

## Le paysage féerique d'après la correspondance de Claude Monet

Yuko TAKEMATSU

Georges Clemenceau, homme politique et ami intime de Claude Monet, écrit lorsqu'il est allé à l'exposition de son ami en 1895 : « Je suis entré chez Durand-Ruel pour revoir à loisir les études de la *cathédrale* de Rouen dont j'avais eu la joie dans l'atelier de Giverny, et voilà que cette *cathédrale* aux multiples aspects, je l'ai emportée avec moi, sans savoir comment. Je ne puis m'en débarrasser. Elle m'obsède. Il faut que j'en parle. Et, bien ou mal, j'en parlerai. »<sup>1</sup> Il commence ainsi son article sur l'exposition de la série de *Cathédrales de Rouen*, ne pouvant pas résister d'en parler, ému par un attrait irrésistible et singulier des tableaux de Claude Monet.

Cet effet de sensation inexplicable, inoubliable et presque surnaturelle qu'impose le tableau de Monet sur Georges Clemenceau devrait être un peu partagé par les spectateurs d'aujourd'hui. Clemenceau n'est pas un critique d'art, il tente pourtant de noter cet effet insaisissable. D'où vient cette admiration accompagnée par une stupéfaction obsédante que l'on sent en face de la peinture de Monet ? Que pourrait-on dire de l'atmosphère qui émane du tableau, qui nous laisse stupéfaits sur place, et qui nous immobilise à terre ?

« La merveille de la sensation de Monet, c'est de voir vibrer la pierre », continue Clemenceau. C'est une explication un peu mystérieuse. Quant à Monet, comment se trouve-t-il dans un pays qu'il visite, en face d'un paysage impressionnant et prodigieux ? Leurs sensations résonnent-elles ? Comme Clemenceau, il essaie de raconter sa sensation extraordinaire devant un paysage inconnu dans sa correspondance. Certes, il n'est pas un écrivain, il lit beaucoup cependant et sent le besoin d'écrire à sa famille et à ses amis. Nous allons nous proposer dans cet article d'examiner, plutôt que d'interpréter sa peinture, comment l'impressionniste célèbre raconte ses expériences

---

<sup>1</sup> Georges Clemenceau, « Révolution de cathédrales », in *La Justice*, Lundi 20 mai 1895.

artistiques en tant que peintre de paysage dans sa correspondance<sup>2</sup>.

Claude Monet a peint beaucoup de paysages dans sa vie. Il est né au Havre, vit à Paris et connaît ainsi la capitale et des villes normandes dans une époque en plein développement industriel. La banlieue parisienne et la Normandie sont les lieux de loisirs et de vacances pour la riche bourgeoisie du XIXe siècle. Monet travaille à Chailly, Sèvres, Honfleur, Etretat ou Pourville. Il change d'habitation plusieurs fois, et s'installe finalement en 1883 à Giverny qui se situe à l'ouest de Paris.

La correspondance de Monet montre qu'après 1883 il va chercher plus loin des sites pour sa peinture. A Giverny, le réaménagement de sa maison appelé « Le Clos normand » n'avance pas tout de suite et la terre n'est pas non plus prête à la culture de fleurs. Alors Monet quitte de temps à autre Giverny pour aller chercher de beaux sites dans des régions lointaines en France et à l'étranger et y reste pendant deux ou trois mois. Il revient à Giverny et repart en voyage. Cette campagne de peinture devient régulière dans sa vie. D'habitude il part en hiver et revient au printemps chez lui, et même s'il repart quelquefois en automne, c'est en général en hiver.

Dès le voyage à Bordighera en Italie en 1884 ce cycle de voyage d'hiver est presque établi : Bordighera en Italie en 1884, Etretat en 1885, Belle-Ile-en-mer en 1886, le Cap d'Antibes en 1888, Fresselines dans La Creuse en 1889, Rouen en 1892 et 1893, la Norvège en 1895, Pourville en 1896 et 1897, Londres en Angleterre en 1900 et 1901, Venise en Italie en 1908. A partir de l'hiver 1909 jusqu'à sa mort, Monet ne fait plus de grand déplacement et reste à Giverny. Chaque voyage rapporte une quantité de toiles, environ de vingt à quatre-vingt, que le peintre retouche et achève toujours dans son atelier de Giverny.

La correspondance de Monet est nombreuse pendant ses voyages. Les lettres qu'il adresse à Alice Hoschedé, son épouse à partir de 1892, à ses amis tels que Pissarro, Berthe Morisot ou aux marchands de tableaux, Durand-Ruel, Georges Petit ou Bernheim, contiennent des informations particulièrement riches pour connaître la vie et le travail du peintre en campagne. Nous allons concentrer notre attention sur ce qu'il pense pendant

---

<sup>2</sup> Daniel Wildenstein, *Claude Monet : biographie et catalogue raisonné*, publié en 1974-1991, 5 volumes, Lausanne, Paris, Bibliothèque des arts.

son travail et assister à la naissance de l'œuvre en lisant ses lettres.

