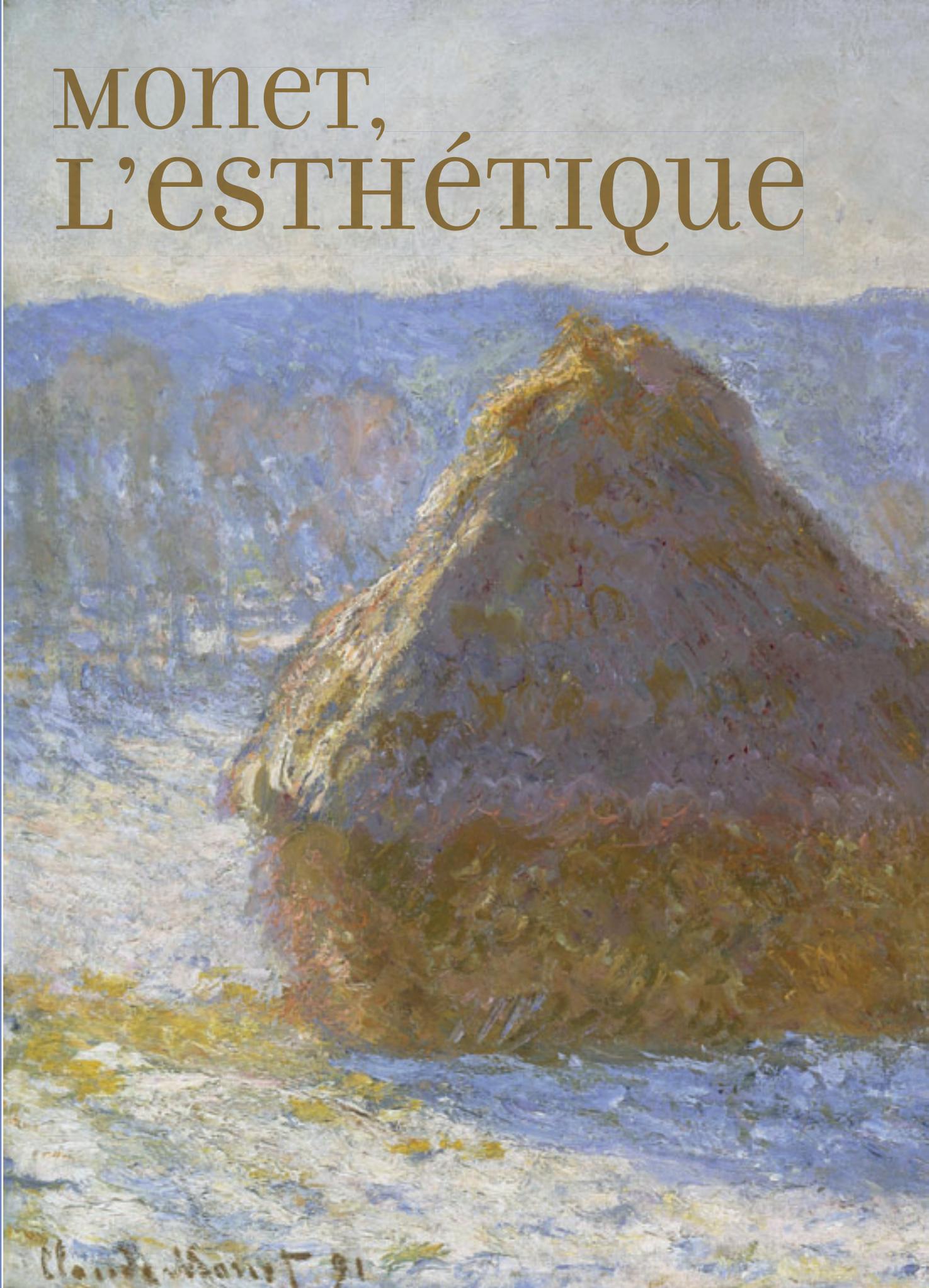
