

CLAUDE MONET

Published @ 2017 Trieste Publishing Pty Ltd

ISBN 9780649092987

Claude Monet by Arsène Alexandre

Except for use in any review, the reproduction or utilisation of this work in whole or in part in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including xerography, photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, is forbidden without the permission of the publisher, Trieste Publishing Pty Ltd, PO Box 1576 Collingwood, Victoria 3066 Australia.

All rights reserved.

Edited by Trieste Publishing Pty Ltd.
Cover @ 2017

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form or binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

www.triestepublishing.com

ARSÈNE ALEXANDRE

CLAUDE MONET

Claude Monet

Il a été imprimé de ce livre :
Cent exemplaires sur Japon, numérotés de 1 à 100 ;
Cent cinquante exemplaires sur papier d'Arches,
numérotés de 101 à 250.

Arsène Alexandre

Claude Monet

PARIS

LES EDITIONS BERNHEIM-JEUNE

25, Boulevard de la Madeleine

1921

QUE TOUT GRAND ARTISTE EST UN CONTINUATEUR.

Pas plus que la vie animale ou végétale, la vie intellectuelle n'offre de phénomènes de génération spontanée.

L'individu sort d'une longue suite d'individus. La pensée, d'une longue transmission de pensées. L'œuvre d'art, d'une infinie succession d'œuvres d'art.

A l'homme qui œuvre de son cerveau et de ses mains ses prédécesseurs ont légué plus ou moins d'eux-mêmes, en bien comme en mal. Qualités ou faiblesses qu'il modifie à son tour suivant son tempérament, son éducation et son rêve.

L'œuvre d'art, si originale qu'elle soit (et même plus elle est originale) ne peut être qu'une floraison, en attendant qu'elle devienne à son tour une semence. Elle peut, d'un autre point de vue, procéder par continuation, ou au contraire, par réaction. Cela ne change rien. Soit qu'il perfectionne, soit qu'il abolisse, le grand artiste ne peut recevoir l'héritage que sous bénéfice d'inventaire. Il lui est même peut être plus nécessaire de le connaître pour le rejeter que pour l'accepter.

C'est pour cela que les artistes considérés comme les plus novateurs sortent d'un stage chez les maîtres les plus imbus de certaines traditions.

Cette décision de rompre avec ces principes traditionnels — qui parfois ont été eux-mêmes, jadis, l'effet d'autres résistances, — peut coûter à l'artiste de longs efforts. Mais, pour la plupart du temps, se produisant au début de la vie, elle est le fruit d'une révélation soudaine, d'une éblouissante intuition. Nous en verrons ici une confirmation éclatante.

De toute façon, il n'y a pas d'exemples du surgissement ou du développement d'un artiste original dans un isolement absolu. Ceux que l'on pourrait citer seraient simplement des cas mal expliqués ou insuffisamment observés et suivis, puisque, dès que l'enfant, le berger, le sauvage, le jeune être quelconque, plongé dans un milieu absolument réfractaire à l'art, se révèle doué d'un instinct de dessin, il tombe aussitôt

sous les yeux d'un connaisseur, ou passe entre les mains d'un maître. Dès lors il est forcé de comparer ses essais à ceux des autres commençants, ou bien aux travaux des artistes disparus, ou bien à ceux des artistes qui occupent le public.

Tout ce qui vient d'être dit semblerait entraîner cette conclusion qu'il est impossible à un artiste d'être original de façon absolue.

Au contraire, c'est l'affirmation plus énergique, parce que raisonnée, de cette originalité.

En effet, la docilité aux traditions, quand elle en tire des ressources neuves et des résultats inédits, n'est pas moins, ni pas plus, une preuve d'originalité, que l'opposition consciente à ces mêmes traditions, éprouvées par l'artiste comme contraires à sa nature. Pour les combattre il a fallu qu'il les essayât et en pénétrât le fond même. Sa valeur, alors, n'en ressort que mieux et il ne s'élève au-dessus du courant commun que parce qu'il a risqué un moment d'y demeurer plongé.

Les facultés humaines sont un étrange alambic. Le résultat de l'assimilation est le plus souvent entièrement différent de ce qu'on aurait pu attendre des éléments assimilés. Ce n'est qu'au prix d'une analyse très subtile qu'on peut rattacher le point d'arrivée d'un artiste à son point de départ. Ils se correspondent cependant d'une façon indissoluble, et en quelque sorte fatale. Qui peut dire à quel degré un homme d'humble extraction qui parvient aux plus hautes dignités de l'Etat ne doit pas son génie, ses actions les plus surprenantes, aux obscures qualités que son père appliquait à gâcher le mortier ou à conduire la charrue ?

Un artiste dont il sera question au cours de ce livre, Alfred Sisley, nous fit un jour, dans notre jeunesse, une remarque, ou plutôt nous donna une leçon pleine de sens, à ce sujet.

Nous tournions en dérision certaines peintures de mauvais goût, reproduites alors à un trop grand nombre d'exemplaires. Nous en déplorions la popularité, la considérant comme capable de fausser dangereusement les idées et la vision chez les jeunes gens qui auraient pu se sentir une vocation artistique.

