dialogues inattendus
au musée Marmottan Monet

03

COLOMBET

LES DIALOGUES INATTENDUS

Musée Marmottan Monet

opus 3

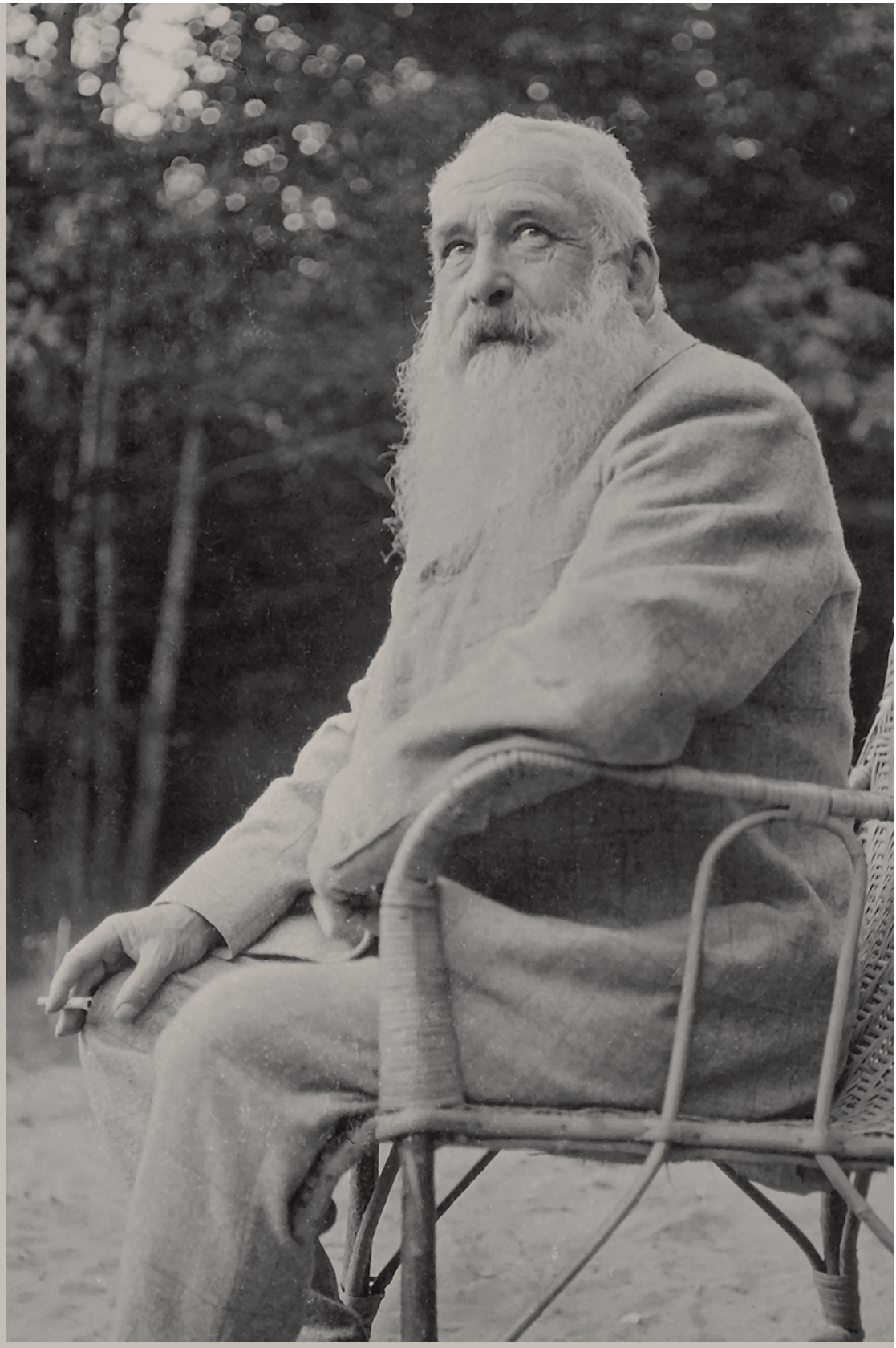
Académie des beaux-arts

MONET
COLOMBET

—

Peindre comme la rivière

Vicky Colombet, 2015



Claude Monet, vers 1920

« L'art ne peut pas être un monologue »

Albert Camus

Albert Camus,
Discours de Suède (réception du prix Nobel de littérature 1957),
Paris, Gallimard, 1958.