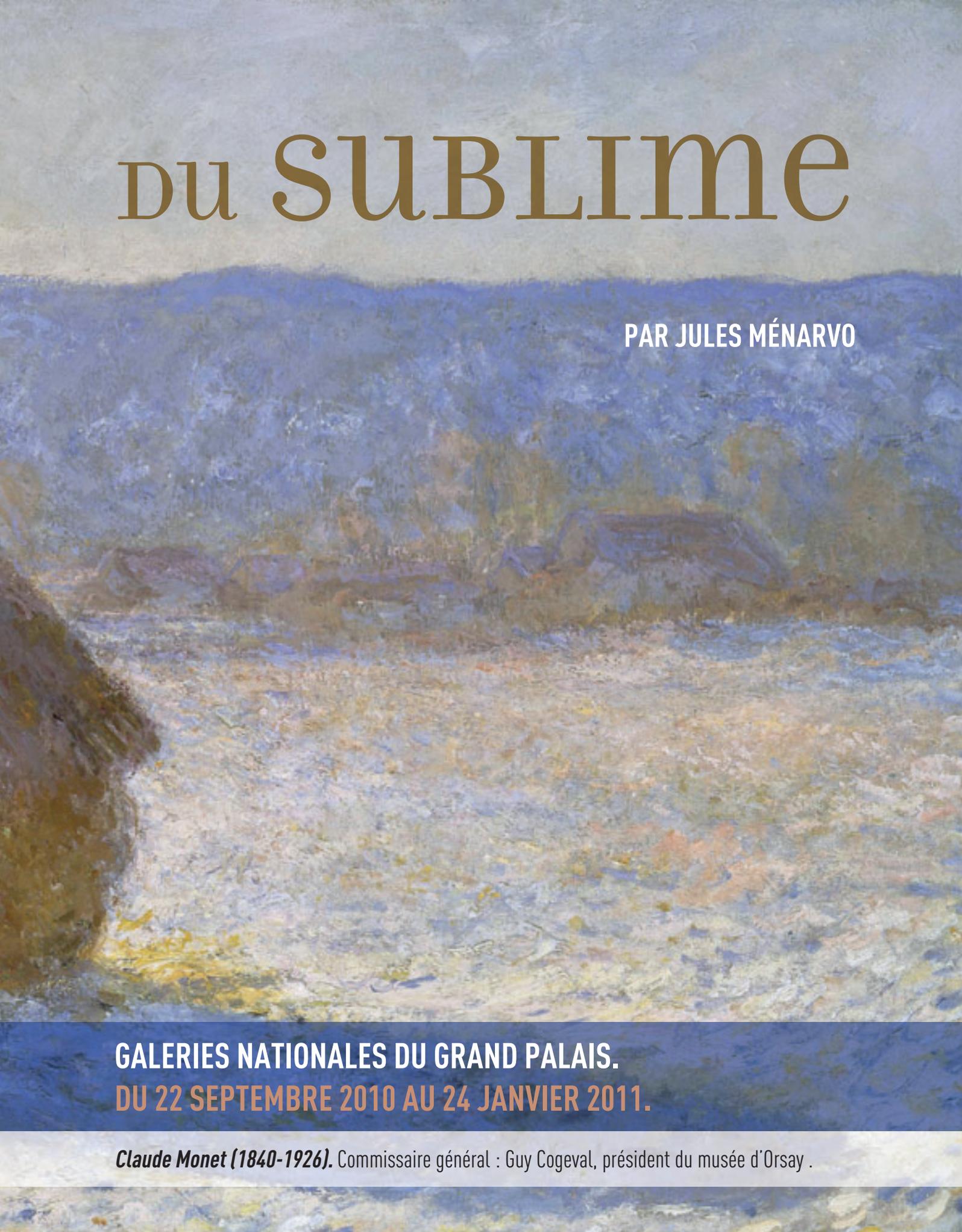