Nous nous apercevons de termes qui reviennent sans cesse dans ses lettres, ce sont d'abord, « impossible », « l'impossible », « impuissant », ensuite « la féerie », « féerique », et après « merveilles », « merveilleux », « émerveillé », « épatant », « stupéfait », etc. Voyons un peu des phrases qu'il répète :

- « quant au bleu de la mer et du ciel, c'est impossible », Bordighera, (26.1.1884)
- « une promenade merveilleuse, à travers des chemins impossibles », Bordighera, (26.1.1884)
- « autant de pays, autant de merveilles », Bordighera, (27.1.1884)
- « un pays féerique », Bordighera, (2.2.1884)
- « Etretat devient de plus en plus épatant », Etretat, (20.10.1885)
- « des choses merveilleuses », Belle-Ile (13.9.1886)
- « cette mer, (...) était si verte que j'étais impuissant à en rendre l'intensité », Belle-Ile, (23.10.1886)
- « tout cela enveloppé de cet air féerique », Cap d'Antibe, (3.2.1888)
- « Je crois que je cherche l'impossible. » Cap d'Antibes, (5.2.1888)
- « Je suis dans un état de fièvre et d'énervement impossible », Cap d'Antibes, (16.3.1888)
- « faire l'impossible en me surmenant », Cap d'Antibes, (22.4.1888)
- « Je tente l'impossible », Fresseline, (21.4.1889)
- « j'ai été si émerveillé », Fresseline, (8.4.1889)
- « je ferai l'impossible » Rouen, (31.3.1892)
- « c'est abrutissant » Rouen, (16.3.1893)
- « effets de neige qui sont absolument stupéfiants », Norvège, (1.3.1895)
- « c'est la féerie que tu sais » Londres, (25.1.1901)
- « C'est merveilleux. » Venise, (28.10.1908)

Ces termes indiquent que le voyage est un dépaysement, un désir de sortir de la vie quotidienne et d'avoir une sensation nouvelle devant un paysage étranger. Le pays qu'il n'a jamais vu et dans lequel il n'a jamais mis les pieds est décrit d'une manière franche, avec simplicité : « impossible » ou « impuissant ». Et l'artiste tente de rendre cette première impression bouleversante sur sa toile, il dit : « je ferai l'impossible ».

Mais l'enthousiasme est si fort que le peintre ne fait que répéter le terme

« féerie » ou « merveille » pour décrire la beauté. Un beau paysage pour Monet est ainsi d'abord ce qui ne peut pas être exprimé avec les paroles. Il n'est qu'une répétition de mots simples qui sont privés de sens. Ces émotions de voyage ne proviennent-elles que d'un dépaysement et d'un changement d'habitude ? Quelles vues de la nature le bouleversent-elles si violemment ? Que signifient les merveilles et la féerie pour le peintre ? Nous allons en examiner des exemples de près dans les lettres du peintre.

Monet arrive dans un pays, se promène dans les chemins et les prés et ne perd pas de temps pour chercher un endroit d'installation. Michel Foucault écrit à propos de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert en interprétant le personnage de Saint Antoine en qui s'incarne l'écrivain lui-même : « le XIXe siècle a découvert un espace d'imagination dont l'âge précédent n'avait sans doute pas soupçonné la puissance. Ce lieu nouveau des fantasmes, ce n'est plus la nuit, (...) c'est au contraire la veille, l'attention inlassable, le zèle érudit, l'attention aux aguets. (...) L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe. (...) Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. »<sup>3</sup> Cette formule est tout à fait applicable au cas de Claude Monet ; l'imaginaire se loge entre le paysage et le soleil. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut voir. Le peintre ne rêve pas la nuit, mais en pleine journée avec la lumière. L'imaginaire s'active au soleil.

Flaubert écrit dans une lettre à Louise Colet : « À force quelquefois de regarder un caillou, un animal, je me suis senti y entrer. Les communications entr'humaines ne sont pas plus intenses ». (26.5.1853) La sensation qui fait écrire cette phrase à Flaubert n'est pas éloignée de celle de Monet à Alice Hoschedé à Fresselines : « A force de regarder je suis enfin entré dans la nature du pays, je le comprends à présent et vois mieux ce qu'il y a à en faire. » (31.3.1889)

L'écrivain et le peintre semblent y raconter leurs expériences de vision similaires devant la nature. Le peintre écrit à Alice : « Je me replonge dans l'examen de mes toiles, c'est-à-dire dans la continuation de mes tortures. Eh bien ! si Flaubert avait été peintre, qu'aurait-il écrit, bon Dieu ! » (Fresselines,

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », in *Travail de Flaubert*, Editions du Seuil, 1983, p.105-106.

30.4.1889) La mort de Flaubert est en 1880. Maupassant et Claude Monet se connaissent et se rencontrent à Bordighera en 1884 et à Etretat l'année suivante. « Les affres du style » de Flaubert ne sont pas étrangères au peintre.

Pour voir la sensation « entrer dans la nature du pays » de Monet, examinons son voyage à Bordighera, une ville de frontière en Italie. Ce voyage semble un événement crucial dans sa vie de peintre. Quelle est cette expérience du premier grand voyage en méditerranée ?

En décembre 1883, Monet voyage à Gênes avec son ami Auguste Renoir. Les deux amis passent à Bordighera, et Monet envoie une lettre à Durand-Ruel : « l'un des plus beaux endroits que nous ayons vus dans notre voyage. » (12.1.1884) Il y revient seul un mois plus tard, voulant travailler dans la solitude. La création artistique ne se fera pas avec des amis. Elle doit être une expérience individuelle. Elle ne fait pas partie de la vie ordinaire en famille et avec les amis qui l'entourent. L'expérience est strictement personnelle.

