

Les séries de Monet Du temps qu'il fait au temps qui passe

Monique Brunet-Weinmann

Volume 35, numéro 141, décembre–hiver 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53742ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brunet-Weinmann, M. (1990). Les séries de Monet : du temps qu'il fait au temps qui passe. *Vie des arts*, 35(141), 52–55.

LES SÉRIES DE MONET

DU TEMPS QU'IL FAIT AU TEMPS QUI PASSE



Les Peupliers, 1891.
Huile sur toile; 100,3 x 65,2 cm.
Philadelphie, Musée des beaux-arts.

Monique Brunet-Weinmann

En 1974, le Centenaire de l'Impressionnisme a marqué le début d'une révision des connaissances sur le mouvement et déclenché la série des «blockbusters» qui ont suivi les deux expositions commémoratives à Paris¹. Quinze ans plus tard, on déplore une désaffection des chercheurs français qui, laissant le champ libre aux Américains, n'en démontrent pas moins à leur égard une condescendance teintée d'irritation². Quelles seront leurs réactions à l'exposition *Monet in the '90s*, qui se trouve à l'Académie Royale de Londres (jusqu'au 9 décembre), après avoir été visible à l'Art Institute de Chicago (19 mai-12 août), et organisée par le Musée des beaux-arts de Boston (7 février-29 avril 1990)? L'exposition n'ira pas à Paris.

Le Musée de Boston a eu l'idée, capitale comme toutes les évidences négligées, de marquer l'émergence des séries dans l'œuvre de Monet, de regrouper approximativement 90 peintures de quinze séries, peintes entre 1889 et 1900, dans les années '90, dont: la *Vallée de la Creuse*, *Coquelicots*, les *Meules*, les *Peupliers*, le *Pont japonais*, et surtout la *Cathédrale de Rouen* (1892-1895)³. Sur les trente toiles connues qui ont pour matière le monument gothique, dix sont rassemblées, et ne sont surpassées en nombre que par les *Peupliers* (11 sur 24) et les *Meules* (15 sur 30),

auxquelles le Musée de Boston consacrait toute une salle.

Ces dix toiles à elles seules valaient le déplacement. Elles requéraient le regard attentif et la double vision, proche et lointaine, que l'installation du musée empêchait, induisant à la circulation plutôt qu'à la contemplation. En effet, l'alignement de faux arcs gothiques, qui simulaient une nef de cathédrale, dirigeait les visiteurs vers la salle suivante, limitant à quelques mètres le recul possible. De près, le tableau paraît totalement abstrait, épaisse surface matiériste, sculpto-peinture, espèce de «maçonnerie de peinture» alors que le médium acrylique n'existait pas encore, ce qui à l'huile représente un défi technique considérable. Du plus loin que l'on pouvait apercevoir la série, entre les têtes du public⁴, entre les simulacres de colonnes, la perspective imposait la structure gothique de manière fascinante: les portails se creusaient, les ogives, les rosaces, les sculptures affleurent, les proportions s'affirment, l'air circule, la lumière...

Les Cathédrales placent le regardeur au cœur même de l'Impressionnisme, dans son essence et, tout à la fois, à un aboutissement si extrême de l'art de Monet qu'il y dépasse justement l'Impressionnisme, l'art de son temps et même la peinture pour anticiper sur les nôtres: notre temps et la peinture ac-



La Cathédrale de Rouen, 1892-94.
Huile sur toile; 106 x 73,7 cm.
Massachusetts, Sterling & Francine Clark
Art Institute.

tuelle. Durant cette décennie en effet, Monet pousse à l'extrême sa recherche picturale, reprenant en solitaire les données que les Impressionnistes avaient acquises en groupe, en voie d'être «dépassees» par le Néo-impersonnisme et le Symbolisme fin de siècle. En exacerbant leur logique intrinsèque, il fait de l'Impressionnisme

21 juillet 1890). Angoisse du temps qui passe, des saisons qui changent, annulant le motif jusqu'à l'année suivante: «Je n'ai encore pu reprendre vos toiles du jardin, la grande allée (à Giverny) n'étant pas encore à son point de floraison complète...» (à Durand-Ruel, 13 août 1901). Révolte aussi contre les temps qui changent et entraînent de

«Supposons un effet du soir. Pouvez-vous arrêter le soleil et le nuage? ... Votre toile n'est pas couverte que vingt effets se sont produits: il aurait fallu recommencer vingt fois». C'est précisément ce que fait Monet.

Après la série des *Champs de Coquelicots*, celle des *Peupliers* (dont les toiles pleines de vent donnaient le frisson à



La Vallée de la Creuse, 1889.
Huile sur toile; 73 x 92,1 cm.
Coll. particulière.



