

jean jacques capolongo

A

Esthétique

Séminaire de Monsieur Lamblin

"Peinture et temps"

Très bon travail. Je retrouve dans cet écrit le idiosyncrasme que vous avez développé notamment dans votre exposé, mais bien mises en place et coordonnées. Les analyses sont judicieuses et intéressantes.

Peinture et temps = l'impressionnisme

~~l'impressionnisme~~ l'impressionnisme et le temps

le "temps" de l'impressionnisme

Henri Matisse et le temps de l'impressionnisme

la peinture de l'impressionnisme

Notre intention n'est pas de nous placer ici du point de vue de l'historien de l'art. Si nous faisons référence, dès l'abord, soit, à la coupure qui met l'Impressionnisme parmi les styles détachés de la Renaissance, soit à l'arrière plan socio-culturel, c'est moins pour faire une enquête sur les causes d'un changement de style que pour dégager certains critères qui nous paraissent essentiels pour la présente étude et tels que : l'élaboration nouvelle de la notion d'espace, la conception plastique autre du mouvement, liée à l'objet de la représentation, leurs incidences sur la notion de temps qui constitue par ailleurs avec l'espace un couple indissociable. Il est important de considérer, dès le départ, que tous ces facteurs coïncident, au point qu'ils apparaissent ~~indécomposables~~ ^{inséparables}. Preuve nous en a été donnée dans la difficulté même que nous avons éprouvée de traiter chacun des différents problèmes qui s'y rapportent séparément. Ce qui explique les redites et le manque de structuration détaillée dans une telle approche du "temps" impressionniste.

on Peu avant sa mort, Monet -dont il sera fait surtout mention ici- précise point par point la conception qu'il a de son impressionnisme : "J'ai toujours eu horreur des théories... Je n'ai que le mérite d'avoir peint directement devant la nature, en cherchant à rendre mes impressions devant les effets les plus fugitifs, et je reste désolé d'avoir été la cause du nom donné à un groupe dont la plupart n'avaient rien d'impressionnistes". C'est que quand, dès 1874, lors de la première exposition commune, il intitule un tableau "Impression, soleil levant", il donne du même coup la clef de la genèse de l'oeuvre : ^{l'} "instant récepteur de l'impression de nature"*, en tant qu'on peut définir scientifiquement impression comme l'effet psychique neural et immédiat d'un stimulus sensoriel.

* Paul Klee, Théorie de l'art moderne

Un premier point est, qu'en écartant aussi bien le lieu figuratif des rites que les épisodes anecdotiques, l'Impressionnisme se détache du temps historique. Par là, il instaure un nouveau mode d'intégration figurative des sensations, en accord avec les formes d'activité supérieures de son temps. Le temps n'est plus "compris" à travers une représentation fictive, le sujet -comme dans la "Lettre d'amour" de Vermeer, par exemple- qui prend place dans la structure spatiale définie par les lois scientifiques de la perspective géométrique renaissante. Il est perçu, non plus en fonction de gestes ou d'actions historiques ou religieuses, mais comme une analyse de sensations. On peut dire que l'Impressionnisme a renoncé à "transposer des spectacles organisés pour s'efforcer de traduire une expérience psychologique. Il y a eu en un mot déplacement à la fois du centre d'intérêt et de la méthode figurative. La notion d'image s'est transformée. Au lieu d'être envisagée comme devant permettre le report sur la toile d'une réalité extérieure à l'individu -artiste aussi bien que spectateur-, elle a été conçue comme liée à un phénomène de conscience et de vision intérieure, psychologique avant tout."*

On a beaucoup insisté sur l'extraordinaire acuité de perception visuelle de Monet. Théodore Duret qualifie son oeil de "fantastique", Cézanne en parle comme "du plus prodigieux depuis qu'il y a des peintres" et Renoir remarque : "Monet, ce n'est qu'un oeil, mais quel oeil!". Cela explique que très vite, dans son observation attentive, Monet s'aperçoit qu'aucune couleur n'existe réellement dans la nature, qu'elles sont toutes fonction de la lumière et que la forme elle-même subit des variations infinies dépendant strictement du rapport couleur-lumière, d'une part, de la qualité et de la densité de l'air, de l'autre. Dès lors, il ne reste plus à "cet homme d'extérieur" que deux réalités tangibles à étudier : l'air et la lumière. Et c'est bien la lumière qui devient de fait le "sujet" véritable du tableau, cette lumière que