La solitude constitue déjà un espace signifiant. Il s'émerveille de la beauté extraordinaire des pays méditerranéens. « Je suis installé dans un pays féérique. Je ne sais où donner de la tête, tout est superbe et je voudrais tout faire ; aussi j'use et gâche beaucoup de couleurs, car il y a des essais à faire. » (2.2.1884) dit-il à Théodore Duret, son ami et critique d'art. L'artiste s'installe ainsi dans un pays étranger et se sent mal à l'aise. Il a une sensation d'être exilé avec bonheur. Il utilise une quantité de couleurs sur ses toiles pour fixer des images qu'il voit, mais en vain.

Il écrit à Alice à Bordighera : « toutes les montagnes couvertes de neige à la cime car quand il pleut en bas c'est de la neige sur ces énormes hauteurs ; alors le soleil là-dessus, des nuages à la moitié des montagnes, et la mer toujours et même plus bleue encore : non, cela ne peut se décrire. » (27.1.1884) Monet va revenir à la côte méditerranéenne quatre ans plus tard. Voyons un tableau *Palmiers à Bordighera* (W877). On y voit



Claude Monet, *Palmiers à Bordighera*, 1884  
(W877)

la neige et la montagne au fond, des palmiers luxuriants au premier plan, la mer bleue au milieu, bref, tous les temps météorologiques et toutes les saisons dans un seul espace.

A Bordighera, à Alice Hoschedé : « j'ose mettre tous les tons de rose et bleu ; c'est de la féerie, c'est délicieux. » (3.2.1884) Peindre une féerie, pour Monet, est une occasion d'utiliser toutes les couleurs, et il lui manque encore des couleurs. En effet le peintre écrit à Théodore Duret : « c'est toute une étude nouvelle pour moi que ce pays (...) il faudrait une palette de diamants et de pierreries. » (2.2.1884) Il répète la même chose à Rodin avec qui il fait une exposition conjointe à Paris en 1889 : « Il faudrait peindre ici avec de l'or et des pierreries. » (1.2.1888) Des métaux et des pierres précieuses sont convoqués. Dans le Midi, l'hiver et l'été arrivent à la fois. La région méditerranéenne réunit le froid et la chaleur.

L'artiste est encore frappé par la croissance fertile des arbres à Bordighera : « C'est tellement touffu partout ; c'est délicieux à voir. On peut se promener indéfiniment sous les palmiers, les orangers et les citronniers et aussi sous les admirables oliviers. » (26.1.1884)

Le peintre visite le palais de M. Moreno, un grand propriétaire et « un important, producteur d'huile d'olive dont l'exportation l'entraîne à travers le monde, jusqu'en Asie ».<sup>4</sup> La promenade avec M. Moreno dans sa propriété lui fournit l'impression suivante : « un jardin comme cela ne ressemble à rien, c'est de la pure féerie, toutes les plantes du monde poussent là en pleine terre et sans paraître soignées ; c'est un fouillis de toutes les variétés de palmiers, toutes les espèces d'oranges et de mandarines... » (5.2.1884) Le jardin Moreno contient toutes les plantes du monde et toutes les espèces d'arbres fruitiers. L'admiration de Monet ne tarit pas. Il écrit encore à Alice : « Revenus à 5 heures chez M. Moreno, avons fait un tour de jardin, quel jardin et il m'a fallu goûter à je ne sais combien d'espèces d'oranges, de mandarines, de dattes mûries là, des jujubes, etc. » (9.2.1884) En plein hiver on peut manger des fruits du monde entier au jardin Moreno. Comme il le dit lui-même, c'est « le paradis terrestre ». (11.2.1884) Il n'y existe pas de saisons. Le temps y est éternel. Monet oublie un peu son travail et son retour en Normandie. Il ne peut pas refuser l'invitation de M. Moreno d'aller au concert et à la

---

<sup>4</sup> Ségolène Le Men, *Monet*, Citadelles & Mazenod, 2010, p.252.

promenade, et n'est pas capable de résister à son accueil charmant avec des fruits et des arbres introuvables en France.

L'artiste se promène avec M. Moreno : « Ce M. Moreno est un vrai marquis de Carabas qui a des propriétés par toute l'Italie, et quelles propriétés ! Hier, après déjeuner, nous avons marché trois heures sans voir la fin de sa propriété d'Andore, une merveille ; la maison à mi-côte et des bois superbes ; le sommet du bois est à 400 mètres au-dessus du niveau de la mer. Et là toujours des orangers, des grenadiers, etc. Nous avons fait un déjeuner pantagruélique et à l'italienne, cuisiné par les fermiers et délicieux, je vous assure... » (17.3.1884) La propriété de M. Moreno est illimitée. Elle s'étend immensément. Monet y marche trois heures et n'en voit pas la fin. Celui qui mange des fruits du jardin devient un habitant du pays merveilleux. Le peintre a ainsi connu le pays de conte, le jardin de Moreno qui enferme tous les fruitiers du monde. C'est un terrain privé et fermé à clé qui n'a pourtant pas de limite. Monet répète sans cesse que c'est une « féerie » et une « merveille ». Le jardin Moreno est un espace hors de la vie quotidienne dans lequel le temps arrête sa marche.

