

MONET, UNE VIE DANS LE PAYSAGE

de Marianne ALPHANT

Le jeune homme a dix-huit ans, il habite Le Havre, a un bon coup de crayon. Il dessine des caricatures qu'il vend dans une librairie où expose également un certain Eugène Boudin : de petites marines grises pour lesquelles le jeune Oscar – le prénom du garçon – n'a que dédain. A cet âge, on est arrogant. Il s'adonne à la dérision. Or, Boudin, ce "bonhomme ridicule" dont la ville fait des gorges chaudes, s'intéresse à lui. "C'est bien, ce que vous faites... mais n'en restez pas là". Il propose à plusieurs reprises à un Oscar qui n'en a que faire, de l'accompagner sur le motif, en plein air. "C'est si beau, la mer et les ciels, les bêtes, les gens et les arbres, tels que la nature les a faits, (...) tels qu'ils sont". Un beau jour - "jour fatal !" -, le jeune homme, il ne sait trop pourquoi, cède. "Qu'est-ce que je risquais ? C'était une occasion de m'amuser..."
Ce qu'il risquait ?
"Ah, quelle révélation !... La lumière venait de jaillir !"

Dans cette biographie extraordinaire qu'est *Monet, une vie dans le paysage* - cet exploit, où l'on voit se croiser, se tresser et se dissocier les destins de tous les personnages de l'époque-, Marianne Alphant s'interroge. A quoi tient l'éblouissement ? "Le paysage était ordinaire, le peintre sans prestige..." Pas d'identification héroïque. C'est la situation qui est "saisissante" - "ce désordre inextricable dans les choses, l'air et sa matière (...). C'est un trouble, une exaltation qui vient du dehors"... " Cet état où il est hors de

lui le révèle à lui-même."

Pas d'identification héroïque - Didier Anzieu dans son étude sur la création (1) affirme que "créer requiert, comme première condition, une filiation symbolique à un créateur reconnu". Ici, rien de tel. Simplement, fin de la dérision.

Etre dehors. Tout au long du livre, l'auteur insiste sur ce mot. Échapper, sortir, "toucher en pleine vitesse le mur invisible du paysage". Comme un avion franchit le mur du son ? "Scène d'une expérience de vol, dans une ivresse sensorielle qui se transmet au spectateur". Elle dit aussi : colère, fièvre. Violence. Et cela peut étonner, quand on voit les toiles ensoleillées de Monet.

Elle ne prononce pas le mot " grâce ". Ne prononce pas le mot " extase ".
Juste sortir. Etre de sortie. Sortir avec la nature, s'y réintégrer, s'y dissoudre.
"Éprouver un lieu jusqu'au bout".

Avec Boudin, le gentil initiateur dérisoire, qu'a-t-il pu se passer (2) ? Y a-t-il eu cet "élargissement des frontières du Soi qui donne accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien" et sur lequel s'interroge Didier Anzieu dans ses recherches (3) ? Le saisissement créateur naîtrait parfois du sentiment d'un flottement des limites séparant deux ordres de réalité, " la naturelle altérité du monde extérieur" et "l'intimité silencieuse du moi psychosomatique" (4). Angoisse de dépersonnalisation ou dilatation toute-puissante ?

Il semble que Monet ait besoin de se protéger de l'intérieur - qu'il ait peur du noir. À Rouen, quand il peindra ses *Cathédrales*, il mettra six mois à franchir le seuil de l'édifice. Et je songe à son si sombre, si étonnant *Coin d'appartement* (1875, W 365) - le peintre est posté dans la véranda, invisible, Camille blottie au fond, sans visage, le petit Jean debout entre eux deux. Le parquet est gris bleu ardoise, la silhouette de l'enfant noirâtre, l'ombre de la femme gris anthracite. Mains dans les poches, bouche ouverte, l'enfant s'impatiente : ça suffit, laisse-moi aller jouer dehors.

