

Extraits de l'ouvrage

MACHINE-AQUARIUM

Claude Monet et la peinture submergée

de Clélia Nau

Les Nymphéas : décoration d'intérieur

Quand l'idée est venue à Monet de décorer une salle de l'une de ses séries de *Paysages d'eau et de reflets*, de l'encercler « par un bel horizon d'eau », de transporter le long des murs, sur toutes les parois, la diffraction de ce chatolement coloré, et d'offrir ainsi au visiteur, placé au centre de la pièce-aquarium, « l'asile d'une méditation paisible » où « les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus »²², c'est bien à l'aquarium, en tant qu'objet décoratif, en tant qu'« espace d'images », et d'images *cinématisées*, qu'il songe, aussi bien qu'aux vertus thérapeutiques et méditatives prêtées à ce dernier : l'Aquarium — ce lieu où l'on ne pénètre qu'en silence, « comme dans une chambre de malade » — mériterait en effet, dit Laforgue, d'être élevé « à la hauteur d'une institution d'utilité publique »²³ pour l'apaisement de nerfs qu'il est capable de procurer. Les tableaux de *Nymphéas* ont dès le départ été pensés comme destinés à un lieu pour lequel ils seraient faits et qu'ils embelliraient d'un seul et même motif (de l'eau, des fleurs) indéfiniment répété mais que la grâce de l'heure modifierait, autant qu'en retour ce lieu, en conservant tous les *membra disjecta* du cycle, non seulement en exalterait l'unité, mais conférerait à l'éphémère, au devenir diversement coloré de ces heures, une permanence, une solidité. Et cette « décoration », Monet l'a d'abord imaginée pour un espace privé, pour l'intimité d'un intérieur bourgeois : c'est à un « salon » qu'il pense en 1909, à une sorte de boudoir à la Des Esseintes et qui deviendrait, une fois arrangé et pour ainsi dire « meublé » par les soins du peintre, le « boudoir le plus parfait

qu'il fût possible de rêver depuis Fragonard »²⁴, avec ses remous de roses et de mauves, ses buissonnances de verts, ses rutilances orangées et ce bleu-gris virant au violacé ou, pour être plus exact — car la rotondité est partie prenante du dispositif d'abord projeté par Monet —, c'est à « une pièce *circulaire* aux dimensions modestes mais bien proportionnée ». Une pièce qu'il ferait bordé « habiter » et qui n'aurait rien à envier à ces salons aménagés dans le style « aquarium » ou « sous-marin » que l'Art nouveau a tout particulièrement prisé²⁵. Et Arsène Alexandre de préciser :

Tout autour, à mi-hauteur, il y aurait eu un tableau d'eau et de fleurs passant par toutes les modulations possibles [...] rien d'autre. Pas de meubles. Rien, sauf une table au centre de cette pièce qui serait une salle à manger, entourée de reflets mystérieusement séduisants.²⁶

Les *Nymphéas* sont faits pour « faire décor », décor d'intérieur. Telle est la manière radicalement nouvelle, par référence à l'art soi-disant « mineur » de la décoration, que le « grand art » a eu, à la fin du XIX^e siècle, de se penser et d'envisager son effet dans l'espace qu'il doit occuper. Mais, au regard de ces critères nouveaux, importés des théories naissantes du *design* et de l'ornement, étaient-elles (ces toiles) en mesure de constituer un « bon » décor ? C'est là ce qu'il faut examiner. Premier critère : celui de la *flatness*, de la planéité. La peinture a, chez Monet, une façon tout à fait inédite de se rapporter à son support, elle fait « surface » comme jamais : elle instaure un espace d'eau, vertical et comprimé. Second critère à quoi cette peinture satisfait : celui de la dispersion *all-over*, polyphonique, des motifs sur toute la surface à couvrir, à paver. Et y satisfait si bien que les *Paysages d'eau et de reflets* ont été souvent comparés à ces autres éléments de décoration, « plats » ou « plans », couverts d'un *pattern* répétitif que sont tapis, papiers peints et paravents : les critiques en effet — preuve qu'en ces années, le « paradigme du tapis », comme Joseph Masheck l'a nommé, est largement dominant²⁷ — les ont déclarés pareils à « l'envers d'une tapisserie », à un « tapis huileux », ou encore à des « modèles pour un papier de tenture »²⁸ et enfin à ces *fusamas* japonais (écrans opaques et coulissants) pour lesquels Monet lui-même éprouvait la plus vive admiration. En revanche, le motif même distribué *all-over* — les nymphéas — aurait, de droit, suscité bien plus de

