

Extraits de l'ouvrage

MACHINE-AQUARIUM

Claude Monet et la peinture submergée

de Clélia Nau

Monet et l'architecture de verre

D'où vient l'idée de rapprocher le « diorama liquide » de l'Orangerie et cette autre féerie d'eau, ce dispositif d'un genre nouveau, inventé au XIX^e siècle, qui a aussitôt suscité l'intérêt du cinématographe naissant¹ : l'aquarium ? De Monet lui-même. Dès qu'il se met à travailler au cycle des *Nymphéas*, c'est à ce dispositif, à cette « machine » à prendre « vue » sur la vie primitive des profondeurs, qu'il se réfère pour dire le mode d'exposition et de montage tout à fait inédit qu'il conçoit pour ses toiles. L'idée, en germe dès 1897, cristallise une première fois avec la série des *Paysages d'eau et de reflets* (1909) : Monet exprime alors le souhait que ces « eaux stagnantes » aux transparences tour à tour verdies et mauves servent à la décoration d'un salon circulaire lequel, une fois paré de cette frise liquide, se retrouverait bel et bien transformé, pour qui se tiendrait au centre de la pièce, en un « aquarium fleuri »², en un bocal rempli d'eau colorée où la lumière viendrait se réfracter, où le jeu kaléidoscopique des heures changeantes et des reflets mouvants produirait de captatoires et thérapeutiques effets. Elle prend définitivement corps à l'Orangerie. Pour décrire l'expérience sensorielle pour le moins singulière faite par le visiteur lorsque, pénétrant sous la grande verrière zénithale du bâtiment, flânant et déambulant à travers les salles, il se trouve enveloppé de toutes parts par l'immense décor « en bleu majeur », légué par le peintre à la France aux lendemains de l'Armistice, nombre de critiques ne trouveront pas mieux que de renvoyer à une expérience immersive similaire vécue, elle, dans ces grands aquariums publics où se presse alors une foule émerveillée. C'est encore à la machinerie de l'aquarium et à son inédit dispositif d'exposition que se réfère implicitement le Duc de Trévise lorsqu'il décrit les manœuvres accomplies par Monet dans le « théâtre vide » du grand atelier



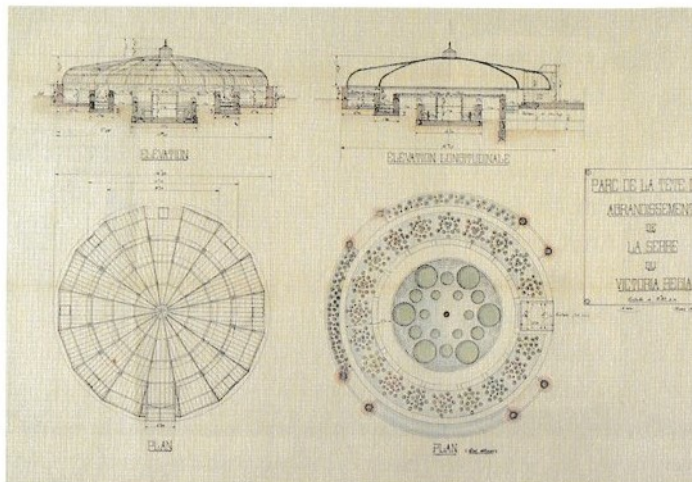
que le peintre s'est fait construire à Giverny, poussant, tirant « les lourds chevalets à roulettes sur lesquels sont placés, presque au ras du sol », ses gigantesques panneaux, en sorte que le visiteur se trouve bientôt comme « au centre d'un bassin enchanté »³. Et c'est enfin l'impression que laisse à ceux qui y pénètrent le lieu même, ce jardin de couleurs et de tons qui a servi de laboratoire chromatique à la Grande Décoration : un « petit monde anormal — serre, forêt et aquarium — »⁴, écrit ainsi Gillet après une visite dans le jardin de Giverny, saisi par la puissance de prolifération de la végétation.