* P. Francastel, Histoire de la peinture française

Monet et ses compagnons vont chercher à rendre par son équivalent coloré. Ce qui amènera Georges Rivière, l'ami de Renoir, à dire : "Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres."* On a écrit beaucoup sur les rapports qui existent entre les théories scientifiques du temps et les recherches de Monet. Il est exact que la psychologie et la physiologie de la vision, les problèmes de l'optique, l'analyse de la lumière et de la couleur, devenue propriété majeure de la matière depuis les lois de Maxwell, sont à l'ordre du jour. La découverte dans le même temps de la photographie puis du cinématographe consacre cette primauté de la vision. A ce propos, Monsieur Leymarie fait remarquer qu'"au XIXème siècle, la physiologie joue le même rôle que la mécanique au XVIIIème et correspond au passage de l'être au devenir, de la matière à la force, de la statique à la dynamique, de la "machine solide" à l'énergie fluide."* Le poète Jules Laforgue, sous le choc d'une exposition*donne une remarquable"explication physiologique esthétique de la formule impressionniste" -qui se rattache d'ailleurs à la théorie sur la "visualité pure" de Fiedler : "Où l'académique voit les choses se plaçant à leurs plans respectifs réguliers selon une carcasse réductible à un pur dessin théorique, il voit (le peintre impressionniste) la perspective établie par les mille riens de tons et de touches, par les variétés d'état d'air suivant leur plan non immobile mais remuant. En somme l'oeil impressionniste est dans l'évolution humaine de l'oeil le plus avancé, celui qui jusqu'ici a saisi et a rendu les combinaisons de nuances les plus compliquées connues...Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résoud en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées."*

mi

* Georges Rivière, "L'exposition des impressionnistes", L'impressionniste, 6 avril 1877

* Jean Leymarie, L'impressionnisme, Skira, 1955

* Publié dans les Mélanges posthumes, 1903. Il s'agit de l'exposition de Berlin de 1883 par Durand-Ruel

Bonne
analyse.

Convaincu que l'essentiel est de rendre les effets fugitifs de la lumière, il est caractéristique que Monet s'attache à ses reflets, et plus particulièrement à ses reflets dans l'eau, ce miroir magique de l'univers qui se prête admirablement à toutes les métamorphoses de la lumière. Il y a une phrase de Claudel qui dit : "L'eau est le regard de la terre, son appareil à mesurer le temps". Le fugitif se reflète dans le transitoire. Ces reflets, il les traite comme des objets alors que les objets eux-mêmes, les formes prennent l'aspect incertain et miroitant des reflets. Les deux éléments sont placés sur le même plan de réalité et évoluent ensemble à travers toute son oeuvre. Quand il délaisse l'eau pour étudier l'air saturé de brumes et de vapeurs, il recourt de plus en plus au moyen de suggestion de la forme par quelques tâches sommaires et incomplètes. La forme s'estompe davantage: c'est que les reflets dans l'air sont plus fugitifs, plus diffus que dans l'eau et que les formes, toujours fidèles, toujours englobées dans un seul ensemble suivent. Ce procédé se généralise et devient le seul moyen de rendre les formes. Mais nous reviendrons plus loin à l'analyse des procédés. Peintre de la lumière et du temps qu'il interprète par ailleurs, on le verra, de plus en plus sentimentalement, Monet aboutit à la négation de la réalité objective, "claire et distincte" dirait Descartes, dans sa recherche de la mise en valeur de plus en plus absolue du momentané, de l'éphémère, du fortuit. Ne voyant partout qu'illusion il en vient à nier la matière, l'objet qui ne tient ses proportions que de l'atmosphère et n'est plus que support fragile, qu'abstraction aussi changeante que l'image que nous nous faisons des êtres qui nous entourent et de nous-mêmes. Il immobilise un monde sans résistance et sans pesanteur où l'instant se défait dans l'instant suivant. Un autre point est l'abaissement progressif du regard au niveau de l'immédiat. Dans la série des Cathédrales, par suite de l'élimination radicale de l'environnement, la façade se rapproche et dans certaines versions,