réticences, quoique souvent utilisé pour la décoration d'intérieur à l'époque de Monet (« beaucoup de fleurs de nénuphar » dans les papiers peints et les tissus d'ameublement du *modern style*). Dans les *Grammaires de l'ornement*, il était bien précisé en effet que le motif floral n'était autorisé dans les tentures et les tapis que sous l'impérieuse condition que le motif fût stylisé, simplifié, qu'il fût sans épaisseur et que n'y fût figurée « ni nuance ni ombre » : tout relief, toute obombration risquant, en vérité, de compromettre la perception de la planéité décorative de la tenture ou du tapis, sur quoi, au demeurant, on pouvait être amené à placer des meubles ou à marcher, en suggérant un autre plan en deçà ou au-dessus. Or si le nymphéa — presque réduit, sous la touche abrégée de Monet, à l'un de ces « motifs circulaires ou cycloïdes, [...] sans aucune signification »²⁹ qu'Edgar Poe donnait pour le meilleur ornement que pût supporter un tapis — satisfait bien à la première condition, il a tendance, ourlé qu'il est d'un cerne d'ombre, à creuser la surface et, dans le même temps, contradictoirement, à excéder celle-ci à force d'empâtements. C'est là, eu égard à une stricte logique ornementale, un défaut évident mais qui paradoxalement conforte l'efficace décorative de l'ensemble en conférant à ces toiles destinées à la rotonde d'une salle-aquarium une certaine puissance de trouble, d'animation. On tient là un point important. Le décor, pour enchanter les yeux durablement, se doit en effet d'être « animé », au sens physique de ce qui est doué de mouvement aussi bien qu'au sens plus spirituel d'un supplément d'âme. Propriété que l'aquarium — pièce incontournable du mobilier bourgeois fin-de-siècle — à l'évidence possédait, tout comme les *Paysages d'eau et de reflets* : tableaux où tout est liquidité (il n'y a plus même ici de la peinture, seulement de l'eau et des reflets, se serait écrié Henri Ghéon en voyant tous ces petits formats accrochés dans la galerie Durand-Ruel en 1909)³⁰ et qui présentent aussi — autre « défaut » converti en qualité —, dans la mesure précisément où la dispersion sur la surface du *pattern* de fleurs ne suit en rien la stricte régularité et monotonie à l'œuvre dans les papiers peints et tapis, l'imprévisibilité et l'irrégularité mêmes de la vie. Atout de taille pour les âmes mélancoliques, nerveuses et ennuyées qui ont besoin à