De même que l'espace est infini, le temps s'oublie. Monet ne veut pas faire ses valises. « Les amandiers et les pêcheurs mêlés aux palmiers, aux citronniers toujours avec leurs fruits dans des harmonies délicieuses, et en voyant tout cela se transformer chaque jour on voudrait suivre la progression », « en même temps que je jouis de tout cela, j'enrage de ne pouvoir boucler mes valises. C'est trop long, et ce désir me donne une nouvelle ardeur. » (10.3.1884)

Comment passe le temps de travail pour le peintre ? Lisons la lettre de Monet : « quand je ne travaille pas toute la journée, je deviens tout mélancolique ; le travail seul me fait oublier un peu, et le temps passe alors autrement. » (15.2.1884) Pour Monet le temps du travail est tout à fait différent de celui de la vie ordinaire. Absorbé dans le travail, il ne se soucie guère des heures. Pendant le séjour à Bordighera, il travaille énormément et sans repos. Le nombre de toiles augmente. Au début, il a quatre toiles en train, cinq jours après six toiles, ensuite huit toiles, et vers la fin du séjour trente toiles prêtes à être emportées à Giverny. Un tableau tous les trois jours. La vitesse de production est surprenante.

La promenade dans le jardin Moreno est une expérience étrangère d'un

monde de rêve pour Monet. Ségolène Le Men constate qu'« à la notion de fouillis » végétal, Monet associe celle de la « pure féerie », qu'il répète aussi de lettre en lettre... »<sup>5</sup> Par exemple, dans le *Jardin Moreno à Bordighera* (W865), le fouillis d'arbres et de plantes nous donne l'effet d'une porte qui s'ouvre vers un château de fée qui s'élève au



Claude Monet, *Jardin Moréno à Bordighera*, 1884 (W865)

fond du tableau. Il est un ressort pour introduire le spectateur du tableau dans un monde de l'imaginaire. Le tableau représente un jardin rassemblant toutes espèces d'arbres et de fleurs dans un seul endroit.

Michel Foucaud, dans une conférence intitulée « Des espaces autres », parle des hétérotopies par opposition aux utopies. Les utopies sont les espaces irréels, alors que les hétérotopies sont les espaces réels, « sortes d'utopies effectivement réalisées ». Le jardin est une hétérotopie. « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante. »<sup>6</sup> Monet se trouve ainsi dans un espace utopique réalisé en méditerranée. Il est à la fois ici et ailleurs.

La « palette de diamants et de pierreries » du peintre pourrait être interprété par l'imaginaire bachelardien. Gaston Bachelard constate dans *La terre et les rêveries de la volonté*, parlant de l'univers en miniature des cristaux et de la rêverie cristalline : « La fée est une beauté en miniature, la féerie est la beauté d'un monde. La fée, c'est le petit qui crée le grand. »<sup>7</sup> Monet travaillant sur une petite toile, avec une palette encore plus petite, crée l'univers d'un conte de fée.

<sup>5</sup> Ibid., p.252.

<sup>6</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, IV, Gallimard, 1984, p.758.

<sup>7</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Jose Corti, 1947, p.293.

D'après Ségolène Le Men, les tableaux de Monet peints pendant le séjour dans le Midi se caractérisent par « un Eden ensoleillé » représenté par la nature exubérante et généreuse de la méditerranée, la « pure féerie » associée à la notion de « fouillis » végétal et la « joaillerie » évoquée par les couleurs « bleu et rose ».<sup>8</sup>

Le peintre pense à Alice Hoschedé qui vit dans un froid en Normandie et lui écrit : « Je suis charmé de savoir que vous avez pu sortir un peu, mais c'est désolant de penser que vous avez si froid, quand ici il fait si chaud que les fleurs sortent de terre par enchantement. » (5.31.884)

En Italie aux yeux de Monet, c'est le soleil enchanteur qui fait pousser les fleurs dans une lumière vivifiante. Voyons son tableau *Les oliviers à Bordighera* (W870), nous remarquons les arbres allonger leurs bras de tous les sens comme si la terre les aidait à pousser et s'étirer. La terre est un peu



Claude Monet, *Les Oliviers à Bordighera*,  
1884 (W870)

oblique et enchantée par le soleil, et attirée par la lumière. Les oliviers font leur apparition. Dans ce tableau en effet, il paraît que la vie naturelle se remplit dans l'espace. Sur la toile se rassemblent toutes les forces naturelles : les arbres, la terre, la pierre et le soleil. La palette du peintre est comme une baguette de chef d'orchestre qui les transforme en éléments surnaturels. Tous se tiennent en cherchant leur position sur la toile.

Pour Bachelard, la rêverie cristalline lie la terre au ciel : « Nous reconnaitrons qu'il n'y a pas de pierre précieuse vraiment et uniquement terrestre. Dans le règne des rêves, les critaux sont toujours influencés par des participations aux autres éléments, au feu, à l'air, à l'eau. »<sup>9</sup> Et il continue : « *Le minéral attire vraiment l'astral*. Cette attraction imaginaire ne fait que réaliser la volonté d'enrichissement. »<sup>10</sup> La palette de Monet, champs d'attraction, attire

<sup>8</sup> Ségolène Le Men, op.cit., p.252.