semble fusionner avec la surface réelle de la toile. Dans les vues de Venise, le plan de l'eau continue celui des façades, par suite de la fuite négligeable de la surface de l'eau et de l'importance accordée aux reflets verticaux. Les étages supérieurs du Palazzo da Mula, par exemple, sont éliminés si bien que le palais planne sans pesanteur dans la moitié supérieur de la composition. Les façades sont exactement parallèles au cadre et au plan de la toile, mais à une distance indéterminable de celui-ci.

A propos de l'étude de l'espace impressionniste, Monsieur Francastel fait justement remarquer que, dans une large mesure, les Manet, les Monet, les Renoir et les Sisley sont cependant restés fidèles aux schèmes d'organisation de la Renaissance. Même dans les toiles les plus floues, les plus suggestives de Monet - les Meules, les Cathédrales, les vues de la Tamise -, le schéma de la composition est strictement traditionnel en ce qui concerne le cadrage et la ségrégation des plans en profondeur : "Les plans successifs sont estompés, ils ne sont pas détruits; les corps sont massifs et en relief comme dans les styles classiques; les volumes et les silhouettes sont suggérés plutôt que déterminés par un contour, mais ils n'ont pas disparu."* Et c'est bien effectivement par référence au système antérieur de figuration de l'espace que se fait la "reconnaissance" des thèmes et des formes les plus vaporeuses de l'impressionnisme. Monsieur Francastel désigne ce phénomène de "grille" impressionniste : "On dirait que les toiles ainsi composées sont constituées par quelques points, suivant le procédé des photographies chromatiques qui superposent avec des caches plusieurs séries d'enregistrement de l'absolu respect d'un certain nombre de repères. Le système de représentation colorée de l'univers vient se superposer ici au canevas fourni par un petit nombre d'éléments linéaires empruntés à la figuration renaissante de l'espace."*

* P. Francastel, Histoire de la peinture française

* P. Francastel, Peinture et Société

Il n'en reste pas moins que le rapport canevas des valeurs canevas des lignes est renversé et que l'Impressionnisme offre une nouvelle manière, sinon de voir, du moins de figurer l'espace, marquant par là le point de départ d'une enquête qui se perpétue jusqu'à nous. "L'espace n'est plus strictement tri-dimensionné, il est une sorte de gel coloré, de plasma lumineux du lieu non plus localisant ou séparant mais de cohésion enliant de chaque détail dispersé dans un tout qui définit, à la fois, l'atmosphère de l'heure, de la saison, du climat, de la lumière."*

A l'espace numérique, scénographique et statique de la Renaissance, l'Impressionnisme substitue un espace ouvert, dynamique et qualitatif. Par là, il substitue au temps "quantité" le temps "qualité". Il est intéressant de voir, à travers l'évolution d'un peintre tel que Monet, comment, parti du plein-air pour faire du réalisme, il en arrive, à force de réduire la part du schéma linéaire et de dissoudre les contours sous un réseau de taches colorées, à suggérer dans ses oeuvres ultimes un espace sans limite et sans mesure, à la fois intime et décoratif. C'est qu'il faut faire une place à part aux toutes dernières études auxquelles il se livre dans son jardin d'eau de Giverny, études où les aspirations symbolistes vers le mystère, l'inexprimable - "je cherche à faire quelque chose d'impossible, de l'eau avec des herbes qui ondulent sous les rayons du soleil" - prennent le pas sur ses préoccupations habituelles et reposent d'une façon différentes sinon contradictoire le problème du temps qui nous intéresse ici. La série des Nymphéas, et notamment celles de l'Orangerie, posent ainsi une ambiguïté. A son extrême limite, à son extrême ouverture, la peinture de Monet est soustraite à la spatialité, reflète moins le monde qu'elle n'épouse le cours de la vie intérieure. L'oeuvre du peintre s'achève paradoxalement en vision lyrique d'un monde informel, à la fois infini et intem-

* Maurice Gieure, La peinture moderne, 1958

Bonne
analyse.