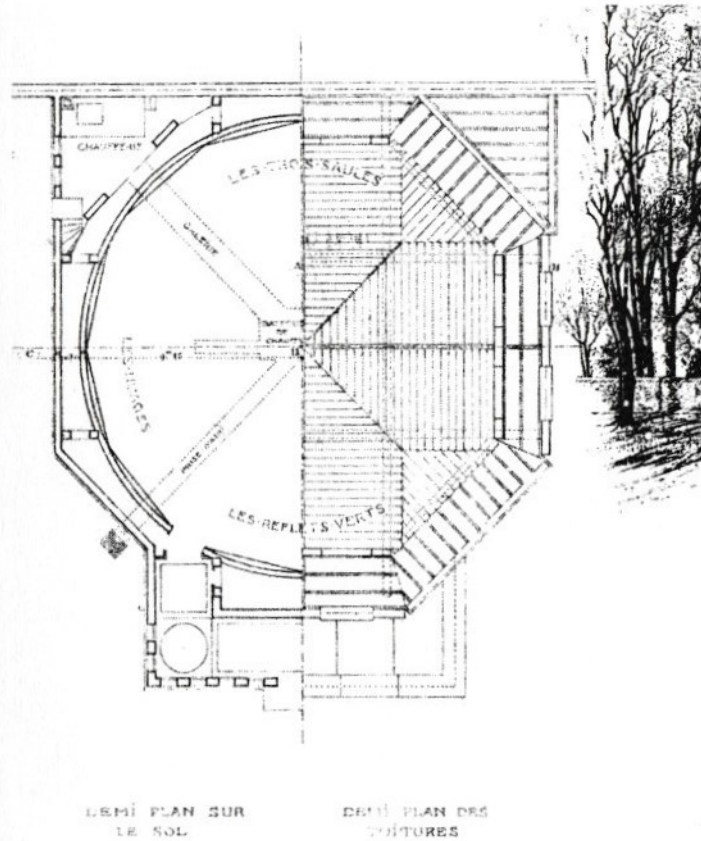
la fois d'être sans cesse stimulées par de la nouveauté, par de la variété, par le jeu de la couleur mobile, passante, circulante, et d'être réconfortées, apaisées : elles se pétrifieraient dans un décor trop inerte, au contact d'une trop statique beauté. On se souvient de Des Esseintes qui pour rompre, pour vivifier, pour égayer la « triste immobilité » d'un tapis et ainsi lui restituer la propriété qu'en « animiste » Edgar Poe lui prêtait (« le tapis, c'est, disait-il, l'âme de l'appartement »), n'avait rien trouvé de mieux que d'y laisser vagabonder « une chose vivante et éclairée » : une tortue à la carapace luisante et incrustée de pierreries, afin qu'y traîne comme un « reflet errant »³¹ — strict équivalent du grand aquarium qu'il avait fait installer dans sa salle à manger pour y diluer sa lassitude et son ennui. Encore ce décor animé de reflets — ce dispositif à la fois panoptique et miroirique conçu par Monet — pouvait-il tomber sous le coup d'une autre critique : celle qu'en sa *Philosophie de l'ameublement* (1840), Poe adressait (non sans viser indirectement Bentham, qu'il cite, et son *panopticon*³²) à l'excès d'éclat, de miroitement et de clinquant d'un salon dont les parois seraient tapissées de grandes glaces réfléchissantes et où — hérésie suprême — l'éclairage au gaz répandrait sa crudité. Type de décor qu'il disait non seulement monotone, mais discordant, déplaisant, et auquel il opposait la sobriété, la spiritualité du boudoir anglais, pièce oblongue à l'atmosphère pourprée, ornée de dessins d'arabesque et d'un *seul* miroir où aucun sujet humain ne trouverait à se refléter. Mais ce serait oublier la différence qu'il y a entre catoptrique fluide et catoptrique glacée, entre le miroir de verre et le miroir d'eau : ce miroir au tain imparfait, mâtiné par la coloration des heures, et qui ne jette qu'un éclat sourd, et filtre la lumière, en atténue les effets. Rien de flamboyant dans l'eau d'aquarium, dans la « pelouse liquide » décorant le salon imaginé par Monet.

Et c'est bien *tous ensemble* que ces parterres verticaux *font décor*, produisent tout leur effet — raison même pour laquelle Monet désirait si fort que les toiles d'une même série ne fussent jamais séparées. Dans une logique strictement ornementale en effet, aucun ne peut y parvenir seul, individuellement ; aucune plage colorée ne doit même attirer sur soi seule l'attention ; toutes ne

valent que différenciellement ; chacune n'est qu'un jalon d'une orchestration d'ensemble. Ce n'est qu'une fois « montés », arrangés dans l'espace selon cette toute nouvelle « tectonique » des surfaces en quoi consiste la décoration, qu'on peut jauger de l'harmonie chromatique générale, de l'heureuse conspiration des intensités, des valeurs et des tons. Les contemporains, lorsqu'ils ont vu, accrochées aux murs de la galerie Durand-Ruel, exposées au sein d'une même salle avant leur dispersion dans diverses collections, l'une ou l'autre des « séries » de Monet, les ont bien jugées selon cet angle inédit : ce sont « visions — obéissant à des principes d'ornementation polychrome »³³, dira ainsi Gustave Kahn. Même en cet espace provisoire d'exposition, ils ont perçu combien ces panneaux résolument non narratifs pouvaient apporter dans la pièce, par le jeu purement abstrait de leurs modulations, par leurs différences de rythme et d'intonation, ce « supplément » attendu de toute « bonne » décoration. Un supplément non seulement esthétique mais *thymique* : chaque « voix » (*Stimme* en allemand), en se mêlant aux autres, remplit l'espace d'une atmosphère (*Stimmung*) spécifique que l'on sent. Ils ont compris que ces tableaux agissaient désormais pour ainsi dire *musicalement*. Louis Gillet ne s'y est pas trompé qui donnait les *Paysages d'eau et de reflets* de Monet pour « l'effort le plus puissant qui ait été tenté pour donner au paysage intime, au *tableau d'intérieur* une valeur décorative et y faire entrer la musique, la continuité »³⁴. Walter Pater avait déjà formulé une idée similaire lorsqu'il liait la relève de l'art de peindre dans celui, plus immatériel, de la musique à la conscience nouvelle de ce qu'un tableau est d'abord « un emplacement coloré sur un mur » et qui introduit dans la pièce où il se tient « une présence quasi animée »³⁵. Cette « suite » de tableaux conçue par Monet comme un « ensemble ordonné et unifié par tonalité » se transportant d'autant plus aisément sur le terrain de la musique qu'elle intègre une donnée nouvelle : le temps, et qu'elle se réduit à un va-et-vient, à un butinage furtif et presque abstrait de couleurs, de lueurs réfractées. Au beau milieu de ce salon circulaire imaginé par Monet, le spectateur, en voyant défiler sous ses yeux le même fragment d'étang en son altération continuée et toute la procession de