<sup>9</sup> Gaston Bachelard, op.cit., p.302.

<sup>10</sup> Ibid., p.303.

d'autres astres, et en réunit sur la toile. C'est que la toile « empoigne » le regard du spectateur. Le phénomène est parallèle lorsque le peintre cherche un site à Belle-Ile, il se demande : « si je vais (...) continuer mon voyage jusqu'à ce que je trouve l'endroit qui m'empoignera. » (13.9.1886) Le paysage est au peintre ce que la toile est au spectateur. Le tableau possède ainsi un pouvoir naturel et une force d'attraction pour les yeux du spectateur.

La toile de Monet n'est pas seulement un champs d'attraction de couleurs du regard, mais elle est un espace inquiétant et hanté.

L'espace est une bataille. Monet lutte avec la pluie, le vent, l'orage, bref, le mauvais temps. « Je n'ai pu travailler depuis 10 jours à cause du vent. Quelle lutte perpétuelle ! Mais cela est tuant » (16.3.1888). Il écrit à Alice : « Quelle journée hier et aujourd'hui, impossible de rêver mieux comme mauvais. Ce matin j'ai lutté quand même en dépit du vent, des éclaircies et de formidables averses, donnant trois coups de pinceaux à une toile, autant à une autre. Bref, malchance continuelle. » (30.4.1889) D'autres jours, il lutte avec le soleil. « Je m'escrime et lutte avec le soleil ». (1.2.1888) « J'ai aussi la volonté de me sortir victorieusement de mes toiles », dit-il. (26.4.1889) Peindre est un combat avec la nature pour l'artiste. Ce dernier appelle la « lutte » quand il travaille dans le mauvais temps et nomme la « lutte » également quand il s'efforce de maîtriser son art de peinture et s'absorbe dans ces études. « Tu sais que cette lutte avec la nature est ma passion. » (28.3.1900)

L'esprit de Monet, pendant sa campagne picturale, ne trouve pas sa stabilité. L'artiste s'installe au Cap d'Antibes pour peindre, mais ne peut pas s'empêcher de penser à d'autres endroits : « C'est si clair, si pur de rose et de bleu que la moindre touche pas juste fait une tache de saleté. Enfin, je pioche, et, quand je pioche, il faut bien qu'il en sorte quelque chose. J'ai quatorze toiles commencées, voilà l'entraînement mais je ne peux pas les mener à fin toutes : j'ai trop dans l'esprit mon rêve d'Agay et aussi Cassis, au retour. » (1.2.1888) Il ne cesse pas de penser à Agay et à Cassis. « Quelle malédiction que cette sacrée peinture et que je me fais de mauvais sang et sans avancer, sans pouvoir arriver à ce que je voudrais, et cela avec en plus beau temps que l'on puisse rêver, et quand je voudrais finir pour aller à Agay ! » (6.2.1888) Le peintre est hanté par d'autres lieux. Il travaille à Antibes en s'imaginant ailleurs dans sa tête. Il n'est pas vraiment à Antibes. Son esprit est attiré par les paysages d'Agay et de Cassis qu'il a entrevus en venant à Antibes.

A Belle-Ile, Monet hésite dans quel endroit travailler. « Je ne sais encore le parti que je vais prendre, si je vais me fixer ici, aller à Noirmoutier, ou renoncer à y aller ». (13.9.1886) Finalement il décide de peindre à Kervilahouen. Deux mois plus tard, il décide enfin de partir pour Noirmoutier où Octave Mirbeau, écrivain et ami de Claude Monet, l'invite de venir travailler. Alors commence son regret : « chaque jour c'est une toile qu'il me faut renoncer à finir, une autre que je gâte, et je maudis d'être ainsi à jour fixés, ça me paralyse et je maudis et Noirmoutier et ma promesse d'y aller. » (12.11.1886) Surprenant est que le peintre hésite et regrette alternativement. Il n'est pas résolu, restant un peu entre les deux endroits.

A Fresselines, c'est la même chose : « J'ai vingt-trois toiles en train qui, presque toutes, sont intéressantes à terminer, aussi ai-je bien peur d'être forcé de renoncer à Croizant où c'est cependant bien plus beau qu'ici ». (31.3.1889) Il peint à Fresselines et il se demande s'il va à Croizant. Il est attiré par un autre endroit. Monet hésite ainsi toujours d'un lieu à l'autre. Il ne peut pas cependant partir, car il a des toiles à faire et à refaire à tout moment. La pensée du départ suscite une lassitude à mesure que les toiles et les bagages s'accumulent. Les tableaux pèsent. La lourdeur empoigne le peintre.