MONET, L'ESTHÉTIQUE



Claude Monet 71

The background of the entire page is a reproduction of an Impressionist landscape painting by Claude Monet. The scene depicts a wide, open landscape with rolling hills and a large, dark, textured structure on the left side. The brushwork is visible and expressive, with a rich palette of blues, yellows, and earthy tones. The overall atmosphere is one of light and movement, characteristic of the Impressionist style.

DU SUBLIME

PAR JULES MÉNARVO

GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS.
DU 22 SEPTEMBRE 2010 AU 24 JANVIER 2011.

Claude Monet (1840-1926). Commissaire général : Guy Cogeval, président du musée d'Orsay .



Alors que, pendant longtemps, le goût du public et la critique elle-même privilégiaient, dans l'œuvre de Monet, sa période purement impressionniste, les années 1870-1880, au détriment de l'œuvre tardif (l'éminent Lionello Venturi, par exemple, considérait que les *Nymphéas* constituaient "la plus grave erreur artistique" de Monet), ce jugement s'est inversé au cours des dernières décennies et l'on a tendance aujourd'hui à célébrer surtout le "dernier Monet", perçu comme un des prophètes de la peinture moderne. Le triomphe de l'abstraction dans les années 50 – abstraction lyrique en Europe, expressionnisme abstrait aux États-Unis – est pour beaucoup dans ce renversement.

Clement Greenberg, critique d'art et grand théoricien de l'abstraction américaine, fut un des principaux artisans de ce revirement. À la fin des années 50, dans son livre *Art et culture*, il écrit : "On s'est accordé à dire que Monet s'était survécu trop longtemps et qu'à sa mort, en 1926, il était devenu anachronique. Or voici que ces vastes aboutissements que sont les derniers *Nymphéas* commencent à appartenir à notre époque plus que les grandes

récapitulations cézanniennes (les trois *Grandes Baigneuses*). L'écart de vingt-cinq ans qui sépare les *Baigneuses* des *Nymphéas* de l'Orangerie prend finalement un sens, et ce n'est pas en vain que Monet aura survécu vingt ans à Cézanne." Cette revalorisation du dernier Monet de la part du critique américain n'est cependant pas impartiale. À la postérité de Cézanne, le cubisme et ses succédanés français et européens, il oppose la plus récente →

Double page précédente :

Meule, effet de neige, le matin.

1891, huile sur toile, 65 x 92 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Ci-dessus :

La grenouillère.

1869, huile sur toile, 75 x 99 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Ci-contre :

Fragment du déjeuner sur l'herbe.

1865, huile sur toile, 248 x 278 cm. Musée d'Orsay, Paris.





postérité de Monet, qu'incarne selon lui la grande peinture abstraite américaine : façon de conférer à cette dernière des fondements historiques, de la rattacher à une grande tradition picturale dont les développements les plus extrêmes, les plus radicaux, auraient ainsi eu lieu aux États-Unis. Et certes il est impossible de nier la filiation entre les *Nymphéas* et certains aspects fondamentaux de cette peinture, comme la notion de *all over* (une même intensité picturale investit toute la surface du tableau), essentielle pour tous les expressionnistes abstraits et exemplarisée par l'œuvre de Jackson Pollock, la libre gestualité ou le "paysagisme abstrait" d'une Joan Mitchell, artiste qui choisit de vivre à Vétheuil, l'un des lieux de prédilection de Monet. Mais il est abusif de réduire la modernité de cet artiste d'emblée révolutionnaire à la phase finale de

son œuvre, en reléguant la période impressionniste à une sorte de préhistoire de la peinture moderne, une simple étape historique, certes importante mais tellement moins que son dépassement au fil des développements grandioses de la dernière période. Il suffit de se retrouver face à l'un des →

Ci-dessus :

La gare Saint-Lazare à l'extérieur (le signal).

1877, huile sur toile, 65 x 81 cm.

Niedersächsisches Landesmuseum, Hanovre.

Ci-contre :

Rouen, le portail et la tour d'Albane (ou St Romain), plein soleil.