Ceci est
intéressant.
L'immédiat n'est
atteint en somme
qu'au terme d'une
longue et difficile
médiation.

-porel, où "l'expressionnisme" l'emporte sur l'impression-
-nisme. Il y a dépassement de la temporalité extérieure
à laquelle nous étions habitués par une supra-temporalité
-té intérieure. Il est significatif que ces grandes
compositions finales aient été recomposées à l'atelier.
Cette ambigüité, signalons que Monet y fait allusion
déjà le 7 octobre 1890, lorsqu'il écrit à Geffroy :
"Plus je vais, plus je vois qu'il gaut beaucoup travail-
-ler pour arriver à rendre ce que je cherche, l'instanta-
-néité, surtout l'enveloppe, la même lumière répandue
partout, et plus que jamais, les choses faites venues
d'un jet me dégoutent."

Voilà posé le problème de la technique proprement dite.
Et il ne s'agit plus seulement d'expliquer comment les
impressionnistes ont traduit leur vision, mais d'insiste-
-ter sur le fait que cette vision, régie par la loi des
complémentaires et du contraste simultané, mise à la
portée du public par Chevreul, est inséparable d'une
certaine manière d'envisager les moyens d'expression.
Lorsque Monet s'installe sur le motif pour rendre le
frémissement de l'atmosphère, il fixe son attention sur
les moyens que lui donne la peinture pour traduire les
qualités aériennes de la lumière dans l'instant qui
passe. C'est cette analyse qui devient le vrai sujet
de sa peinture (et par là, ce sont les rapports de
l'homme avec l'univers qui sont mis en discussion).
Un premier point de départ, c'est le désir de peindre
en plein air, intégralement. Comme l'avait déjà découvert
Boudin -qui fût l'initiateur de Monet en la matière-,
la peinture sur le motif établit une corrélation entre
les myriades de rapports qui font l'unicité d'un moment
dans le temps et dans l'espace. Elle pose parallèlement
le délicat problème de l'exécution: comment le temps
d'exécution lui-même intervient et conditionne en quel-
-que sorte la conduite lucide des moyens d'expression
dans le rendu de l'impression; comment il influe directe-
-ment sur l'emploi de la couleur et la nature même de
la touche et contribue par ailleurs à la désintégration
progressive de la forme.

Lorsque Monet s'attache à reproduire la vibration des reflets et le frémissement de la lumière, il crée la couleur plaire et la touche divisée. Il sait, bien qu'intuitivement, qu'il peut accélérer ou ralentir la forme, et par là le mouvement de la lumière, suivant la manière dont il pose ses couleurs. Et cette tension intérieure qu'il confère au tableau n'est autre que le temps devenu espace sur l'écran descriptif ~~d'un tableau~~ qu'il recouvre, dans la hâte de son exécution allègre et au hasard des coups de brosse -ce hasard dont plus tard les surréalistes vanteront l'effet stimulant au cours de l'acte créateur-, d'innombrables "virgules" juxtaposées, croisées, enchevêtrées en pelote multicolore, chacune obéissant au rythme que sa main, que son pinceau alerte et habile imprime dans la matière même de la couleur. "Pimpantes façons", remarque Signac, "bien adaptées à une esthétique toute de sensation soudaine et fugitive."* "Ils adoptèrent alors les traits de pinceau en forme de virgule, ce qui leur permettait de noter les moindres nuances observées. La surface de leur toile était ainsi couverte d'un tissu vibrant de petites taches et de traits, aucun à lui seul ne définissant une forme, mais chacun contribuant à recréer non seulement l'aspect particulier du motif choisi, mais encore l'air ensoleillé qui le baignait et qui marquait les arbres, l'herbe, les maisons et l'eau du caractère propre du jour, pour ne pas dire de l'heure. La nature cessait d'être un objet susceptible d'interprétation comme pour les peintres de Barbizon; elle devenait la source directe de sensations pures, et rien ne pouvait mieux reproduire ces sensations que cette nouvelle technique qui, au lieu d'insister sur les détails, retenait l'impression générale dans toute sa richesse de couleur et de vie."* On connaît la réaction du public et des critiques de l'époque devant cette texture audacieuse et longtemps indéchiffrable de particules dissociées. On a pu y voir, dans ce scintillement