ses reflets, ferait une expérience visuelle similaire à la sorte de fantasmagorie domestique à laquelle le héros de Huysmans se livrait lorsqu'il faisait verser, dans l'eau de son aquarium de salon, « des gouttes d'essences colorées » en sorte d'offrir à son regard « les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés » dont s'irise une véritable rivière sitôt qu'elle est perçue *dans le temps* — une irisation continûment modifiée « suivant la couleur du ciel, l'ardeur plus ou moins vive du soleil, les menaces plus ou moins accentuées de la pluie, suivant, en un mot, l'état de la saison et de l'atmosphère »³⁶. L'accrochage au mur de l'entière série implique un type de regard inédit qu'on pourrait qualifier, par référence à ces machines optiques emblématiques de la modernité que sont le kaléidoscope, mais aussi la lanterne magique avec quoi Maurice Germa comparait déjà l'aquarium dans *Le Jardinier des appartements* (1863), de « kaléidoscopique ». À condition toutefois de préciser que c'est au spectateur qu'il reviendrait ici, en tournant sur lui-même au centre de la rotonde-aquarium, d'activer en quelque sorte le tourniquet, d'actionner la ronde musicale des projections colorées. Un « tour » qui par sa cinétique propre achèverait définitivement de conférer à ce décor d'appartement un caractère « animé ».

Lorsqu'en 1914, Monet change d'échelle et de format (« de l'eau, des nymphéas, mais sur une très grande surface »³⁷), il sait l'incongruité qu'il y aurait à continuer de destiner cette « eau en grand » à l'intimité d'un intérieur bourgeois. Il lui faut, pour maintenir la cohésion de ce cycle en expansion, un autre espace. Et ce lieu adapté à la monumentalité des toiles, propre à recevoir la Grande Décoration, ce sera un monument public, un « musée » (soit, de nouveau un « intérieur », mais « élevé à une puissance considérable »³⁸), et plus précisément, après l'abandon en 1921 du premier projet qui prévoyait la construction sur le terrain de l'Hôtel Biron d'un pavillon comportant une unique salle circulaire, un édifice déjà existant (l'Orangerie), où seront aménagées, non plus une, mais trois pièces — un vestibule ovale, conçu comme une sorte d'antichambre, suivi de deux grandes salles en ellipse — qui toutes font subir à la rotondité première (trop régulière) comme une distorsion, qui toutes déclinent la singularité



de leurs proportions (non plus la perfection du cercle mais son étirement orbital) du sol au plafond, depuis la découpe ovoïde du dôme jusqu'à l'orbite des lignes incurvées sur le pavement qui en sont comme le redoublement spéculaire ou la sourde répétition. L'échelle donc change. Mais non le fait même de la décoration. C'est bien en décorateur d'intérieur que Monet a réglé l'éclairage des pièces, imposant que fût tendu un immense velum au plafond afin de tamiser, d'assourdir la lumière passant au travers de la grande verrière zénithale. C'est en « tapissier », selon le mot de Thiébault-Sisson, qu'il a procédé à l'installation des différents panneaux de *Nymphéas*, exigeant que tous fussent « placés d'après ses instructions », selon l'« heureuse combinaison de placement »³⁹ trouvée après bien des ajustements et des modifications, laquelle

tient compte à la fois de l'orientation cardinale du bâtiment (à l'Est : le *Matin clair aux saules* ; à l'Ouest : les eaux vespérales du *Soleil couchant*) et des dominantes de couleurs, des résonances entre ces diverses eaux tatouées par la moire du temps, toutes accordées pour ainsi dire musicalement, mises à l'unisson. L'échelle change mais non la pertinence du rapprochement entre ce décor où toutes choses paraissent « comme baignées, comme nageantes », « immergées en un fluide vivant », et les salles pavées « du vitré lumineux des compartiments sous-marins »⁴⁰ qu'offrent à la curiosité des passants les grands aquariums publics, ces musées vivants. Le parallèle est fait au lendemain même de l'inauguration des salles, fondé tout autant sur une similitude matérielle — nombre de critiques n'ont pu décrire les « grandes verrières glauques [de l'Orangerie] d'où tombe un jour quasi liquide »⁴¹ autrement qu'en ajoutant à l'eau le verre, un verre qui la maintiendrait invisiblement — que sur une parenté de montage, d'enchaînement.