1893-94, huile sur toile, 92 x 63 cm. Musée d'Orsay, Paris.





nombreux chefs-d'œuvre des années 1870 pour éprouver l'inanité d'une telle vision : la perfection, la plénitude atteintes alors ne sont en rien relatives, en rien minimisées par les développements ultérieurs, elles sont définitives et relèvent de l'absolu. Il y a plus : l'investissement global de la surface du tableau par une "écriture" purement picturale – la couleur posée en touches libres, en taches – est déjà inhérent à l'esthétique impressionniste. Si l'on regarde, pour prendre des exemples fameux, *Les Bains de la Grenouillère* (1869) ou *Impression, soleil levant* (1874), il est évident que la couleur y est pareillement vibrante, l'énergie picturale aussi intense, en chaque point de la surface peinte. En lui-même, le projet de traduire picturalement l'atmosphère sensitive d'un milieu lumineux induit cette fragmentation de la touche et cette diffraction de la couleur sur toute la surface. Les derniers *Nymphéas* sont sans doute de "vastes aboutissements" mais

ils succèdent à d'autres aboutissements, qui n'en sont pas les simples prémisses.

Des tableaux éblouissants de fraîcheur des années 1870 aux grandes "décorations" longuement mûries de la fin (ces *Nymphéas* installés dans une salle du musée de l'Orangerie qualifiée de "chapelle Sixtine du XX^e siècle"), le chemin est long cependant. Aux alentours de 1885, les peintres du groupe impressionniste sont affectés par les idées nouvelles de

Ci-dessus :

Glaçon sur la Seine à Bougival (dit Neige sur la rivière).

Vers 1867, huile sur toile, 65 x 81 x 3 cm. Musée du Louvre, Paris.

Ci-contre :

Les coquelicots à Argenteuil.

1873, huile sur toile, 50 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Seurat et Signac préconisant une approche "scientifique" de la couleur. Pissarro adhère à ces idées et adopte la technique divisionniste. Cézanne voudra faire du "Poussin sur nature", c'est-à-dire donner à la peinture de plein air la solidité et la rigueur de l'art des musées. Monet ressent le besoin de dépasser l'aspect spontané et sensitif du premier impressionnisme voué à une peinture de l'évanescence et de l'éphémère, au profit d'une expression plus réfléchie, plus rationnelle, plus ample aussi. Pour ce faire, il a recours à une méthode qu'il est le premier à systématiser et qui connaîtra une fortune considérable au XX^e siècle : la série. Il en a l'intuition dès la fin des années 1870, avec les fameuses *Gares Saint-Lazare*, mais les vraies séries (les *Meules*, les *Peupliers*, les *Matinées sur la Seine* puis les grands cycles de Giverny, *Ponts japonais* et *Nymphéas*) datent de la seconde moitié de sa longue carrière. Chaque tableau d'une série se concentre sur un état

particulier de la lumière (telle saison, tel moment du jour) mais chacun ne prend tout son sens qu'au sein de l'ensemble dont il fait partie. Le motif (le référent) se trouve relégué au second plan, au profit d'un jeu de différences qui accuse la manière dont chaque toile est peinte, autrement dit les variations de la peinture elle-même. Une conception nouvelle se fait jour : non plus le tableau, œuvre unique et, selon la vision traditionnelle, "fenêtre ouverte sur le monde", mais la peinture conçue comme processus en mouvement et potentiellement infini, "œuvre ouverte". Revoyons ces *Meules*, dont l'une d'elles fera l'effet d'une véritable révélation au jeune Kandinsky, ces *Cathédrales de Rouen* pétries dans la couleur, ouvragées en pleine lumière, ou ces nombreux *Bassins aux nymphéas* réduits à la pure magie des reflets aquatiques : à l'épreuve du système sériel, l'éphémère est devenu intemporel, la peinture semble s'approfondir elle-même et s'ouvrir, à l'infini. ■