* P. Signac, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme
1899

* John Rewald, Histoire de l'Impressionnisme

moléculaire, révélateur moins des objets eux-mêmes que des énergies lumineuses qui les animent, l'expression symbolique du dynamisme de la matière et de sa structure atomique.

entre

Ainsi parallèlement, la peinture directe, sur le motif, pose le problème de l'opposition ~~de~~ l'oeuvre faite et l'oeuvre finie qui va désormais servir à délimiter la peinture dynamique créatrice de l'oeuvre académique : au tableau fini d'atelier est substitué par les impressionnistes le tableau étude, l'esquisse qui devient saisie de la vie et fin en soi. Le recours de plus en plus conscient de Monet à l'inachevé accentue l'impression de vitesse, celle de l'exécution d'une part, mais aussi celle du temps, saisi "au vol" et la façon dont il est ressenti ~~par~~ le spectateur.

D'une façon générale, et par une sorte de cohérence interne, l'évolution vers une facture de plus en plus fragmentée d'une part, et l'emploi de tons de plus en plus purs - c'est à dire de moins en moins rabattus et mélangés sur la palette - de l'autre, va de paire avec une représentation de moins en moins formelle et tend à coïncider avec la recherche sans cesse réaffirmée de l'immédiateté. La description "en série" favorisera la discontinuité et la dissolution des formes.

Ces rapports de la notion "forme" et de la valeur temps" chez Monet et quelques autres est intéressante à noter au moment où un Seurat d'un côté, un Cézanne de l'autre, font porter leurs efforts sur la construction, la conception du volume et de la ligne. Dans leurs tableaux, la forme se consolide au contraire, se dresse contre l'éphémère; elle n'est plus l'image de l'instant multipliable à l'infini : elle est l'invariable que le peintre fixe sous le variable. C'est que Cézanne, si attaché qu'il est d'une part à la méthode impressionniste, s'acharne dans toute une partie de son oeuvre, à saisir aussi directement que possible les données pures des sens et de la conscience au sens bergsonien du terme, ~~il~~ se montre d'autre part toujours soucieux de ramener les aspects fugitifs et individuels de l'univers à des formes stables, à un système de

pendant que la couleur gagne son autonomie

conventions générales, en vue de soustraire sa peinture au culte de la pure sensation, ce qu'il appelle, "surmonter sa petite sensation". Avec Seurat se pose par contre le problème de la substitution à la peinture toute d'instinct et d'inspiration de Monet et des quelques "purs" impressionnistes, d'une technique précise et scientifique. Théoricien de la division des tons et de l'utilisation des couleurs du prisme, il aboutit à la systématisation de la touche. Il applique en outre "les lois plus mystérieuses qui disciplinent les lignes et les directions et en assurent l'harmonie et la belle ordonnance."* Ainsi la recherche de la forme alliée à une exécution minutieuse font que chez Seurat la vibration de la lumière se cristallise, et ce simple "ralentissement" marque un changement radical, "le passage de l'illusionnisme atmosphérique à l'abstraction formelle et au triomphe de la couleur pure."* De toutes façons, contrairement aux impressionnistes et délibérément, il ne fait aucun effort pour retenir des effets fugitifs mais cherche à transposer, à l'atelier - et on sait qu'il travaillait plus d'un an sur ces toiles -, ce qu'il a observé sur place - les petites esquisses à l'huile peintes sur le motif sont ^{elles par milliers} d'une technique souvent impressionniste - en une harmonie de lignes et couleurs rigoureusement établie. Ecartant tout ce qui est superflu et insistant sur les contours et la structure, il se refuse aux charmes sensuels qui captivent les impressionnistes et sacrifie le "désordre" de l'expression spontanée des sensations à une stylisation presque rigide. Ne voulant pas retenir l'aspect d'un paysage à un instant spécifique, il s'efforce de fixer "sa silhouette du jour entier"*. A l'impressionnisme, art de l'éphémère, il oppose "une peinture de l'éternité". De ses rapports avec le néo-impressionnisme, Pissarro explique de son côté : "Je crois qu'il est de mon devoir de vous écrire franchement ma manière de voir touchant la tentative que j'ai faite de la division systématique