Il sent également la nostalgie pour Giverny pendant son voyage. A Alice il écrit d'Antibes : « Je vous jure que j'ai bien hâte d'être à Giverny, que c'est justement cette pensée qui me fait redoubler d'ardeur et faire l'impossible en me surmenant. » (22.4.1888) Un autre moment, Monet éprouve un sentiment contradictoire pour Giverny. Il s'irrite à Londres, parce qu'il lui faut retourner à Giverny : « Quand on a du temps devant soi, on se croit certain d'arriver, mais lorsqu'on [n'a] plus que peu de jours à soi, ça devient effrayant ; et j'aurais beau vouloir prolonger, que ça ne changerait rien, attendu que ce serait d'autres toiles à faire. » (17.3.1900) Il désire retourner dans son pays où sa femme et leurs enfants attendent son retour. Mais il n'a pas tout à fait la volonté de quitter le lieu où il travaille. Dès qu'il part en voyage, il pense à son retour à Giverny. Celui-ci est à la fois une stimulation et un obstacle pour son travail. Le peintre vit toujours dans cette tension psychique entre l'encouragement et la contrainte, l'enthousiasme et la dépression.

Le paysage pour Monet est une bataille Il est un lieu hanté par un autre pays à quoi il rêve dans son imagination permanente. Il est également un lieu de tension psychique divisé par le repos et la bataille, l'espoir et

l'exaspération, l'ardeur et l'angoisse, la tension nerveuse qui attend la détente. La toile de Monet se transforme en une étendue complexe sur laquelle se réunissent divers moments psychiques.

Quand Monet s'installe dans un pays, il vit avec le pays et les paysans. Pourtant le pays n'est pas toujours obéissant au pinceau du peintre. Lorsque le peintre a déménagé à Giverny en 1883, il écrit à Durand-Ruel : « il faut toujours un certain temps pour se familiariser avec un pays nouveau. » (3.7.1883) A Belle-Ile, à Kervilahouen il écrit à Alice : « C'est superbe, mais c'est si différent de la Manche qu'il me faut me familiariser avec cette nature. » (18.9.1886) Pour se familiariser il faut regarder le pays tous les jours et sous tous les aspects météorologiques. C'est ainsi qu'il peut écrire : « A force de regarder je suis enfin entré dans la nature du pays, je le comprends à présent et vois mieux ce qu'il y a à en faire. » (Fresselines, 31.3.1889) Le regard hante le pays. Il hante les arbres.

Il commence à peindre un paysage au vieux chêne à Fresselines dans la Creuse. Et il s'aperçoit un jour que son chêne change de couleurs, puisque les bourgeons se mettent à pousser. Alors il essaie d'en faire couper par deux villageois, en leur payant cinquante francs. Les arbres sont mutilés pour qu'ils gardent leur couleur d'hiver. Et encore, d'après Monet, le propriétaire du chêne « est un richard peu aimable et qui, déjà, avait voulu m'empêcher d'aller dans un pré à lui, et ce n'est que grâce au curé que j'ai pu continuer à y aller. Enfin là seul est le salut pour ces toiles. » (8.5.1889) Aux yeux des habitants, Monet est une personne bizarre et difficile. Pour l'artiste cependant, les toiles commencées devraient être sauvées et achevées. Il parle du salut des toiles.

Le peintre mentionne le sort des toiles. Vers le milieu de son séjour en Creuse, il écrit à Alice : « J'ai assez bien travaillé et aujourd'hui c'est un temps gris sans pluie, mais il fait terriblement froid. Mais cela ne me fait rien du moment que je peux travailler. Songez que, de ces derniers jours, dépendra le sort de bien des toiles. » (Fresselines, 16.4.1889) Monet travaille en général quand il fait beau. S'il pleut, il fait un travail d'atelier en attendant le soleil. Le tableau dépend du temps. S'il fait mauvais pendant quelques jours, et que l'artiste ne peut pas continuer son travail, la physionomie du pays change. Ainsi le peintre se plaint-il : « le temps est revenu complètement superbe, mais, hélas, mes motifs sont tout changés. Et j'ai grand-peine à les reprendre :

les uns ne s'éclairent plus de même, et à d'autres il y a tant de neige sur les montagnes que c'est tout autre chose ». (Antibes, 24.2.1888) Il n'a pas beaucoup de choix. Ou bien il attend un autre beau jour où il essaie de retrouver un même effet, ou bien il transforme son effet pour en créer un autre ou pour finir par le détruire. « C'est si bête d'être ainsi à la merci du temps. » (Fresselines, 27.4.1889) La fin du travail dépend considérablement du temps qu'il fait. La toile est hantée par le temps.

« J'ai beau travailler, je ne puis rien terminer ; il y a seulement des toiles finies par force et par conséquent incomplètes, et puis, je sens que ce que je recommence est mieux, mais, avec de nouveaux arrêts, elles auront le même sort que les autres. » (Antibes, 16.3.1888) La toile qu'il se force de finir penche vers un mauvais sort. Il faut attendre que le temps s'arrange et que le peintre soit prêt à rejoindre sa toile. « Je vais continuer encore cette semaine, pour ne pas avoir de remords mais j'ai grand-peur que ce soit sans succès. Quelle fatalité me prend de m'acharner ainsi après des recherches au-dessus de mes forces. » (Londres, 4.4.1903)