Jouer dehors ? Deux tableaux d'Argenteuil montrent le petit Jean qui joue dans le jardin, absolument seul. Toujours à distance de sa mère - comme le fait remarquer l'auteur, c'est sur les toiles de l'ami Manet ("*La famille Monet au jardin*, 1874) et de l'ami Renoir ("*Camille Monet et son fils Jean dans le jardin d'Argenteuil*, 1874) que mère et enfant sont en contact physique. Quand Monet les représente ensemble, ils sont toujours à bonne (ou mauvaise) distance. Enfant assis par terre qui joue aux constructions dans l'ombre d'une table déserte (1873, *Le Déjeuner*). Petit pantin de dos, immobile, gracie, perdu dans l'ombre gris mauve de la maison et assez sommairement peint, tenant un cerceau dont son corps cache la moitié (le O d'Oscar devenu le C de Claude ?). Chapeauté, enrubanné. La mère, debout sur le seuil, ne semble pas disposée à le rejoindre - elle jette un oeil, c'est tout. Il a l'air de s'ennuyer ferme - le peintre aussi : la touche est maigrelette, le ciel niatement bleu.

C'est le même enfant qui, en promenade, ne donne jamais la main à sa mère. Il marche en tête, immergé dans les herbes hautes, les taches rouges des coquelicots, les touches désordonnées. Entre lui et le paysage, aucune silhouette humaine médiatrice. Petit éclairer solitaire, il ouvre la voie (1873 *Promenade dans les prairies à Argenteuil* W 376. 1875 ; *Les Coquelicots*,

environs d'Argenteuil W 380).

De même Monet.

" Qu'il le veuille ou non, il ne peint qu'*exposé*". S'exposer aux intempéries pour se protéger des étouffements de l'intérieur. Se protéger du noir.

On sait que Clemenceau, son ami, fit retirer le drapeau noir dont on avait à sa mort recouvert le cercueil de Monet. " Il n'aimait pas le noir. "

Sur l'enfance de Monet on sait peu de choses. Marianne Alphant a une belle expression : " Quelque chose en lui résiste au récit. "

Peut-être est-ce même là une des raisons de son intérêt pour ce peintre : cette résistance au récit ?

Quel écrivain ne s'intéresserait à ce qui résiste au récit ?

Or Marianne Alphant est avant tout écrivain. Les images d'Epinal ? Non.

À Giverny, en pleine gloire, nous dit-elle, Monet reste insaisissable (Monet-Nemo ?). " Partout des fleurs, comme pour cacher ce que personne ne voit : la violence d'un forcé, le doute, le désespoir. "

" Les toiles radieuses de Monet ont un envers sombre qu'il est difficile parfois de percevoir" (5). Telle me semble être la basse continue, *l'ostinato* qui charpente cet ouvrage que l'on pourrait aussi intituler " voyage à travers le monde flottant" (6). Nous suivons les campagnes du fuyard déserteur, nous étonnons du vécu opaque qui sous-tend les toiles scintillantes, et, comme en une identification secrète, traversons les moments de perdition du peintre en tentant de percevoir pour notre propre compte l'articulation entre capacité de désarroi et pouvoir de créer la lumière.

Mais est-ce une articulation ? Plutôt une aporie : un retournement. La métamorphose d'un état impossible en une irruption du possible reste assez mystérieuse.

Avec une grande attention - une tendre et grave sollicitude, une émotion contenue -, l'auteur donne le bras au grand impatient, à l'"indiscipliné de naissance". Ce lambin qui fait du cent à l'heure se bat avec la météo, l'argent, les sentiments intempestifs. "Mutisme, entêtement, hauts et bas de l'humeur aux changements de lumière, concentration, fièvre, colère". Son humeur instable se voile, perce le brouillard, s'ensoleille, vire à l'orage. Flux psychiques déchaînés (*Grosse mer à Etretat*, 1864). Ressacs. La barque gîte (*La Vague verte*, 1866). Le barreur n'est pas loin de tomber à l'eau.

" Monet peint comme s'il n'était pas sur terre, ou que le sol se dérobaît sous lui. "

Mais c'est comme si l'angoisse allait de pair avec la joie : le pinceau exulte.