La Vallée de la Creuse, 1889.
Huile sur toile; 65,1 x 92,4 cm.
Coll. Juliana Cheney Edwards.

un art du XX^e siècle. Le principe de la sérialité s'impose par nécessité interne; les toiles peintes à Giverny constituent un des chaînons (manquant à l'histoire de l'art) qui mène à l'Abstraction lyrique et à l'Expressionnisme abstrait; les Cathédrales, puis les *Nymphéas*, se situent picturalement dans l'interface de la représentation et de l'abstraction que les jeunes peintres travaillent aujourd'hui, un siècle plus tard. Mais cette logique interne, nous la découvrons à distance, avec le recul du temps, comme nous découvrons, avec le recul spatial, le motif de la cathédrale, la figuration de la toile.

Malgré l'expérience acquise par trente années de «plein-air», c'est encore pragmatiquement, sur le motif, dans le doute, l'angoisse, l'insatisfaction, que cette logique intrinsèque s'impose à Monet, qu'elle le dépasse, qu'elle le force à aller là où il ne sait pas qu'il est déjà. Angoisse du temps qu'il fait, qui change la lumière, qui métamorphose le motif: «Vous ne vous rendez pas compte de l'épouvantable temps qu'il n'a cessé de faire depuis deux mois. C'est à rendre fou furieux, quand on cherche à rendre le temps, l'atmosphère, l'ambiance» (lettre de Monet au critique Gustave Geffroy, du

nouveaux modes de vie, l'industrialisation menaçant des paysages qui étaient restés immuables durant des siècles, changeant la nature de la Nature avant de modifier – le savait-on déjà? – la façade des cathédrales, la face de la culture, l'image de l'éternité.

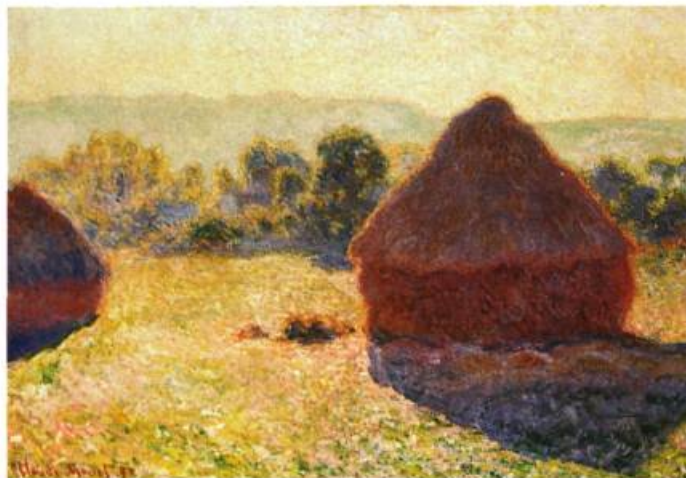
Là se trouve le nœud essentiel, dans cette conjonction complexe en un mot du Français, «temps», de notions pour lesquelles les langues anglo-saxonnes ont trois termes: «weather», «time», «times». C'est ce qui échappe à l'Américain Paul Hayes Tucker, qui en centrant l'étude de son catalogue sur le contexte historico-social, isole le troisième terme des deux autres acceptions du mot «temps», coupant ainsi l'art de Monet de la source vive qui nourrit et génère son évolution: Monet demeure toute sa vie un adepte de l'«École du Plein-air», comme on désignait originellement la nouvelle peinture vers 1863, quelque temps qu'il fasse. L'effort pour rendre l'éphémère des «beautés météorologiques» l'amène fatalement aux séries, puisque le vrai motif n'est pas le paysage mais son état à un certain moment. Eugène Boudin déjà, son maître, Normand comme lui, notait toujours en marge de ses études marines la date, l'heure, et le vent⁵.

Degas et l'envie de relever son col de pardessus!), c'est la série des *Meules*, succès définitif, commercialement. Chant de la Terre, chant de l'Air, chant du Feu: la lumière de midi ronge la forme, l'énergie solaire pulvérise la masse végétale ou la rend à sa froide densité en silhouette contre le couchant. Ces séries n'auraient pas dû être dispersées: c'est ensemble qu'il faut voir ces instants recomposer la durée dans la succession harmonieuse de leurs toiles, la mémoire comblant les intervalles pour tisser la continuité. On verrait ainsi que la durée n'est pas une donnée immédiate de la conscience et que Roupnel a raison contre Bergson. C'est ce que Bachelard démontre dans *L'Intuition de l'instant* et *La Dialectique de la durée*.