Ces phrases sont bien connues des spécialistes de Monet et très souvent citées. Mais citées comme en passant, à titre de simple, de très approximative comparaison qui ne mériterait pas plus que cela attention. Or il se dit pourtant là quelque chose d'essentiel et que ce livre entend prendre au sérieux. Son objectif est simple :

montrer précisément en quoi l'aquarium, dans la configuration pour ainsi dire à la fois muséale et proto-cinématographique que le XIX^e siècle lui a donnée, constitué qu'il est d'une succession de bacs vitrés où se composent d'« admirables tableaux animés » — des tabl-*eaux* où l'exigence nouvelle serait de conserver vivants, dans un milieu approprié, les organismes qui y sont immergés, et « montés » les uns aux autres sur le lit d'une commune liquidité — se révèle un dispositif (au sens plein du terme⁵) éminemment efficace et approprié pour repenser, pour revisiter de fond en comble l'œuvre tardif de Monet. À condition toutefois de l'envisager dans toute sa complexité. Ce qu'il faut comprendre en effet, c'est que l'aquarium ne fonctionne pas seulement comme une inédite machine à voir, à voir et à faire voir autrement un monde ressenti d'abord comme profondément étranger : des êtres muets qui se meuvent comme en apesanteur sur un plan flottant, avec une tout autre grâce, selon une tout autre gravité, nimbés de toutes autres couleurs (« des couleurs mystiques, inexplicables »⁶), éclairés d'une lumière étrange : liquide, venue des fonds, et qui aimante l'œil aussi sûrement qu'une ampoule électrique le papillon de nuit. Qu'il fonctionne aussi et peut-être surtout, si l'on en croit les écrivains pour l'essentiel symbolistes de la fin du XIX^e siècle (Rodenbach, Huysmans, Maeterlinck, Mallarmé) — ceux-là mêmes qui ont admiré Monet et senti combien dans les dernières années de sa vie, le vieux peintre s'était éloigné de l'impressionnisme, de l'instant fugitif, de la saisie rapide, de l'improvisation, pour explorer les profondeurs de l'heure, pour toucher à ce que Bergson, à la même époque, qualifie d'« irrétrécissable durée »⁷ — comme une machine à rêver (une « fantasmagorie »⁸ au sens de Max Milner), et encore, comme une *machina memorialis* : un appareil à mettre en branle la mémoire autant qu'à ranger, ordonner, disposer les souvenirs accumulés dans des lieux vitrés et compartimentés. L'aquarium, on l'aura compris, est autant un dispositif *optique* qu'une construction *mentale*, ouvrant sur les profondeurs de l'âme, frayant avec ce qui commence tout juste de s'appeler « l'inconscient ». Autant un « milieu extérieur », étalant devant les yeux du spectateur, comme sur un écran, la transparence vitreuse de ses apparitions,

qu'un «milieu intérieur» où l'âme — cette âme comme mise «sous verre», «enclose en du silence», «à nu sous la cloison»⁹, qui a ses pensées secrètes, ses souterraines végétations — peut s'expanser librement. Notion — celle de «milieu intérieur» — là aussi nouvelle, en cours d'élaboration au XIX^e siècle: Claude Bernard allant jusqu'à montrer dans ses *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux* (1878) qu'à l'instar de ce qui se passe dans un aquarium, les liquides contenus dans le corps, qui humectent tous nos tissus internes, ne peuvent assurer le «maintien de la vie»¹⁰ qu'à conditions fixes de chaleur et d'oxygénation. Le point est important. L'aquarium est une «machine» qui nécessite d'être réglée méticuleusement. Et c'est bien à tous ces différents titres que cette machine est susceptible de jeter un éclairage nouveau non seulement sur l'expérience unique faite par le visiteur de l'Orangerie, affecté physiquement aussi bien que psychiquement par ce grand mouvement liquide déployé entre les deux points cardinaux de l'orient et du couchant, mais sur le peintre lui-même: ce Monet devenu bergsonien, engagé à la fin de sa vie dans des «choses impossibles à faire», «admirable[s] à voir mais [...] à rendre fou»¹¹, dans des œuvres de plus en plus «intérieures», où l'âme coule à pleins bords, et qui portent «chimiquement», dans la matière même — vitreuse — des pigments, toutes ses sensations d'autrefois à leur point de récapitulation. C'est là un aspect souvent négligé du peintre que le détour par l'aquarium permet d'exhausser: le dernier Monet (il faut y insister) a noué des liens bien plus étroits qu'on ne l'a dit avec l'intime, la mémoire, le temps, le rêve, la lenteur, la durée.

