

SUR CLAUDE MONET¹

I

On connaît l'anecdote souvent rapportée: au commencement du siècle, le peintre russe Kandinsky, visitant une exposition de peinture contemporaine, s'arrêta devant une toile de Claude Monet, représentant un paysage avec une meule de foin. « Jusque-là, écrit-il, je ne connaissais que l'art naturaliste et, à vrai dire, presque exclusivement les Russes... et, soudain, je me trouvais pour la première fois devant une peinture qui représentait une meule de foin ainsi que l'indiquait le catalogue, mais je ne la reconnaissais pas. Cette incompréhension me troublait fort. Je trouvais qu'on n'avait pas le droit de peindre d'une façon aussi imprécise, je sentais soudainement que l'objet (le sujet) manquait dans cette œuvre. Mais je constatais avec étonnement et confusion qu'elle ne faisait pas que surprendre, mais qu'elle s'imprimait indélébilement dans la mémoire et qu'elle se reformait devant vos yeux dans les moindres détails. Tout ceci restait confus en moi, et je ne pouvais encore prévoir les conséquences naturelles de cette découverte. Mais ce qui s'en dégagait clairement,

¹ Texte de 1960 paru dans la revue *Lignes*, n° 38, nov. 1999; repris in *Trois textes (1960, 1970, 2002)*, Poitiers, Action culturelle de l'université de Poitiers, 2002, non paginé.

BY COLETTE BRUNSCHWIG

109

ON CLAUDE MONET¹

I

The oft-told anecdote is well known: at the beginning of the twentieth century, the Russian painter Kandinsky, visiting an exhibition of contemporary painting, lingered in front of a painting of a haystack in a landscape by Claude Monet. "Until then," he wrote, "I only knew naturalist art and, to tell the truth, almost exclusively the Russians... and suddenly I found myself for the first time in front of a painting of a haystack, as stated in the catalogue, but I did not recognise it. I found this lack of understanding very unsettling. I thought that no one had the right to paint in such an imprecise way, and I suddenly felt that the object (the subject) was lacking in this work. But I noticed with astonishment and confusion that it was not just surprising, but that it engraved itself indelibly on my memory and that it reconstituted itself before my eyes in the smallest detail. All this was very confused in my mind, and I could not foretell the natural consequences of this discovery. But what the painting clearly showed was the power, hitherto unknown to

¹ This text, which dates from 1960, was first published in the journal *Lignes* n°38, November 1999, then republished in the journal of the University of Poitiers: *Trois textes (1960, 1970, 2002)*, Poitiers, Action culturelle de l'université de Poitiers, 2002, non-paginated.

c'est la puissance, incroyable, inconnue pour moi, d'une palette qui dépassait tous les rêves. La peinture m'apparut douée d'une puissance fabuleuse, mais inconsciemment l'objet employé dans l'œuvre d'art en tant qu'élément indispensable perdit pour moi son importance.»

Tel est le témoignage qu'a laissé Kandinsky sur ce moment de l'esprit, la désintégration de l'image et la « fabuleuse puissance » qu'elle dégagea et qu'il a été le premier à apercevoir, encore contenue mais déjà déchaînée dans l'œuvre de Claude Monet. Œuvre traversée par le courant à haute tension qui parcourt tout l'art de cette époque, incandescent noyau de cette incandescence, la peinture impressionniste : ce n'est certes pas un effet du hasard si le libre regard de Kandinsky s'y est arrêté, fasciné, et si, à notre tour, nous pouvons, aujourd'hui encore, en faire le pivot de notre réflexion.

II

Cette œuvre, en effet, où le signe de l'apparence commence ainsi à se défaire, apparaît paradoxalement comme un point stable de référence, l'image instantanée et comme emblématique de cette défaite ou de cette libération, leur chiffre.

Ici, en effet, s'achève ce qui a été commencé là-bas : du Moyen Âge aux temps modernes on a souvent décrit comme un mouvement de crépuscules et d'aubes, ces

me, of a palette that went beyond all dreams. Painting seemed endowed with a fabulous power, but the object, used in the artwork as an indispensable element, unconsciously lost its importance for me.”

Thus Kandinsky told of a mental experience: that of the disintegration of the image and the “fabulous power” it released, which he was the first to perceive, still contained but already unchained, in the work of Claude Monet. Through this work ran the high-voltage current that charged all art at the time, and the blazing core of that incandescence was Impressionist painting: it was no coincidence that Kandinsky's free-spirited gaze lingered before it in fascination, and that we in turn can still make it into the pivot of our thinking.