* P. Signac, opus cité

* J. Leymarie, opus cité

* Voir G. Kahn, "La vie artistique", La vie moderne, 9 avril 1887

~~à l'huile~~
~~sur le motif~~

Bonne
Analyse

en suivant notre ami Seurat. Ayant fait l'expérience de cette théorie pendant quatre ans et l'ayant abandonnée non sans peine et travail acharné, pour retrouver ce que j'avais perdu et ne pas perdre ce que j'avais pu apprendre, je ne puis me ranger au milieu des néo-impressionnistes qui abandonnent le mouvement" -qui est l'expression naturelle de la dimension temps-, "la vie, pour une esthétique diamétralement opposée qui pourra peut-être convenir à celui qui en a le tempérament, mais pas à moi qui veut fuir toute théorie étroite et soi-disant scientifique. Après bien des efforts, ayant constaté (...) l'impossibilité de suivre ma sensation, par conséquent de donner la vie, le mouvement, l'impossibilité de suivre les effets si fugitifs et si admirables de la nature, l'impossibilité de donner un caractère particulier à mon dessin, j'ai dû renoncer. Il était temps."* C'est que la technique divisionniste qui requiert la durée, le paralysait et nuisait au développement de ses sensations spontanées.

Aujourd'hui, lorsqu'un Messagier déclare vouloir "parvenir" à la forme ...au point où elle se déchiquète dans la lumière", il est certain qu'il fait écho à Claude Monet, et l'on retrouve chez tous deux la même volonté d'atteindre la sensation pure par l'annihilation de la forme et du contour. Un Pollock ou un Riopelle de leur côté, à la vue des dernières séries de Monet, comprennent l'importance du geste immédiat dans l'écriture automatique et le tachiste, Sam Francis ira jusqu'à confier en 1950 : "Je fais du Monet de la dernière époque, en pur.". A l'exposition organisée en 1960 au Stedelijk Museum d'Amsterdam et consacrée aux dix artistes ayant le plus marqué l'art moderne récent, il est frappant d'y voir figurer Monet en tête de liste et comme "père de l'Action painting". C'est qu'il y a chez lui, bien qu'embryonnaire, un côté gestuel indissociable de ses recherches sur la façon de rendre l'instant, sur l'immédiateté. La valeur "temps" devient le

* Pissarro à H. van de Velde, le 27 mars 1896

ressort même du geste de peindre au point qu'il y a union entre la main et les moyens d'expression à ce point intime et immédiate qu'~~à l'instant même~~ se réalise dans l'instant. Lorsqu'il poursuit l'éphémère à travers chacun des tableaux d'une même série, c'est le même élément fuyant que son geste vise aussi et il voudrait le montrer comme saisi dans le plus bref laps de temps qui le révèle et que nous appelons présent : infime fraction ~~de temps~~ dont Monet affirme le caractère fugitif. Peinture et instant tendent à ne faire plus qu'un : à la limite, il doit y avoir simultanéité entre l'impression reçu par l'artiste et celle qu'il rend au spectateur; l'instant se retrécit à l'extrême entre perception et restitution productive.

Les recherches plus actuelles d'un Soulages dénotent la même préoccupation de l'instant dont il veut fixer la plénitude dans chacun de ses tableaux : là, la constitution même de la forme, devenue "idéogramme", agit sur nous à l'image du temps, à la fois insaisissable dans son mouvement et péremptoire dans l'instant présent.* Chez lui, "la touche a disparu absorbée par le geste du peintre qui devient sur la toile l'expression du temps." Nicolas de Staël préférera se servir du couteau qui "accélère" encore le geste de peindre.