— Pourquoi cela ? nous dit-il. Il vaut mieux de ces images que pas d'images du tout, pour leur inspirer l'idée d'en faire à leur tour. *Tout dépend de la façon dont ils les auront comprises.*

Parole profonde, qui résume toutes les réflexions précédentes. Mais celles-ci, et la boutade de Sisley elle-même, laissent en dehors tout un ordre d'idées encore différent, et qu'il nous faut indiquer avant d'entrer dans le vif de notre sujet.

Qu'il nous soit permis de tenir pour acquise cette vérité que le plus original des artistes se rattache, soit par acceptation, soit par réaction, à un mouvement précédent, et, comme corollaire, qu'il sera lui-même continué par contrastes ou par analogies.

Mais s'il se rattache, il se détache aussi en même temps.

Dans l'immense parterre de l'art, son œuvre est un élément de l'harmonie générale, comme une fleur splendide se mêle à toutes celles qui l'entourent, et se confond avec elles. Mais si nous l'étudions isolément, mille raisons nouvelles, inattendues, éclatantes ou délicates, se présentent à nos yeux.

Alors tout disparaît, sauf elle. Le parterre passe au second plan et la belle plante drue et fleurie devient le principal personnage du poème floral.

Ainsi devrait être examinée l'œuvre, racontée la carrière d'un artiste remarquable. Il serait à la fois l'élément intégrant d'une histoire vaste et complexe, et le point culminant de cette histoire.

Selon le second de ces points de vue, son originalité apparaîtrait alors plus affirmée, malgré la multiplicité des qualités qu'il a héritées et qu'il a développées, ou à cause de cette multiplicité même.

Au lieu de se présenter comme une belle anomalie, il serait une preuve encore plus belle de la logique profonde de la vie et de l'art.

L'histoire qui réaliserait parfaitement ce dessein serait le plus beau et le plus édifiant des livres, et ce livre aurait ainsi une raison d'être qui n'est pas toujours incontestable en matière d'écrits sur l'art.

Bien qu'ici nous ajoutions des pages à tant d'autres pages, nous gardons cette conviction que les œuvres des grands artistes pourraient se passer de commentaires, même qui auraient la chance d'apporter quelques éclaircissements. Elles demeureront toujours suffisamment éloquents par elles-mêmes.

Toutefois, si l'on réussit, non pas à leur faire dire plus qu'elles ne disent, mais à raviver chez le lecteur la foi en la Beauté et en la Nature, et à provoquer l'admiration reconnaissante envers ceux qui se sont efforcés de tirer de leur communication avec la Nature une expression de Beauté, on rend quelque service aux autres hommes, parce qu'on a fait ressortir de façon plus précise et plus motivée ce qu'ils ne faisaient que vaguement sentir.

On est en même temps l'interprète de la pensée de l'artiste vis-à-vis du public, et le porteur des hommages informulés de ce public vis-à-vis de l'artiste.

DU TERME D'« IMPRESSIONNISME ». CAUSE D'ERREURS.

Tout ce qui vient d'être dit quant à l'originalité, en général, d'un artiste ou d'une école, nous en pourrions constater l'application à Claude Monet ainsi qu'aux peintres qui formèrent tout d'abord avec lui le groupe devenu si célèbre sous le nom d'*Impressionnistes*.

Sa formation, ses luttes, ses influences et ses modifications, sont toutes mêlées étroitement à l'histoire artistique de plus d'un demi-siècle.

Mais l'appellation même, d'abord dérisoire, qu'ils acceptèrent pour l'illustrer, fut la cause des plus complètes erreurs d'appréciation dans un sens comme dans l'autre, que jamais aient pu commettre, vis-à-vis d'artistes, le public et même les mieux qualifiés pour juger les questions d'art.

Les ennemis des nouvelles tendances qui se manifestèrent particulièrement après la guerre de 1870, s'indignaient de voir — ou de croire voir, — l'art s'abaisser à ne rendre qu'une fugitive *impression*. Par contre les défenseurs de ces tentatives croyaient devoir faire un mérite à leurs auteurs de ce que les traditionnalistes s'imaginaient y relever de faux ou d'insuffisant.

Il est toujours nuisible de se quereller sur un mot, sur une étiquette, ce vocable ne répondant presque jamais à la réalité des choses.

Le terme d'*impressionniste*, qui est devenu commode parce qu'en usage depuis des années pour désigner certains artistes déterminés, ne définissait en aucune manière leur but, le sens de leurs efforts, ni la nature même de leurs travaux.

C'était une cause d'erreurs et de discussions à côté dans le même genre que le mot d'art *gothique* appliqué jadis à l'art *français* par excellence. Les plus graves malentendus, les destructions les plus regrettables, ont affligé longtemps notre architecture nationale, uniquement à cause de ce baptême malencontreux. Les « *Impressionnistes* » s'en sont tirés à meilleur compte, mais l'art en général a souffert de cette conséquence :