La présence primordiale du Temps est plus évidente encore dans la série des *Cathédrale de Rouen*, commencée en 1892: rencontre d'un moment d'un jour avec la pierre millénaire, façonnée par l'usure simultanée de la durée et des intempéries. Par le choix du sujet, sa pluralité, Monet est désormais conscient de la philosophie de sa peinture, de son esthétique éminemment temporelle. Peu importe d'ailleurs que ce choix de la Cathédrale soit cause ou

conséquence de la prise de conscience. A peindre le temps qu'il fait dans la Nature «réelle», Monet a changé la peinture, art de l'espace «objectif» en un art du Temps et de la durée subjective. C'est la raison profonde qui explique qu'il pourra désormais se passer de peindre directement sur le motif: le glissement s'est opéré de l'œil-ici-

présenter les coquelicots, les peupliers, les meules, la cathédrale, etc., comme des figures emblématiques de la France, cela permet à Paul Tucker des développements inusités et un éclairage nouveau. Ainsi, les meules seraient de blé et non de foin («grainstacks» plutôt que «haystacks»), dons de la Terre nourricière. Mais à vouloir justifier sa thèse, il



Les meules, 1890.
Huile sur toile; 65,6 x 100,6 cm.
Canberra, Australian National Gallery.



Les meules, 1890-91.
Huile sur toile; 63,5 x 100,3 cm.
Chicago, The Art Institute, Coll. Potter Palmer.
(Photos gracieuseté du Musée des beaux-arts de Boston)

maintenant à la mémoire, d'un art de l'observation «sincère» à un art de la reconstitution abstraite. La méthode de travail qu'il adopte pour ses vues de Londres est révélatrice. Il commence à l'automne 1899 la série de la Tamise, depuis la fenêtre de son hôtel, comme il l'avait fait pour la cathédrale; en 1900, 1901, il y séjourne à nouveau. Mais à son retour à Giverny et jusqu'en avril 1904, quand il ne peut peindre dans son jardin, il développe de mémoire ses Londres à l'atelier, les menant de front, simultanément, témoin cette lettre à Durand-Ruel, du 23 mars 1903: «Je ne peux pas envoyer une seule toile de Londres parce que pour le travail que je fais il m'est indispensable de les avoir toutes sous les yeux, et qu'à vrai dire pas une seule n'est définitivement terminée. Je les mène toutes ensemble, ou du moins un certain nombre...»⁶. Il en sera de même pour les toiles de Venise et plus encore, pour les *Nymphéas*.

Malgré une adresse directe au Président de la République Félix Faure, à la une de son journal *La Justice*, Clémenceau ne réussit pas à convaincre l'État de sauvegarder dans son intégralité la série des *Cathédrale* en l'offrant à la nation française. De là à fonder le choix des sujets des séries sur des motivations nationalistes et patriotiques, et à

confond Rouen et Reims, et fait de la ville normande «the site for coronation ceremonies for the kings of France» (p. 145). Rien de moins! Et les jeunes filles au piano de Renoir deviennent des «modern Mariannes»... Une telle interprétation procède a posteriori. Elle relève plus de la mentalité post-reaganienne et des «grands travaux» et autres célébrations miterrandistes (pensons à la moisson des Champs-Élysées!) que du fonctionnement intrinsèque de la Peinture. ■

1. Centenaire de l'Impressionnisme, Grand Palais, 21 septembre-24 novembre 1974; Le Musée de Luxembourg en 1874, Grand Palais, 31 mai-18 novembre 1974.
2. Voir à ce propos l'éditorial d'Henri Loyrette au no 86 de la *Revue de l'art*, 1989.
3. Rappelons que le Musée de Boston possède 38 Monet dans sa collection permanente, dont onze sont présents dans l'exposition, et que les Bostoniens ont été très tôt des collectionneurs de l'artiste: quarante peintures de Monet résidaient à Boston dès 1892.
4. La remarque que je faisais sur l'accrochage de l'exposition *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism* au Metropolitan Museum of Art de New York (*Vie des Arts*, no 92, automne 1978), reste valable ici: pour permettre au regard de voir l'ensemble de la série, il aurait fallu que les tableaux soient placés plus haut.
5. «Boudin, avec une inépuisable bonté, entreprit mon éducation. Mes yeux à la longue s'ouvrirent et je compris vraiment la nature; j'appris en même temps à l'aimer». Cité par John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*. Albin Michel, 1955, tome 1 p. 56.
6. Lionello Venturi, *Archives de l'Impressionnisme*. Durand-Ruel éd., Paris-New York, 1939, tome 1 p. 288.