Mais revenons à Monet pour voir comment, s'attachant d'abord à saisir le fugitif à travers le multiple, il va s'attaquer bientôt, par une sorte de logique interne, à la multiplicité à travers l'unité du motif. Avec les séries, en effet, il précise "dialectiquement" son combat contre le temps qui fuit et dont il veut fixer chaque variation, chaque instant sur le vif. Travail ingrat et monotone mais "demiurgique" où il se montre exaspéré de peindre trop lentement pour parvenir à ce qu'il appelle, nous l'avons vu, "l'instantanéité", "l'enveloppe" de lumière colorée qui confère à une scène entière l'unité d'un instant. Ses lettres retentissent des mêmes plaintes : "A force de transformations, je suis la nature sans pouvoir la saisir...Le soleil va si

* Dora Vallier, L'art abstrait

*mi. Cependant, dans
signalé l'art de l'heure
Monet refusant
l'atelier*

X une sorte d'

vite que je ne puis le suivre...La nature change si vite en ce moment, c'est navrant." A Geffroy durant l'été 1890, il parle du travail de peindre comme d'une "continuelle torture" : "C'est à rendre fou furieux quand on cherche à rendre le temps, l'atmosphère, l'ambiance."

Guy de Maupassant nous l'a décrit dans sa quête éperdue : "Ce n'était plus un peintre, en vérité, mais un chasseur. Il allait, suivi d'enfants qui portaient ses toiles représentant le même sujet" -elles représentent toutes le même sujet, en fait, le temps! -"à des heures diverses et avec des effets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour, suivant les changements du ciel. Et le peintre, en face du sujet, attendait, guettait le soleil et les ombres, cueillait en quelques coups de pinceau le rayon qui tombe ou le nuage qui passe, et dédaigneux du faux et du convenu, les posait sur sa toile avec rapidité. Je l'ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumière sur la falaise blanche et la fixer à une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement le surprenant et fugitif effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement." Et Clémenceau à propos des Champs de coquelicots : "Quand je vis Monet avec ses quatre toiles devant son champ de coquelicots, changeant sa palette à mesure que le soleil poursuivait sa course, j'eus le sentiment d'une étude d'autant plus précise de la lumière que le sujet, supposé immuable, accusait plus fortement la mobilité lumineuse."* Ou à propos des Meules : "On chargeait des brouettes, à l'occasion même un petit véhicule campagnard, d'un amas d'ustensiles pour l'installation d'une suite d'ateliers en plein air et les chevalets s'alignaient sur l'herbe pour s'offrir aux combats de Monet et du soleil."*

Il anticipe sur la caméra susceptible d'enregistrer la succession des mouvements, et c'est bien à des films que nous font penser aujourd'hui ces séries qui, il faut le souligner, furent exposée de son vivant comme autant d'ensembles. La dispersion actuelle des toiles du peintre nous prive de leur caractère essentiel. Chaque "instant"

* G. Clémenceau, Claude Monet, cinquante ans d'amitié

bonnes citations.

c'est très juste.

d'une série désigne une tension, un point d'équilibre relatif à ce qui précède et à ce qui suit. Quittant la synthèse devenue impensable pour le discontinu, la série apparaît comme la somme de tous ses aspects séparés mais complémentaires et convergents. On y retrouve partout cet émiettement du réel, cette pulvérisation de nos actes sous la multiplicité des charges énergétiques de la sensation.

Qu'on l'imagine ^{peignant} ~~dans~~ son bateau-atelier sur la Seine, dans les champs de blé ou de coquelicots, ou encore ~~dans~~ sa chambre d'hôtel, à Londres, Rouen et Venise, il reste pour nous cet observateur solitaire et assidu, totalement empli de cet instant du monde qui ne se reproduira jamais. ^{"*} En voulant le sauver de la fuite des jours et des heures, son art, comme un dernier paradoxe, ^{"*} a fixé pour toujours le temps, ^{"*} cette "image mobile de l'immobile éternité." ^{"*}

* W. C. S. site, Claude Monet

* Rouzeau