II

This work, where the sign of appearance begins thus to fade away, paradoxically appears as a stable point of reference; it is the instantaneous and almost emblematic image of this undoing or this liberation: it is their cipher.

Here ends what was begun elsewhere: from the Middle Ages to the modern era, these moments have often been described as successive “dusks” and “dawns”: these moments in history when the dominion of reason over the dark forces of instinct and nature

moments de l'histoire où le contrôle de la raison sur les forces obscures de l'instinct et de la nature, le règne de l'ordre et la plénitude des formes, qu'elles soient politiques, morales, religieuses ou esthétiques, balancent le déchaînement de ces forces, leur libération. Ces périodes baroques ou classiques, parfois successives, parfois simultanées, ces pulsations de chaos ou d'ordre qui sont le mouvement même de la nuit et du jour, cette palpitation temporelle de l'histoire, on dit que la conscience moderne a commencé à la percevoir au moment où elle s'est sentie frappée dans l'harmonieuse relation qu'elle avait su entretenir, depuis l'Antiquité jusque-là, entre le Temps et l'Éternité. Envers de l'aventure traditionaliste qu'inaugure la Renaissance, c'est de ce traumatisme du temps que toute la civilisation moderne va supporter les conséquences : éclatement du langage, ce rapport des choses avec leur essence, éclatement des communautés, dont le langage est comme la vivante substance. C'est l'image même de cette fêlure, d'abord insensible puis de plus en plus précise, qui va apparaître dans la trame de la tapisserie, « *the figure in the carpet* » (Henry James), dans l'œuvre de la plupart des artistes de l'Occident. Depuis la vision crépusculaire des débuts du romantisme, ce mouvement semble s'accélérer. La nuit descend par degrés sur la conscience occidentale, la lumière décroît, les formes s'altèrent, l'esprit s'enténébre et parfois s'obscurcit. Conscience de l'obscur,

– the realm of order and the plenitude of forms, be they political, moral, religious or aesthetic –, unleashes these forces. These baroque or classical periods, sometimes successive, sometimes simultaneous, these impulses of chaos or order that are the very movement of night and day, this temporal palpitation of history...it is said that the modern consciousness began to perceive this when the harmonious relationship it had been able to sustain from Antiquity between Time and Eternity came under attack. This historical trauma was the reverse of the traditionalist adventure ushered in by the Renaissance, and modern civilisation in its entirety would have to bear the consequences: the shattering of language, the relationship of things to their essence, and the explosion of communities, for whom language was like a living substance. It is the image of this fissure, first hardly noticeable and then more and more precise, that would appear within “the figure in the carpet” (Henry James) in the works of most Western artists. Since the crepuscular vision of early Romanticism, the movement seems to have accelerated. Night gradually falls on the Western consciousness, the light wanes, forms change, the mind dims and sometimes darkens. Awareness of the darkness, and the darkening of awareness: “Dusk of dawn, O sacred Time...”, sighs Hölderlin, struck by the rays of the setting sun.

obscurcissement de la conscience: «Crépuscule d'aube, ô Temps sacré...», soupire Hölderlin, frappé du rayon déclinant.

Ce n'est pas ici le lieu d'en décrire la progression ou les avatars, ni l'authenticité qui se révèle, inversée, de cieux en cieux, à travers les différentes formes d'altération qu'il engendre. Double mouvement des ténèbres qui s'épaississent et de l'ombre qui se répand. Il fait nuit dans les cœurs depuis longtemps à l'Est, lorsqu'en France, pays de lucidité, la vision commence à s'altérer, partout et lentement, altération de la périphérie non du centre, dans la lenteur mesurée qui est le tempo du génie français. Cette résistance sera perçue, plus que partout ailleurs, dans le domaine des arts plastiques, domaine privilégié s'il en fut, de la forme et de la lumière, de la simultanéité, et, particulièrement dans l'œuvre de Claude Monet, point de rupture, culmination ou chute, dont l'embrasement préserve jusqu'à nos jours l'éblouissement.