LES DIALOGUES INATTENDUS

Le musée Marmottan Monet est une maison. Il l'est au sens propre et au sens figuré. C'est d'abord la résidence de ses fondateurs, un hôtel particulier au décor Empire situé dans le 16e arrondissement de Paris, acquis par Jules Marmottan et embelli par son fils, Paul. C'est aussi une demeure éternelle, un écrin, autrement dit le cadre choisi par trente collectionneurs et descendants d'artistes pour abriter leur patrimoine. Restés sans enfants, Victorine Donop de Monchy, Michel Monet, Julien et Denis Rouart – pour ne citer qu'eux – instituent l'établissement leur légataire et le dépositaire des premiers fonds mondiaux d'œuvres de Claude Monet et de Berthe Morisot.

L'histoire des collections du musée Marmottan Monet est ainsi à l'image de celles de nos familles ; elle s'articule autour de deux notions essentielles : la filiation d'une part, la transmission de l'autre.

Pour fêter les quatre-vingt-cinq ans de son ouverture au public, la fondation de l'Académie des beaux-arts a choisi de demander à des artistes d'aujourd'hui de questionner ses racines, à savoir ses collections, et par là même de définir les leurs. Les créateurs sont invités à produire une ou plusieurs œuvres en relation avec celles de notre fonds. Il ne s'agit pas de commander un hommage aux disparus. Le propos est d'inciter les plasticiens à interroger leur ADN créatif pour préciser la véritable nature des liens qui les unissent à l'art de leurs prédécesseurs. De la même manière que la filiation ne peut se résumer à un simple air de famille, l'échange entre maîtres d'hier et d'aujourd'hui ne peut se limiter aux strictes apparences. C'est un parcours, un chemin, une introspection que nous leur proposons de nous faire partager. C'est un voyage dont on pressent éventuellement le point de départ (une affinité élective, un thème, une facture), mais dont le dénouement, souvent moins évident qu'il n'y paraît de prime abord, ne se révèle qu'au terme d'un dialogue inattendu. Le passé nourrit le présent. L'inverse est tout aussi vrai. Par leur regard critique et leur pratique, les plasticiens du XXIe siècle enrichissent, du trésor de leurs sensations vécues et éprouvées, l'approche, le ressenti mais aussi la connaissance des œuvres accrochées à nos cimaises. Ils nous offrent l'opportunité d'initier à notre tour un dialogue inattendu. Qu'ils en soient ici remerciés.

Patrick de Carolis
Membre de l'Institut
Directeur du musée Marmottan Monet

AVANT-PROPOS

Marianne Alphant

Écrivain, philosophe et commissaire d'exposition

Il y a dans la vie d'un artiste des moments décisifs : Monet découvrant la peinture en plein air avec Boudin, Kandinsky devant une *Meule* de Monet, Rodin ébloui par les danseuses cambodgiennes. On sait aussi le pouvoir de certains lieux sur les créateurs, qu'il s'agisse de Sils-Maria pour Nietzsche, de la cabane norvégienne de Wittgenstein ou du fameux « poêle » de Descartes, théâtres d'expériences intérieures et de révélations.

Du parcours de Vicky Colombet, de sa naissance parisienne à son travail entre Paris et New York, on ne peut se contenter de ne retenir que quelques étapes – mouvements féministes, l'atelier d'Henri Dimier, l'importance de l'expressionnisme américain. Il faut élargir le plan et replacer ces jalons sur une scène plus vaste, celle du paysage. Le paysage est capital dans cette œuvre, et d'une façon aussi mystérieuse qu'évidente ; un tableau de Vicky Colombet ne *représente* pas une vue des Cévennes ou de la vallée de l'Hudson. On n'y reconnaît pas un champ d'avoine, des collines, un jardin, un rivage. Ici, c'est de l'eau, se dit pourtant le spectateur, des ondes à la surface de l'eau, là, c'est le vent, là encore la terre, des particules, un chaos, un plissement, le monde. On ne définira pas Vicky Colombet comme une paysagiste, quand bien même on a pu parler de « toiles-paysages » à son propos, mais il est sûr que tout part des lieux.

Ceux de Monet sont célèbres, ils ont donné leurs titres aux tableaux : bateaux d'Argenteuil, rochers de Belle-Île, falaises de Pourville ou d'Étretat, confluent de la Creuse, vues d'Antibes, avant que l'identité du lieu ne disparaisse dans l'expérience ultime du bassin et de ses reflets. Pour sortir du lieu et de son identification, il a fallu d'abord le trouver, parfois même en expérimenter plusieurs.

