enfin, je m'attaque toujours à ces choses-là ! » L'expression « à rendre fou » revient plusieurs fois sous la plume de Monet. A propos de la Côte normande : « ... la beauté de la mer depuis deux jours, mais quel talent il faudrait pour rendre cela, c'est à rendre fou ». Les fleurs de Hollande sont admirables, mais « à rendre fou le pauvre peintre ». Il y a de quoi devenir fou en effet, lorsque le ciel vous tombe sur la tête et que le sol se dérobe sous vos pieds. Dans les toiles des dernières années, tout est en dessous dessus. On ne sait plus où est le haut et le bas. Il abandonne progressivement la perspective et cherche de nouveaux points de vue. Il voulait meubler son atelier de très hauts bancs pour observer ses modèles depuis des points de vue inattendus, sans préjugés. De même, il installe des chevalets au ras du sol, pour voir les œuvres d'un angle inhabituel. Il peint des toiles où rien n'indique plus où est le haut ou le bas, le ciel ou la surface de l'eau... Le spectateur a une double perspective : il voit les nymphéas qui flottent sur la surface de l'étang en même temps par dessus, comme s'il se penchait sur la surface de l'eau, mais il les voit aussi par en dessous, comme s'il était immergé dans l'eau. Les nuages se reflètent dans la surface de l'eau. Les herbes que l'on voit sont-elles des plantes aquatiques ondulant au fond de l'eau ou le reflet des arbres au bord de l'eau ? Est-on dedans ou dehors ? On flotte en état d'apesanteur comme le fœtus dans son habitacle maternel, entre le liquide et le végétal. Monet rend incertaine la frontière entre le monde aquatique et le monde aérien, le monde prénatal et le monde post-natal, séparés par la « césure » de W. R. Bion, qu'il nous fait traverser dans les deux sens. Quel que soit le sujet du tableau, on circule entre l'aquatique (le liquide, l'eau, les rivières, la mer, les étangs) et l'aérien (les ciels, les nuages, les fumées, les brumes et les brouillards). Les deux univers se côtoient, se touchent, se séparent, se bagarrent et se réconcilient, pour finir par se mélanger, dans ce qui est peut-être la figuration la plus proche qu'un peintre ait jamais effectuée du monde de la vision primitive.

Il parle du paysage comme d'une figure, il s'adresse à lui comme à une personne. « Vous savez ma passion pour la mer (...) Je sens chaque jour que je la comprends mieux, la gueuse, et certes ce nom lui va bien ici, car elle est terrible (...) Bref, j'en suis fou ; mais je sais bien que pour peindre vraiment la mer, il faut la voir tous les jours, à toute heure et au même endroit pour en connaître la vie à cet endroit-là : aussi je refais les mêmes motifs jusqu'à quatre ou six fois même ». Le peintre témoigne de l'extraordinaire capacité à voir du différent dans l'identique, ou plutôt il prouve que rien n'est jamais rigoureusement identique, dès lors qu'on change de point de vue. Avec le travail en

série - les peupliers, les meules, les cathédrales de Rouen - Monet montre la potentialité créatrice de la répétition. « Chaque jour j'ajoute et surprends quelque chose que je n'avais pas encore pu voir », dit Monet à propos de la cathédrale de Rouen. Mais encore, il l'interpelle : « Bon dieu, que cette mâtime de cathédrale est donc dure à faire ! » Et encore : « Quelle difficulté ... Je suis rompu, je n'en peux plus... J'ai eu une nuit remplie de cauchemars : la cathédrale me tombait dessus, elle semblait ou bleue ou rose ou jaune ». En scrutant la cathédrale, les moindres variations de lumière sur la façade, il scrute le ciel, il scrute les yeux de la mère, il scrute l'objet maternel primaire.