Et il est un problème que les architectes des grands aquariums publics s'étaient posé à propos du « montage » des cuves justement, à quoi Monet a été confronté également : celui de l'intervalle, de la jonction. Comment donner au visiteur l'impression de se trouver entouré d'une frise liquide indivisée, d'un seul tenant, tout en mettant en boîtes ou en cages nettement séparées l'immensité quant à elle inentamée de l'océan ? Fallait-il réduire au maximum l'espace intermédiaire entre chaque dalle de verre et la voisine, voire, comme certains le préconisaient, le colmater, le faire oublier, le « dissimuler à l'aide d'une algue, d'une roche, d'un basalte, d'un buisson de corail »⁴², cacher, en somme, la transition (*transitus*), les jointures et ligaments (*artus* en latin, lequel n'est pas lié par hasard à *ars, artis*, étymologiquement parlant : tout « art », celui du décorateur notamment, est bien d'abord affaire d'articulation) ? Ou pouvait-on, au contraire, compter sur les propriétés mêmes du petit monde enchâssé (sur sa liquide « expansivité ») pour rétablir une continuité, un enchaînement fluide entre des cuves pourtant espacées à intervalles fixes et réguliers ?

Monet a d'abord songé, quand ses toiles étaient encore destinées à la rotonde que l'architecte Louis Bonnier avait projeté d'édifier tout spécialement pour elles sur le terrain de l'Hôtel



Biron, à un décor sans espace vide, à un montage sans intervalle, sans espacement. Les critiques et journalistes qui, en 1920, ébruient le projet dans la presse s'accordent tous sur ce point : « Monet veut une salle ronde où ses toiles [...] se suivront *sans la moindre séparation* » ou, pour le dire autrement, où elles seront « disposées *bout à bout* sur les murs de manière à donner au spectateur l'impression d'une seule toile composée de séries » ; il veut « un spectacle *ininterrompu* d'eau, de reflets de soleil et de végétation »⁴³. Et de compter sur la forme même — circulaire — de la salle pour parachever l'illusion : ces eaux multiples, portant tour à tour nuages, reflets verts, embrasements du soir et du matin, formeront un « tout sans fin »⁴⁴. Monet, à cette date, — un peu comme Proust qui aurait voulu que son immense roman fût publié en un seul volume, en un seul bloc, sans chapitres, ni alinéas, sans rien

qui arrêât ou suspendît la coulée du texte — tient tout intervalle, toute subdivision, pour contraires, pour contradictoires avec la fluide expansion de ce tout nouveau « phrasé » pictural dont il est l'artisan, pour importer seulement rupture, écart, interruption. « Espacés », les différents panneaux de la série risqueraient de sembler simplement juxtaposés : des solides isolés, immobiles, qu'on pourrait, pour le dire comme Bergson, enfilet l'un à l'autre « comme les perles variées d'un collier », ce qui ne fera « jamais de la durée qui coule » ; des blocs d'eau arrêtés, comme vus par une conscience qui n'aurait pas encore renoncé aux « habitudes cinématographiques »⁴⁵ de la pensée. Le cinématographe étant, chez Bergson, systématiquement associé, non au temps, à la durée, mais à l'espace, en raison de la foncière discontinuité des photogrammes qui se succèdent sur la pellicule du film, une discontinuité que leur défilé mécanique ne saurait aux yeux du philosophe complètement rédimier. De là que pour dire le temps, le kaléidoscope lui soit, chez Bergson, préféré : point de rupture nette entre chacune de ses efflorescences colorées, mais toujours quelque chose de l'ancien arrangement qui persiste, perdue dans le nouveau. Monet s'est pour toutes ces raisons d'abord refusé à « tailler » dans la chair liquide de la peinture. La fractionner en tronçons séparés, c'eût été, à ses yeux, risquer de perdre la continuité indivisible du temps, matière nouvelle (on y reviendra) avec quoi le peintre s'affronte dans ses dernières années.