III

Aventure solitaire et pourtant encore collective. Si «la conscience solitaire, fût-elle environnée d'une foule de solitudes complices, n'est pas assez forte pour écarter les ténèbres» (Jean Starobinski), cette complicité l'a pourtant aidé, semble-t-il, à en fixer l'approche, à en fasciner la dégradation. Il n'est pas interdit de penser que le

This is not the place to describe the progression or the avatars of this process or the authenticity that reveals itself, in reverse, from place to place, via the different kinds of transformation it engenders. The movement is two-fold: the darkness deepens, and the shadows spread. It had long been dark in Eastern hearts when in France, the land of clear-sightedness, the vision began to change, everywhere, slowly, a change that occurred on the fringes and not in the centre, with the measured slowness that is the tempo of the French mind. This resistance would be perceived, more than anywhere else, in the field of art, the special domain of form and light and spontaneity, and especially in the work of Claude Monet: a point of disruption, of culmination or falling, whose dazzling flame continues to burn.

III

It was a solitary yet still collective adventure. If "solitary consciousness, be it surrounded by a crowd of sympathetic solitudes, is not strong enough to push away the shadows" (Jean Starobinski), this complicity seems nonetheless have helped Monet to establish his approach and to thwart its decline. It is possible to think that the entire Impressionist movement was none other than this consciousness folded in on itself, eager to note its own gradually

mouvement impressionniste tout entier a été cette conscience lovée sur elle-même, appliquée à noter les progrès de son assouplissement, et passant ainsi, entre veille et sommeil, des degrés inférieurs de la vision aux degrés supérieurs de la méditation, parmi eux, frappé au paroxysme, au degré même de la passion, Claude Monet, l'«immérgé».

«Plus je vais, disait-il, et plus je vois qu'il me faut beaucoup travailler pour rendre ce que je cherche, l'"instantanéité"». Et, ainsi que le note le critique Léon Degand dans l'essai qu'il lui a consacré, il apportait sur le motif un lot de toiles qu'il employait successivement, ne travaillant sur chacune d'elles que le court moment correspondant à un éclairage précis. Cette façon de procéder exigeait des séances quotidiennes, d'autant plus nombreuses que le temps consacré à chaque effet était plus limité. Objectivité que lui garantissait, bien fragilement d'ailleurs, la présence autour de lui d'une communauté, si réduite qu'elle fût, et qu'il voulait d'autant plus absolue que le monde autour de lui semblait s'évanouir. «Monet, disait Cézanne non sans quelque ironie, un œil, mais quel œil!» Et Monet lui-même enseignait: «Quand vous sortez pour peindre, essayez d'oublier quels objets vous avez devant vous, un arbre, un champ, n'importe quoi. Simplement, pensez: ici, il y a un petit carré de bleu, ici une bande de rose,

increasing flexibility, moving, between wakefulness and sleep, from the lower echelons of sight to the upper echelons of meditation. Among them, struck by paroxysm, at the very level of passion, was Claude Monet, the "immersed" painter.

"The more time goes on", he said, "the more I see that I have to work hard to render what I am looking for: instantaneity". And, as Léon Degand noted in his essay on Monet, he produced a series of paintings on this motif that he used successively, only working on each for the short time necessary to gain precise enlightenment. This way of working required daily sessions that were all the more numerous because the time devoted to each effect was very short. His objectivity was ensured, in a fragile way, by the presence around him of a community, however small, and he wished this objectivity to be all the more absolute because the world around him seemed to be fading away. "Monet", said Cézanne, not without irony, "one eye, but what an eye!" And Monet himself taught: "When you go out to paint, try to forget what objects you have before you, a tree, a field or whatever. Just think: here, there's a little square of blue, here there's a strip of pink, here there's a yellow line, and paint it as it appears to you, with the exact colour, until it gives you your own naïve impression of the scene that is in front of you."

ici un filet de jaune, et peignez comme il vous apparaîtrait, avec la couleur exacte, jusqu'à ce que cela vous donne votre propre impression naïve de la scène qui est devant vous.

Image mentale immédiate du temps perdu et retrouvé, à travers la multiplicité des instants figés. Au-delà des esquisses rapides, souvent élevées à la dignité d'œuvres, il en recherchera longuement le signe durable à travers la résistance des matériaux et de la technique: on peut voir la trace de cette lutte dans la matière même de beaucoup de ses œuvres, matière à la fois fluide et épaisse, dont la densité surprenante semble parfois tenter de balancer l'évasive signification, matière essentiellement périssable souvent, et il y a dans cette fragilité même l'image d'un anéantissement souterrain, violent et délicat, parce que saisi dans ses prémices et qui annonce, pour l'avenir immédiat de la peinture, l'abandon des techniques traditionnelles que la mentalité occidentale, hantée par l'idée de pérennité, avait élaborées depuis des siècles. La corruption s'installe au cœur même de l'image; après les signes, c'est la matière qui se défait, non pas avec l'acquiescement gracieux et détaché de l'Orient pour l'éphémère ni avec les soubresauts pathétiques de l'Occident faustien, toujours au plus profond dans son désir d'éternité, mais à bas bruit, et comme à regret semble-t-il, une débâcle lente de la forme où le fond émerge par endroits, mais pour peu de temps encore.