Si l'œuvre de Vicky Colombet s'inscrit à son tour dans un dépassement des lieux, sa force troublante est aussi d'en procéder. Certains lieux l'ont

marquée de leur empreinte, telle l'Asie des voyages d'enfance. D'autres l'ont déçue, comme Barcelone, un rêve de lumière qui tourne court. L'artiste se déplace, cherche un endroit où s'installer, un atelier, le trouve enfin par hasard dans les Cévennes. Elle a quarante ans, la voici à Lasalle, dans une ancienne filature au bord d'une rivière, la Salindrenque, et soudain tout change. Le site est décisif. Non comme un réseau de *motifs*, tels que Monet les trouvait à Vétheuil ou à Giverny, mais comme la possibilité d'en finir avec les motifs et de les dissoudre dans le cours d'eau. L'artiste se sait « trop peintre » pour y plonger ses toiles (tentation furtive, vite abandonnée) mais l'idée s'impose, apaisante, évidente, de « peindre comme la rivière », de s'en remettre à elle en laissant les éléments s'y inscrire – le vent, l'eau, la terre – par le jeu du pinceau et des pigments.

Après les Cévennes, ce sera New York et, plus encore que la ville, la campagne du comté de Columbia, cette vallée de l'Hudson qui a donné son nom à une école de paysagistes au XIXe siècle et dont Alfred Stieglitz a traduit les ciels en *Equivalents*. C'est là, dans l'atelier en bois aménagé dans une grange, avec un jardin où s'essayer à la permaculture, que peut se prolonger l'expérience cévenole : laisser les éléments s'inscrire dans les tableaux, peindre non pas l'eau, le ciel ou la neige, mais peindre *avec* eux, avec les traces des lapins, le vol des oiseaux, le passage des biches ou des renards, avec les événements de l'extérieur et les plis de la toile.

Revenir aujourd'hui en France pour dialoguer avec Monet est à l'évidence un nouveau défi et la mise à l'épreuve d'un art de peindre. Vicky Colombet, qui décidait hier de s'en remettre à la rivière, choisit aujourd'hui de se référer à Monet et à l'un de ses tableaux emblématiques, *Bras de Seine près de Giverny, soleil levant* (p. 30) ; non pour le copier mais pour en laisser les couleurs, le format, la lumière s'inscrire sur ses toiles, y guider l'action erratique, secrète et concertée des pigments dans une série intitulée *Du monde flottant*. Flotter, laisser faire. Expérience contemplative et musicale qu'on dirait accompagnée par un de ces haïkus de Bashō qu'aime citer l'artiste : « Un vieil étang / Une grenouille saute / Des sons d'eau. » Ou cet autre, si bien fait pour Monet : « Vent de la rivière / vêtu de pâle kaki / le soir à la fraîche. »

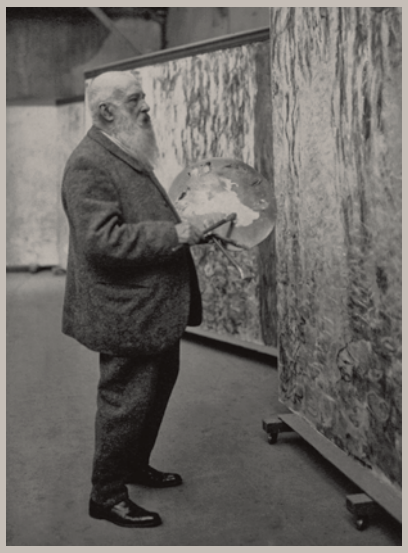
L'EMPREINTE DE L'EAU

Entretien
entre Vicky Colombet
et Marianne Alphant

Paris,
décembre 2019

Marianne Alphant *Vous êtes née à Paris, vous avez travaillé à Barcelone, dans les Cévennes et vous êtes aujourd'hui installée à New York. Que signifie pour vous cette invitation au musée Marmottan Monet ? Avec quelles toiles s'agit-il pour vous de « dialoguer » ?*

Vicky Colombet Je peins des paysages depuis toujours, m'approcher de Monet relève en quelque sorte de l'évidence. Mais la question n'est pas de choisir entre les tableaux, c'est plutôt de comprendre ce que Monet a apporté. Ce rapport avec la nature, ce besoin qu'on a d'elle. Chez Monet, il y a un mélange extraordinaire de simplicité et de sophistication. La plupart des peintres sont sensibles au passage du temps, à la nature éphémère des choses, ils font des tableaux, des images, pour arrêter le temps. Monet ne cherche pas à le suspendre, il est dans le temps, dans le vent, avec le temps, avec le vent. Il atteint ce moment sublime où le paysage nous arrête, ce moment à la fois abstrait et simple d'accès. Il vit le moment. Il est *au moment*. C'est une grande leçon.