Il change totalement de stratégie décorative à l'Orangerie. Voilà qu'alors il introduit entre chaque extension d'eau des silences, des pauses, des espaces blancs. Pourquoi ce revirement ? Et comment expliquer que la continuité du ruban d'eau ne semble pas interrompue pour autant ? Car c'est une évidence : les intervalles ont moins valeur ici de syncope, de brèche, d'interruption que de scansion, de battement, de respiration, au sens musical du terme, et même, pour le dire de nouveau comme Bergson, de fluide « trait d'union ». Loin de figer, de solidifier, de « spatialiser », de décomposer le flux de cette eau dormante en autant de stases inertes, ils le relancent. Loin que la lente coulée du décor s'y suspende, elle s'y ressource et s'y reprend. Et il n'en va pas autrement de ces autres et plus conséquentes trouées que sont les quatre ouvertures en

forme d'arcs qui permettent de passer d'une salle à l'autre. Deux salles (il importe de le souligner) qui forment moins deux ellipses indépendantes, séparées, que « deux anneaux ingénieusement enchaînés l'un à l'autre »⁴⁶, qu'une seule et même boucle, nouée à la manière même dont se fait, chez Bergson, la « tresse du temps » — et Monet veut le temps, non l'éternité, dont le cercle, figure dominante dans le pavillon Bonnier, est le symbole privilégié. Ces ouvertures donc, loin d'interrompre, loin d'ébrécher l'écoulement du décor — *ce perpetuum mobile* que le peintre a pris soin d'indexer sur le sens même du courant de la Seine qui s'écoule à proximité — lui donnent l'occasion de se prolonger. Car ces percées sont en même temps des raccords. Rien ne le montre mieux que les vues en enfilade qui illustrent l'article de Thiébault-Sisson qui pourtant se garde de tout commentaire à leur sujet. Que l'on se place dans la perspective de la trouée, et aussitôt le vide sera rempli, sera comblé par le fragment d'un autre *Bassin aux Nymphéas* entraperçu au travers : la lacune convertie en un petit « lac » (*lacus*, en latin, dont le terme *lacuna* est directement dérivé) où l'eau, de nouveau, s'amasse. Tel est l'avantage du dispositif en ellipse, flexueux et chantourné de l'Orangerie : ce qui s'interrompt ici se poursuit ailleurs, dans la salle voisine, et se continue même au-delà de ce qu'on peut en voir à travers l'embrasure de l'arc. Mais ce qui surtout achève de neutraliser la puissance interruptive de l'intervalle, de faire de l'ouverture un opérateur de continuité, c'est d'une part le mouvement du visiteur : c'est lui qui, au fur et à mesure de ses déplacements, fait « défiler » le décor, et le fait non pas mécaniquement et de manière toujours égale comme le cinématographe, forcé lui d'enchaîner, toujours à la même vitesse, la suite de ses photogrammes, mais au ralenti, irrégulièrement, avec des pauses qui soudain cristallisent la durée, étalent le temps, l'ouvrent à sa plus profonde dimension. C'est d'autre part la curieuse propriété que possèdent ces scansions étirées d'eau (sans doute du fait de la démesure de leur format incurvé et de leur constitutive fluidité) de s'« expansive », de dé-border, de se dé-cadrer — de là que les *Nymphéas* aient été qualifiées de « glaces sans cadre », d'« ondes sans bord ». Propriété également prêtée aux plages vitrées de l'aquarium. Huysmans, en visitant l'aquarium

de Berlin, remarque qu'à mesure qu'il chemine dans les salles, les bacs-compartiments sous-marins, pourtant nettement divisés en « carrés séparés de mer », « continuent à s'allonger »⁴⁷, semblent se décroïsonner. Quant à Étienne-Jules Marey⁴⁸, il sera, lui, contraint, pour saisir par le moyen de la chronophotographie les mouvements aquatiques au fond de la cuve d'un aquarium dont il a recouvert l'arrière d'un panneau noir et remplacé le fond par un miroir réfléchissant, de re-cadrer, de limiter volontairement le champ de son investigation, de tracer un rectangle sur la paroi de verre pour contrecarrer la force centrifuge, la puissance de dé-cadrage et de débordement de cet écran flottant. Chaque tronçon d'eau a beau donc être séparé des autres par un intervalle, il le résorbe, et subrepticement dé-borde, empiète sur le suivant ou sur le précédent — qualités mêmes, selon Bergson, de ce qui habite le temps.