Claude Monet, en utilisant le mot « veine », communiquera au destinataire son état d'esprit, son impulsion qui l'incite à s'affronter à la difficulté : avant de partir à Bordighera, le peintre travaille pour décorer les panneaux de la salle à manger chez Durand-Ruel, « Je travaille quand même, me sentant dans une bonne veine. Je crois être parvenu à comprendre de quelle façon je devrais faire vos panneaux de salle à manger. » (6.9.1883) Lorsqu'il s'enferme dans un petit espace clos d'un magasin de nouveauté pour peindre la cathédrale de Rouen, il semble se concentrer, malgré les clientes qui se plaignent de la présence du peintre. « Je crois que je rapporterai quelque chose, mais aurai-je enfin cette veine ! » (2.4.1892) « J'ai une veine énorme avec ce temps, mais j'ai pris maintenant une si singulière façon de travailler que j'ai beau faire, ça n'avance pas sensiblement ». (9.4.1892) Monet utilise le mot « déveine », quand il a une malchance persistante. « Enfin je me donne bien du mal, malgré la déveine... » (Antibes, 3.5.1889) Il a de la chance quand il continue de faire un beau temps, et n'a pas de chance quand il fait mauvais avec la pluie, le vent et l'orage et que le soleil ne se montre pas. Il a toujours un baromètre avec lui. La levée et la baisse de l'aiguille sont particulièrement importantes pour lui. Elles coïncident avec l'état de veine de l'artiste.

La veine est un organe corporel, vaisseau sanguin et symbole de la vie. Au

sens figuré elle signifie l'inspiration de l'artiste. Aussi, quand il est en bonne veine, le sang circule dans son corps comme la sève monte dans les arbres et que la lumière s'infiltré dans la terre, les prés, et les montagnes. Le peintre et la nature respirent le même air. L'artiste avec sa toile et sa palette s'incorpore à la terre. Il s'enracine dans la terre.

Gustave Geffroy, critique d'art, observe son ami artiste à Giverny et écrit : « Quand un homme possède le don de voir, de comprendre, de reproduire en résumés magiques ce passage de la lumière sur le monde, il peut vivre seul, car il n'est pas seul : il est entouré de toutes les fées des sources, des rivières, des champs, des bois, de la mer, des saisons ; il est en dialogue perpétuel avec elles, il écoute leurs voix, qui sont ses voix. »<sup>11</sup>

Octave Mirbeau, dans son article du *Figaro*, mentionne également la vision universelle de Monet : « Il a tout exprimé, même les fugitifs effets de lumière ; même l'insaisissable, même l'inexprimable, c'est-à-dire le mouvement des choses inertes ou invisibles, comme la vie des météores ; (...) Tout est combiné, tout s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres ou célestes. »<sup>12</sup>

Pour que la rêverie soit puissante, il faudrait qu'elle soit partagée avec d'autres gens. L'imaginaire de Monet devant les rochers de Belle-Ile et la cathédrale de Rouen est partagé avec Geffroy. Dans son article sur Monet, *Belle-Ile-en-mer*, Geffroy explique le pays qu'il a vu de ses propres yeux : des côtes sauvages, rochers déchiquetés et pyramidaux, et grottes comme cryptes, falaises avec des rides et « des promontoires couleur de fer et de rouille, hauts, carrés et massifs comme des cathédrales, qui s'en vont au loin tomber droit dans la mer. »<sup>13</sup> Devant l'œuvre de Monet, Geffroy rêve ainsi : « La cathédrale de Rouen (...) le portail creuse comme une grotte marine, la pierre usée par le temps dorée et verdie par le soleil, les mousses et les lichens. »<sup>14</sup> Pour le peintre comme le critique d'art, la falaise et la cathédrale s'imprègnent de la même atmosphère psychique.

---

<sup>11</sup> Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, Macula, 1980, édition originale, 1924, p.442.

<sup>12</sup> Octave Mirbeau, « Claude Monet », in *Le Figaro*, 10 mars 1889, in *Correspondance avec Claude Monet*, Du Lérot, éditeur Tusson, Charente, 1990, p.244.

<sup>13</sup> Gustave Geffroy, op.cit., p.187.

<sup>14</sup> Ibid., p.337.

Ségolène Le Men mentionne la peinture de Paul Huet, conçue dans la même sensation, et rapporte l'analogie d'un roc et d'une façade du critique Dubosc en 1926 : « Paul Huet, dans sa *Vue générale de Rouen* qui étend le regard sur le cours de la Seine jusqu'à la mer, avait déjà suggéré une confrontation des falaises du rivage et des flèches de la cathédrale. Et le critique normand Georges Dubosc relève aussi chez Monet l'analogie la cathédrale et la falaise : « C'est bien l'impression de notre vieille métropole, de sa façade rugueuse et dentelée comme un roc, c'est bien la falaise ravinée ou, suivant les caprices de l'heure, la lumière vient jouer ses féeries vaporeuses ou étincelantes. » »<sup>15</sup>

Nous pouvons continuer nos remarques sur cette rêverie de la pierre et de la terre, et sur l'analogie du rocher-façade. Monet rapporte de la campagne de Londres en 1900 une série du « Parlement » avec plusieurs effets. Le point d'installation de Monet pour le parlement anglais, c'est-à-dire, le palais de Westminster, est sur la terrasse de l'hôpital Saint Thomas. En se logeant dans l'hôtel Savoy il passe tous les jours à l'hôpital. Et il s'émerveille de « l'affût des effets ». (12.2.1900)