Qu'est-ce qu'être *dans* le paysage ? Est-ce la même chose qu'être dans le brouillard ? Nager en perdant pied ? Et quel rapport entre être perdu et être au rendez-vous ?

Didier Anzieu dit du créateur : " Il est presque mort de saisissement, mais, retournement décisif (...), il se saisit de l'étrange, de l'inconnu, de l'imprévisible, qui n'est peut-être qu'un objet banal vu avec des yeux neufs (...). Il y a là une situation paradoxale, mais, comme Winnicott en a fait la découverte à propos de l'objet transitionnel, à la fois placé là par l'entourage et inventé par l'enfant, le paradoxe du saisissement – passivité du Moi, activité de la conscience – ne doit pas être résolu pour qu'un processus créateur puisse s'enclencher" (7).

A quoi fait écho, sous la plume de M. Alphand, " Recherche anxieuse d'éléments contradictoires... travailler *tranquillement*, alors que la hâte et l'inquiétude sont les vrais moteurs de sa création. " Ou bien : " Giverny ou le "simple paysage" – trop simple pour Monet qui a besoin de "choses impossibles à

faire" "

Monet n'est pas de ces peintres qui apprivoisent l'espace à travers le premier plan d'une croisée de fenêtre. Pas de protection, pas de médiation.

C'est un corps à corps.

" Il prit à pleines mains une averse abattue sur la mer et la jeta sur sa toile " (Maupassant).

Livre passionnant à lire pour ne pas se laisser aveugler par la gloire et le grand jour, le jour J, le jour de gloire de Sa Majesté Claude Monet divinisé par la rétrospective du Grand Palais. Exposition magnifique au demeurant.

Ce livre, l'ai-je lu ?

Non. Je l'ai bu. Je m'y suis immergée. Et cela n'a pas été facile pour moi de sortir de cette immersion enchantée pour en rendre (vaguement) compte. L'auteur m'a aidée à refaire surface grâce à sa conférence à l'auditorium du Grand Palais le 20 octobre dernier, *Monet, la fin d'un paysage*.

1888, Antibes – des toiles paradisiaques. Or Antibes est le lieu d'une crise noire chez Monet, sur laquelle il s'exprime dans ses lettres à sa femme Alice. " C'est si difficile, si tendre et si délicat, et justement moi qui suis si enclin à la brutalité. " Aucune campagne de Monet n'est heureuse : incertitude puis emballement puis ardeur puis déboires puis colère puis sentiment de désastre. Monet "dans" le paysage ? Il a toujours l'impression qu'il n'est pas au bon endroit. En outre, le paysage est un genre mineur. "Ce culte niais de la nature", écrit Baudelaire. Qu'est-ce qui sauvera le peintre, qui en est à la moitié de son oeuvre, de "cette terrible spécialité de paysagiste et de cet état d'abrutissement" où il se morfond ? Il vit un marasme intime, et pourtant, il s'attarde. Parti pour un mois, il reste plus de trois mois. Comme s'il avait besoin de désarroi et de solitude pour avancer. Comme

s'il lui fallait traverser un état paroxystique primitif.

"Même si en fait le créateur n'est pas aussi seul qu'il le croit, ce qu'il éprouve est de l'ordre de la déréliction et de l'agonie" (8).

En 1890, Berthe Morisot constate : "Il a épuisé la matière du simple paysage". Ses essais de figures en plein air (1887, *En norvégienne*, 1887-1890 *En canot sur l'Epte*, etc.) ne durent pas. "Cela ennuie les autres de poser pour lui". On trouve qu'il se répète ? Eh bien, il ira jusqu'au bout ! L'entêté tente alors l'aventure des séries. Et ce sont les meules, figures abstraites, les peupliers, pures arabesques, les cathédrales, murs atmosphériques sans un brin de pierre réelle derrière elles - en attendant les ponts japonais, les saules, les nymphéas obsessionnels... "Plus je vais, plus je vois l'enveloppe". Le motif disparaît, les formes se dissolvent. Le peintre est un autre homme.

On peut dire qu'à partir des Meules, le paysage est balayé. Et que ce coup de balai-brosse est l'avenir de la peinture.