Et l'aquarium ne va pas seul. Il fait «système» (on le verra) avec deux autres architectures de verre qui ont, elles aussi, à des moments décisifs, croisé le chemin de Monet. La serre d'abord, cette «maison pour les plantes» qui protège les végétaux des intempéries, maintient sous sa vitrine un climat local, une température idéale, propices à l'accélération de leur croissance et germination, à leur culture hors-saison, à leur exubérance donc, à leur toute paradisiaque profusion, au risque cependant de la surcharge, de la suffocation. L'atmosphère de la serre menaçant dès lors de devenir proprement irrespirable. De *locus amoenus*



procurant un sentiment inouï d'«habitation», la voilà qui soudain bascule dans le registre du croupissant, du putrescent, du décadent. Ce risque, certains critiques ont bien senti qu'il était inhérent aussi bien au jardin clos de Giverny qu'au palais de cristal de l'Orangerie, ces deux inventions de Monet où l'«effet de serre» est le plus prégnant, où la végétation prolifère sans souci des nomenclatures, des taxinomies, des classifications. La serre, tout comme l'aquarium, passant d'autant plus volontiers pour une figure de l'inconscient qu'elle se présente comme un lieu de macération, de confusion entre les espèces et les règnes, d'hybridation, de dérégulation de l'archive du vivant.

La cathédrale gothique, ensuite. La plus ancienne de toutes ces «maisons de verre» dont les grandes nefs modernes que sont aquariums et serres sont directement dérivées: ces dernières ne faisant, en réalité, que porter à un plus haut degré d'accomplissement le procès de dématérialisation du mur qui dans la cathédrale — Paul Scheerbart y insiste dans sa *Glasarchitektur* (1914) — était déjà largement engagé¹². Et il faut bien prendre la mesure de la place qu'occupe cet édifice ancien dans le «système» que serre et aquarium viennent ici former. Un édifice ancien, mais doté, au tournant du siècle, d'une singulière actualité du fait de l'intérêt conjoint que lui portent historiens, critiques, artistes, écrivains: Émile Mâle, Ruskin, Proust, Huysmans, Rodin et, bien

entendu, Monet lui-même qui consacre une magnifique série à la cathédrale de Rouen, à sa façade, à son portail. Plusieurs points doivent être relevés. Ce grand «livre de pierre» a été perçu à la fin du XIX^e siècle à la fois comme la quintessence même du style français, comme un «miroir de la nature»¹³ et comme un modèle d'architecture combinant poussées végétales, éclosions de sève et diaphanéités colorées, soit les éléments mêmes que Monet allait retrouver «à foison sur [s]on petit étang»¹⁴ et, par capillarité, dans les «verrières colorées» de la Grande Décoration. Mais il y a mieux. Si l'orbe vitreux de l'Orangerie a pu tour à tour aimer dans le regard des critiques le souvenir de l'aquarium et de la cathédrale gothique, ce n'est pas seulement en raison d'une commune propriété: la transparence hyaline de ses parois incurvées. C'est aussi parce que ce mausolée de peinture, qualifié de «crypte» ou de «chapelle Sixtine de l'impressionnisme»¹⁵, semblait proposer, à l'heure même où l'église menaçait d'en être définitivement privée, une inédite expérience du sacré. Inédite parce que immanente, immersive, et déplacée sur un terrain autre: celui de la nature désormais. Soit cela même que les masses recherchaient dans la magie du spectacle des aquariums, dans la torpeur entêtante des serres chaudes et des jardins d'hiver: l'illusion d'une «sensation océanique»¹⁶ retrouvée. Encore ne faudrait-il pas oublier la dimension intime, psychique, mentale, du projet. Monet a bien conçu l'Œuvre-cathédrale de l'Orangerie comme une somme, comme un «bâtiment de mémoire» où se récapitulerait une partie essentielle de sa vie — de sa vie *de peintre*, il faut le préciser. Un «bâtiment» sans aucune solidité cependant. Car si Monet s'est bien servi de l'espace du musée comme d'un système de lieux où ranger, où disposer des images, où conserver toutes les sensations colorées portées par cet «appareil à regarder le temps» qu'a été le jardin d'eau de Giverny, c'est pour y ranger, y caser, y «monter» ce qui immédiatement dérange, «dé-monte» l'ordonnement proposé: une matière-flux, une substance-écoulement, une peinture «sans bords», une coulée de pigments. Ce qui, une fois encore, renvoie (et ce faisant confirme la pertinence du rapprochement ici tenté) aux polyptyques vitrés des serres et aquariums: lieux d'inventaire, de classification, autant (on le verra) que de dérangement, de dé-montage, de décroisement des catégories instituées.