Cette sensibilité aux variations climatiques à l'état du ciel et la luminosité atmosphérique évoque les bébés de Winnicott, confrontés à la défaillance du regard maternel, qui « étudient les variations du visage maternel pour tenter de prévoir l'humeur de leur mère, tout comme nous scrutons le ciel pour deviner le temps qu'il va faire. « Peu importe de savoir ce qu'il en est de la mère de Monet et de l'expérience qu'il a pu vivre. Ce qui importe c'est de noter comment la vocation du peintre s'enracine dans cette expérience inaugurale de miroir maternel. Ce qui est probablement le cas de tous les peintres, qui investissent- et dans la plupart des cas on peut dire surinvestissent - l'expérience spéculaire. Le miroir du regard maternel étant le paradigme de la peinture. « Il est surprenant de voir à quel point même les petits enfants apprennent à jauger l'humeur des parents. Ils le font au début de chaque journée, et parfois ils apprennent à rester attentifs à l'expression de la mère ou du père presque tout le temps. Je pense que plus tard ils regardent le ciel ou écoutent les prévisions météorologiques à la radio », dit Winnicott. Ou encore ils font comme Bonnard qui notait quotidiennement sur ses petits agendas remplis de croquis, les indications météorologiques du jour : beau, pluvieux, nuageux, couvert.

Monet ne se contente pas de regarder le paysage, ni même de choisir un point de vue, un angle de vision, une position dans l'espace, mais il les crée. Il va sur le bassin d'Argenteuil avec un bateau-atelier pour capter tous les points de vue. Pour pouvoir achever la série des peupliers, il donne au propriétaire une somme d'argent pour surseoir à la coupe des arbres. Pour réaliser ses tableaux sur le bras de la Seine, il achète un terrain. Pour les *Matinées sur la Seine*, il se lève à trois heures du matin afin de capter les premières lueurs du jour. A Rouen, il réglait l'heure de ses repas en fonction de l'éclairage de la façade de la cathédrale et revenait insatisfait et découragé, car il n'était jamais sûr d'avoir pu capter ces nuances subtiles, tellement changeantes et fugitives qu'elles lui échappaient. « Je veux faire de l'insaisissable. C'est épouvantable. Cette lumière qui se sauve en emportant la couleur ». Et enfin, l'apothéose, c'est le jardin de Giverny et la création de l'étang aux nymphéas.

C'est pourquoi la visite de Monet ne s'arrête pas à l'exposition du *Grand Palais*. Elle pourrait d'ailleurs être précédée par une escapade au Havre, ville natale de Monet, où le *Musée André Malraux* possède une belle collection de toiles d'Eugène Boudin, exposées dans des salles très ouvertes sur le ciel et cette mer du Nord, dont la lumière est la première vision qu'en ait eue Monet. Elle se poursuit par une visite au *Musée Marmottan* pour l'exposition *Claude Monet. Son musée* (jusqu'au 20 février 2011) qui possède dans ses collections le fameux *Impression. Soleil levant*, tableau emblématique qui a donné le mot « impressionnisme ». Les conservateurs de *Marmottan* n'ont pas voulu prêter ce tableau au *Grand Palais*, le gardant jalousement, en quoi ils ont eu bien raison, invitant les visiteurs à découvrir leur musée, dont la collection est la deuxième en importance pour Monet après Orsay. Elle complète magnifiquement celle du Grand Palais avec un ensemble très riche d'œuvres tardives, qu'on peut considérer comme les plus belles et les plus étonnantes de Monet : *les glycines, les nymphéas, les ponts japonais, les saules pleureurs*.

Ces toiles tardives correspondent à la période où Monet est atteint par une cataracte qui dès 1912 a altéré sa vision des couleurs. « Je ne percevais plus les couleurs avec la même intensité. Les rouges m'apparaissaient boueux (...) Je vois tout au travers d'un brouillard ». Au point que Monet repérait les tubes par des étiquettes qu'il y collait. Mais il rajoute - et c'est là où l'on voit qu'un peintre reste

toujours peintre : « C'est tout de même très beau et c'est ce que j'aimerais pouvoir représenter ». L'altération de la perception des couleurs, critiquée par certains, donne lieu à un renouvellement de son style, inaugural, dit-on, de l'abstraction. Est-ce que les troubles visuels du peintre lui ont permis d'être parmi ceux qui ont inauguré l'abstraction ?

Et puis, comment ne pas aller à l'*Orangerie* voir l'aboutissement de ce trajet artistique avec l'œuvre grandiose des *Nymphéas* se déployant sur près de cent mètres linéaires. Monet voulait un motif qui, « transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, aurait prouvé l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage ; cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri ». Enfin comment ne pas aller à Giverny, lieu magique créé par ce peintre majeur de la peinture moderne, qui disait de lui-même, en toute modestie : « En dehors de la peinture et du jardinage, je ne suis bon à rien ».