Je bavarde avec Marianne Alphant à l'issue de sa conférence - elle signe son livre -, lui demande combien de temps "cela" lui a pris (sept ans), si elle a vu tous les tableaux dont elle parle "en vrai" (elle a couru le monde de musée en musée). Dans son parcours du combattant, ou sa quête du Graal, elle a cherché les endroits exacts où Monet a peint, les lieux précis où il a planté son chevalet... Elle s'y est postée en chair et en os. Combien de temps chaque fois ? Je ne lui ai pas demandé. Dieppe, Etretat, Pourville, Belle-Ile, la Creuse... "Je me suis mise à l'endroit exact..." Jusqu'au dernier moment, me dit-elle, elle a tremblé de faire une découverte déplaisante sur Monet - qu'il aurait été antisémite, comme Degas, antidreyfusard, quelque autre vilénie. Il n'en a rien été.

C'est dire que, dans cette biographie, l'auteur

ne s'est pas mise en position de surplomb, n'a pas pris d'avance sur son "personnage". N'a pas joué avec lui à "suivez le guide".

Au fait, biographie, ou critique d'art ? Comme le fait remarquer l'éditeur dans le liminaire, "ce livre semble, en son mouvement le plus propre, éliminer toute distinction du type "la vie et l'oeuvre", dans la mesure (...) où il renvoie continuellement les hésitations et les décisions de l'existence du peintre aux repentirs et aux mouvements secrets de l'œuvre".

Paru sous sa forme initiale en 1993, il a été réédité en poche par Hazan en mars 2010, à l'occasion de l'exposition du Grand Palais (9). Son style est ample et précis, haletant. Animé, me semble-t-il, par une vibration qui témoigne d'une osmose, d'une empathie. Tout est en tension. On est toujours au seuil de l'événement, au bord de la métamorphose. Comme au bord d'une falaise abrupte. J'aime particulièrement les descriptions de tableaux. "Petits flots fouettés à traits obliques, pleins d'une effervescence joyeuse. Du pied sombre de l'arche, souligné de brun et de bleu de Prusse, le regard, s'élève, porté par une gradation de couleurs audacieuses et brillantes - escaliers de touches de plus en plus courtes et insaisissables" (p. 346).

Toute une ascension indiquée en quatre lignes. Je crois voir une échelle de Jacob.

"Le tableau se lève", dirait Daniel Arasse (10).

Marie-Noëlle MATHIS.

Notes :

1. *Didier Anzieu, Le Corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur. Gallimard, "Connaissance de l'inconscient", 1981, p. 96.*

2. *Digression n° 1. Tombant sur un vieux livre de lecture, "Jean-Christophe de Romain Rolland raconté aux enfants", par Mme Hélier-Malaurie, directrice d'école (1932), je crois voir se superposer la silhouette d'Eugène Boudin et celle de l'oncle Gottfried, le modeste colporteur. "Petite figure ridée, rosée, avec de bons yeux bleus très pâles comme des myosotis un peu fanés. (...) On reste des mois sans le voir. Puis il reparait. "Christophe" l'aime d'abord comme un jouet docile, dont on fait ce qu'on veut. Il l'aime aussi parce qu'il y a toujours quelque chose de bon à attendre de lui : une friandise, une image, une invention amusante."*

Lorsque "l'oncle Gottfried chante dans la nuit", c'est comme si se mettait en musique l'étrange initiation du jeune Monet par le négligeable Boudin. "Brusquement, dans l'obscurité, Gottfried chante. Il chante d'une voix faible, voilée... Jamais Christophe n'a entendu chanter ainsi. Et jamais il n'a entendu une pareille chanson. Lente, simple, enfantine (...), avec de longs silences... Elle semble venir de très loin et va on ne sait où. Christophe ne respire plus. (...) Il est tout froid d'émotion."

(A noter que la sensation de froid est associée par Anzieu au saisissement créateur).