He sought an immediate mental image of lost time recovered via countless fixed instants. As well as rapid sketches, often elevated to the dignity of artworks, he searched long and hard for the durable sign through the resistance of materials and technique: one can see the trace of this struggle in the very material of many of his works, a material that is at once fluid and thick, whose surprising density sometimes seems to attempt to counterbalance the evasive meaning, a material that is often essentially perishable, and there are two things in this fragility, even the image of a subterranean annihilation, violent and delicate, because it is captured in its adumbrations, foretelling, for the immediate future of painting, the abandonment of traditional techniques that the Western mentality, haunted by the idea of permanence, had been developing for centuries. Corruption establishes itself at the very core of the image; after signs, it is matter that falls apart, not with the graceful, detached acquiescence of the Orient for the ephemeral, nor with the pathetic lurches of the Faustian West, always digging deeper in its desire for eternity, but quietly, and with seeming reluctance: a slow debacle of form where content emerges here and there, but not for long.

IV

Cet ultime accord du fond et de la forme qui caractérise l'œuvre entière de Claude Monet n'a jamais été aussi perceptible que dans son œuvre ultime, les *Nymphéas*. Cette œuvre est, pourrait-on dire, plus que le testament du peintre: il l'a peinte en effet entre deux morts, celle partielle, «entrevue» seulement, de la cécité – il a été frappé de la cataracte pendant qu'il y travaillait – et l'autre, puisqu'il est mort peu de temps après l'avoir achevée. C'est là peut-être la dernière peinture véritablement figurative de ce temps, celle où le fond et la forme se marient si intimement que de leur indissoluble unité semble jaillir le symbole même de l'inextinguible. Dans la salle ovale spécialement aménagée sur le conseil du peintre – ovale qui tend au cercle, forme indifférenciée par excellence – se déroule une extraordinaire suite sur le thème de l'eau et des nénuphars. Dans cet éparpillement de couleurs diffuses où la lumière n'est présente que sous les aspects du spectre éclaté, l'oscillation des valeurs lumineuses étant proprement nulle ou réduite à ses plus extrêmes limites, on peut voir une sorte de variation obsessionnelle sur le thème de l'eau, symbole d'informel, et des nénuphars, catégorie de l'insubmersible, points limites à la fragilité exquise, points réellement insubmersibles, par où le haut et le bas, la droite et la gauche s'orientent, se rejoignent et se perdent, se retrouvent et se cherchent, indéfiniment, désespérément

IV

The ultimate accordance between form and content that characterises all of Claude Monet's work has never been more clearly perceptible than in his last work, the *Water Lilies*. It might be said that this work is more than the painter's testament: he painted it between two deaths: the partial, "half-seen" death of blindness – he developed cataracts while he worked on it – and actual death, because he died shortly after completing it. It is perhaps the last truly figurative painting of the era, where form and content are so intimately entwined that the very symbol of the inextinguishable seems to spring from their indissoluble unity. In the oval room specially laid out following the painter's directions – an oval that tends towards the circle, the undifferentiated form par excellence – unfolds an extraordinary series on the theme of water and water lilies. In this scattering of diffuse colours, where light is only present in the guise of the fragmented spectrum, where the oscillation of light values is literally non-existent or reduced to its extreme minimum, we see a sort of obsessive variation on the theme of water, the symbol of shapelessness, and water lilies, which belong to the category of the unsinkable: exquisitely fragile points, truly unsinkable points from which top and bottom, left and right are determined, connect with one another, become lost, find each other, look

et glorieusement. « Tout peindre avant que je ne puisse plus voir du tout ! » Cette phrase pleine d'angoisse que, selon les biographes, Claude Monet aurait prononcée, n'exprime pas seulement, semble-t-il, la crainte de la cécité menaçante mais, également, une sorte de fébrilité, d'urgence à fixer cet effritement, cet éclatement au ralenti qui, sous ses yeux, frappera jusqu'aux formes les plus solides et les plus définies : cette série des cathédrales, par exemple, aux différentes lueurs du jour, image double d'un temps pétrifié saisi par l'éphémère, comme carbonisées dans l'instant suspendu, voici que soudain, sous l'œil dilaté qui les observe, elles s'éparpillent et se dissolvent, elles s'absorbent et se diluent et l'on s'effraie et l'on s'émerveille d'une corruption si profonde, de cette image qui soudain craque, de ruissellements en reflets, jusqu'à l'eau, indifférenciée d'où émergent comme un appel, avant l'inondation finale de la stabilisation mortelle du courant, les *Nymphéas*.