Monet éprouve la sensation féerique en face du parlement dans un brouillard épais. Le palais de Westminster au bord de la Tamise s'élève en style néogothique. Alors, Monet écrit à Alice : « C'est la tombée du jour, les lumières s'allument et c'est la féerie que tu sais. » (25.1.1901) Quelques jours plus tard : « La Tamise n'était que de l'or. Dieu que c'était beau, si bien que je me suis mis à l'œuvre avec frénésie suivant le soleil et ses miroitements sur l'eau. (...) Je ne puis te dire cette journée fantastique. Que de choses merveilleuses mais ne durant pas cinq minutes, c'est à devenir fou. Non, il n'y a pas de pays plus extraordinaire pour un peintre. » (3.2.1901)

---

<sup>15</sup> Ségolène Le Men, op.cit., p.329. Elle précise la référence : Georges Dubosc, « Monet en Normandie », Journal de Rouen, 8 décembre 1926 cité par Gilles Granjean, « 1864-1909 Monet et Rouen », cat.exp. Rouen, les Cathédrales de Monet, Rouen, 1994. p.30. »

Dans *Londres, le parlement, trouée de soleil dans le brouillard* (1904) (W1610) les murs du parlement sont pulvérisés par la lumière de soleil qui apparaît dans une brèche de nuages et glisse en se fondant dans le liquide. De cette percée de brume se montre un inquiétant soleil. La lumière commence à y circuler rouge comme du sang.



Claude Monet, *Londres, le parlement, trouée de soleil dans le brouillard*, 1904 (W1610)

Dans le dernier voyage de l'artiste à Venise, il n'a plus besoin d'écrire à sa femme Alice, car ils sont en voyage ensemble. Alice est une personne particulièrement importante dans la correspondance de Monet. C'est le prénom de l'héroïne des *Aventures d' Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, publié en 1865 en anglais, traduit en français en 1869. Les expériences féeriques dans le voyage du peintre sont pénétrées par l'histoire fictive d'Alice et par la présence de sa femme qui l'attend à Giverny.

Monet lui écrit quelquefois qu'il veut s'enterrer dans le pays, quand il s'ennuie de la vie en société qui l' « assomme » et peint seul loin de la société : « J'étais mieux à Belle-Ile (...) comme j'aurais du bonheur à aller m'enterrer à Agay, tout seul, là. » (16.3.1888) Il veut être solitaire et exige une solitude sinistre. A Fresselines, il envoie une lettre à Durand-Ruel : « Depuis deux mois que je suis enterré dans ce pays je ne sais si vous êtes à Paris ». (1.5.1889) Cet aspect d'un enterré vivant pendant le travail est une disposition préférée et voulue par le peintre pour rompre la relation sociale. C'est aussi un moment où le peintre se met à vivre avec les arbres, la mer et les rochers pour prendre de l'air et du soleil.

Il y a un autre artiste qui a fait la même rêverie que Claude Monet, c'est Claude Lorrain. L'enterré vivant est une disposition qu'a prise le grand peintre du XVII<sup>e</sup> siècle lorsqu'il a voulu peindre la lumière. C'est lui qui l'a rendue vivante pour la première fois dans l'histoire de la peinture des paysages en Europe. « Selon Joachim von Sandart, qui fut l'ami et le biographe de Claude Lorrain, celui-ci voulait « pénétrer la nature, se couchant dans les champs dès avant l'aube jusqu'à la nuit pour apprendre à représenter

le rouge du ciel matinal, l'aube, le coucher du soleil et les heures du soir. »<sup>16</sup>

Entouré par les quatre murs de la galerie Durand-Ruel, Georges Clemenceau est captivé par *La Cathédrale de Rouen*, comme Monet, captivé par le paysage. La merveille se produit pour ceux qui ont la volonté de voir. Voir n'est pas reproduire mais entrer dans la relation. Pendant ses voyages, Claude Monet est immobilisé par l'air du pays ; et par son regard il essaie de saisir le pays. L'air du jardin Moreno lui a donné l'effet d'un paradis terrestre, espace clos où l'on pourrait rêver sans fin. Le peintre l'a transmis sur la toile et transformé celle-ci en un champ d'attraction.

Un lieu fait rêver un autre et devient un lieu hanté. Le peintre restant dans un pays est attiré par d'autres pays. Alors, le tableau ne pourrait être achevé par la seule volonté de l'artiste. Celui-ci commence à lutter et vivre avec la nature. Le rocher se transforme en une façade de cathédrale, et la lumière, en sang. Monet s'ensevelit volontiers sous la terre pour renaître sur son tableau de paysage.

Au pourquoi de l'admiration et de la stupéfaction de Clemenceau pour la *Cathédrale de Rouen*, la parole d'Octave Mirbeau pourrait enfin répondre : « l'œuvre d'art ne s'explique pas et qu'on ne l'explique pas. L'œuvre d'art se sent et on la sent, et inversement : rien de plus. Et ceci est une de ses supériorités évidentes, une preuve absolue de sa beauté, un de ses admirables privilèges que paroles et commentaires n'y peuvent rien ajouter, et qu'ils risquent, en s'y mêlant, d'en altérer l'émotion simple, silencieuse et délicieuse. »<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Claude Le Lorrain, le dessinateur face à la nature* du 21 avril au 18 juillet 2011, musée du Louvre, Claude Lorrain, *Paysage avec rivière* 1645.

<sup>17</sup> Octave Mirbeau, « Claude Monet », in *L'humanité*, 8 mai 1904, *in op. cit.*, p. 259.