Deuxième digression à propos de Boudin. Malraux rapporte la fascination de Picasso pour le Petit Bonhomme des Cyclades, lequel serait une forme emblématique de la création artistique. "Il croyait faire la Grande Déesse, je ne sais quoi. Il a fait ça". ("La Tête d'obsidienne", Paris, Gallimard, 1974, p. 118). Dit autrement, la Grande Déesse a cloché d'un Petit Bonhomme (accouché, je laisse la faute). Réciproquement, l'apparition du petit bonhomme (Boudin) dans l'informe et l'insaisissable vient mettre de l'ordre dans le chaos et y révèle la figure "mère de tous les êtres vivants, garante de

l'ordre cosmique".

Monet, si peu théoricien, l'écrit très simplement : "Je n'ai d'autre ambition que de faire partie de la nature".

Troisième digression. Vague impression que les touches vaporisées, dispersées, nébulisées, de Monet joueraient au puzzle avec le portrait non officiel d'une géante primordiale disparue. Je pianote sur Google. 1875, "Les Coteaux d'Orgemont" (W 376). Vignette format timbre. Sur fond de verdure, une silhouette féminine d'une blancheur translucide agitée par le vent, un peu fantomatique et dansante, surmontée d'une tête plus sombre. Mais, lorsque j'agrandis la vignette, plus la moindre silhouette féminine, plus la moindre robe de mousseline blanche : un petit escarpement crayeux, un contrefort blanchâtre – la tête que j'ai imaginée n'était qu'un arbuste.

2009, Grand Palais : Une image peut en cacher une autre. Un Degas de date incertaine - "Côte escarpée", 1880-92 - m'évoque de façon troublante une série de Monet, "les Falaises du Petit Ailly" - dont M. Alphand fait une description remarquable (1897 : W 1428, 1429, 1445, 144). Chez Degas aussi, il s'agit d'une falaise. Sa surface herbue se dresse à la verticale plus qu'elle ne se déroule vers le lointain. Il doit bien y avoir un point de fuite quelque part mais c'est comme si la perspective s'inversait, exactement comme pour le Petit Ailly : "la chose" revient en pleine figure du spectateur, fond sur lui comme un mur qui s'abat. A droite, paradoxalement verticale, la mer. Or, cette image en cache une autre. "A y regarder de plus près, cette côte escarpée dissimule le corps d'une femme allongée. Sur la droite, la falaise évoque une longue chevelure. En continuité apparaissent le visage, les seins, le ventre. Les cuisses, relevées, ressemblent à des montagnes. (...) Détail amusant : "Cette image cachée est née par accident, le peintre ayant transformé un

nu dont il n'était pas satisfait", écrit Annick Colonna-Cesari dans l'Express du 25 avril 2009.

Il n'y a pas de ces conversions de nus ratés dans les blocs minéraux de Monet - il ne peint pas de nus, d'ailleurs -, mais quelle est donc, du point de vue de l'inconscient, "cette longue pente monumentale de terre et de végétation montant devant les yeux comme une paroi tendre et sans fin", que décrit M. Alphant si délicatement page 347 ?

3. *Didier Anzieu, op. cit. p. 94.*

4. *Hypothèse de Michel de M'Uzan cité par Anzieu p. 101. Voir Michel de M'Uzan, "De l'art à la mort", Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 1994.*

6. *Marianne Alphant, "Cathédrale(s)", Editions Point de vue, 2010.*

7. *"Vivre uniquement le moment présent, se livrer tout entier à la contemplation de la lune,*

de la neige, de la fleur de cerisier et de la feuille d'érable ... ne pas se laisser abattre par la pauvreté et ne pas la laisser transparaître sur son visage, mais dériver comme une calebasse sur la rivière, c'est ce qui s'appelle ukiyo (image d'un monde flottant, éphémère). Cf. l'exposition "Images du Monde flottant", Paris, Grand Palais, 2004-2005.

8. *Didier Anzieu, op. cit. p. 104.*

9 *Ibid., p. 96.*

10. *Laquelle se double de celle du musée Marmottan.*

11. *Voir Daniel Arasse, "On n'y voit rien". Folio essais, 2000.*

MONET, UNE VIE DANS LE PAYSAGE
Marianne ALPHANT.

Paris, Bibliothèque Hazan, 2010.

728 pages.

18 €