Insubmersibles *Nymphéas* qui tiennent de l'eau même leur nature : tel était Claude Monet, lui-même homme des rivages, au pays de l'inextinguible clarté. C'est au Havre, en effet, qu'il passa la plus grande partie de sa jeunesse. La ville, bâtie sur les dunes, est barrée à l'ouest par la mer qui la borne et l'irrigue jusque dans les profondeurs de ses bassins. Présence occulte et dévoilée, horizontale et verticale, la lumière au crépuscule

for one another indefinitely, desperately and gloriously. "Let me paint everything before I can no longer see anything at all!" This anxious phrase that Monet uttered, according to his biographers, not only seems to express his fear of impending blindness, but also a sort of febrile, urgent need to capture the disintegration, the slow-motion explosion, which would befall even the most solid and most clearly defined forms: his series of cathedrals, for example, at different times of day, the dual image of a petrified time captured by the ephemeral, as if consumed by fire within the suspended instant...and suddenly, under our wide-eyed gaze, they scatter and dissolve, absorbing themselves and diluting themselves, and we are terrified and amazed by such deep corruption, by this image that suddenly cracks, forming runnels and reflections, until we arrive at the undifferentiated water from which, like a voice calling out before the final mortal flood that stills the current, the *Water Lilies* emerge.

The unsinkable *Water Lilies* that derive their nature from water itself: such was the work of Claude Monet, himself a man of shores and riverbanks in a land of inextinguishable light. He spent most of his youth in Le Havre. The city, built on the dunes, is bounded to the west by the sea, which delimits it and irrigates it, probing deep into its basins. Twilight – a presence that is both secret and revealed, both

vient de la mer occidentale. C'est là qu'il trouva ses premiers maîtres, c'est là le cadre et le spectacle de sa jeunesse, la plus proche de sa vision intérieure, l'eau : la mer au Havre, la Seine à Paris, les rochers à Belle-Île, l'Epte à Giverny. Obsession qu'il fuyait parfois dans l'ironie, tentation à laquelle il manqua de peu de succomber. « Je voudrais, disait-il drôlement, être toujours devant ou au-dessus, et quand je mourrai, être enterré dans une bouée. » Et enfin, gravement cette fois : « J'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences en étroite corrélation avec des réalités inconnues. » Tel aura été son effort, ultime effort du veilleur pour distinguer les apparences : traversées et fixées par l'intuition d'une réalité supérieure du temps et de l'espace : après lui elles ne tarderont pas à s'évanouir.

Instant de sursis accordé au veilleur, instant de stupeur avant le déchaînement. À présent, « le soleil décline » très vite. Les chevaux sont lâchés, l'ombre se répand, le mouvement se précipite, et la vitesse, ici comme ailleurs, gagne comme une onde ce monde qui s'emballé où l'espace semble se transformer en temps, dans une apothéose de lumière négative.

Claude Monet : « Le soleil décline si vite que je ne peux pas le suivre. »

horizontal and vertical – comes from the western sea. This is where Monet found his first masters; this was the setting for, and the spectacle of, his youth, closest to his inner vision of water: the sea in Le Havre, the Seine in Paris, the rocks of Belle-Île, the River Epte in Giverny. Water was an obsession from which he sometimes fled under cover of irony, a temptation to which he almost succumbed. "I would like," he said light-heartedly, "to be always in front or on top, and when I die I want to be buried in a buoy". And finally, more gravely this time: "I simply apply my effort to a maximum number of appearances in close correlation to known realities." This was his effort, the last effort of the watchman seeking to distinguish appearances that were both imbued and recorded by the intuition of a superior temporal and spatial reality. After Monet, they soon vanished.

A brief reprieve was granted to the watchman: a moment of stupor before the storm. Now the sun is setting fast. The horses have been unleashed, the shadows are spreading, movement is becoming more hurried, and speed, here as everywhere, crashes like a wave over a world running riot, where space seems to turn into time in an apotheosis of negative light.

Claude Monet: "The sun sets so fast that I cannot follow it."