Claude Monet,
Giverny, 1926

Dès vos débuts, vos premières œuvres abstraites étaient des paysages. D'où vient ce choix ?

La question du paysage est sans doute liée à une expérience ancienne, étrange, dont je me suis souvenue dernièrement. Enfant, quand j'étais en voiture avec mes parents qui se disputaient, comme c'était souvent le cas, j'observais le paysage par la fenêtre et je le *refaisais*. Je déplaçais les arbres, les maisons, les champs. C'était devenu un rite, quelque chose d'obsessionnel : je montais à l'arrière de la voiture, je regardais par la fenêtre et je me mettais à transformer ce que je voyais. Comme si je refusais d'être *là*.

Le paysage est un genre mineur et, quand j'ai commencé à peindre, je me suis dit que c'était tout à fait pour moi, membre du deuxième sexe. En réalité, il s'agit davantage d'*éléments* que de paysage. Mais, bien sûr, il y a eu plusieurs étapes. D'abord peut-être la découverte des peintres du Quattrocento et des *vedute*, ces paysages qu'on voit par la fenêtre derrière la scène religieuse. Je me souviens des paysages de Lorenzetti à Sienne mais aussi des tableaux de Patinir. J'avais un plaisir fou à les contempler.

Plus tard, en arrivant dans les Cévennes, à quarante ans, dans un temps de grand désarroi, en m'installant dans cette filature et en regardant la rivière, j'ai

« Il y a chez Monet une implication physique : il est dans la peinture, il y entre, il la creuse, sa touche a un côté très actif, très dynamique. Moi, je me retire de la peinture : je mets les éléments en place, je peins, je compose, mais je suis en retrait, et je m'interroge : "Que peut la toile ?" »

vécu une sorte de guérison. J'ai pris des lames de rasoir pour retirer des couches de peinture, pour alléger, nettoyer. Il fallait donner la sensation de la contemplation. Il fallait sortir de la lutte, simplifier ma vie. Avant cette expérience, chaque tableau était une épreuve, un combat. C'était tellement compliqué que la création d'une toile relevait du miracle. Mon père avait trop valorisé la difficulté : si ce n'était pas difficile, cela ne valait pas le coup. Mais pourquoi ne ferait-on pas quelque chose qu'on *sait faire* ? Pourquoi ne pas être totalement soi-même ? C'est là, je crois, qu'on devient très particulière, très personnelle. La lutte a changé, c'est comme s'il y avait un lion dans l'atelier, un prédateur : tu travailles avec les éléments, ta taille, la forme de tes mains, et tout va avoir de l'importance.

Vicky Colombet,
comté de Columbia, 2020

La matière des tableaux de Monet, son épaisseur, les multiples couches qu'on observe dans les Cathédrales *ou dans les* Nymphéas *sont très énigmatiques. Quand on regarde vos tableaux, on est frappé par une matière tout autre mais qui n'est pas moins mystérieuse. Comment travaillez-vous pour obtenir ces effets de surface ?*

La toile doit être sans grain, on ne doit pas en sentir la texture. Je la ponce, j'utilise différents ponçages en fonction des rendus recherchés. Mais je ne ponce pas forcément toute la toile, cela dépend de sa matière et de ce que je souhaite obtenir. J'utilise du papier émeri très doux, le plus fin possible. Là où la toile n'est pas poncée, la fibre retient le grain des pigments. Comme mon médium est très fluide, j'ai besoin d'une surface qui soit sensibilisatrice, d'une surface de sédimentation. Je passe le fluide avec des pinceaux à vernis, en poils de chèvre ou d'écureuil.

En poils d'écureuil ?

Ces pinceaux à vernis ne marquent pas la toile, au contraire de ceux de Monet et des impressionnistes : leur peinture est faite par un peintre dont la touche se voit, et même doit se voir, en opposition au naturalisme qui les a précédés.

Voulez-vous dire que vous cherchez à effacer votre main ?

Je ne veux pas qu'on se pose la question « Qui peint ? » Je veux qu'on regarde simplement ce qui se passe. Je ne veux pas être devant le spectateur mais à côté de lui. J'aimerais lui donner le sentiment que c'est la nature qui peint, que ce sont les éléments qui produisent le tableau : le pinceau fait le vent, la vitesse ; les pigments donnent la terre, les rochers. Quand on broie les pigments, on sent que chacun a son poids, sa spécificité, que chacun fait son propre travail. Certains sont comme de la caillasse, le noir de Mars, par exemple. Le vert malachite est comme un cheval fou, presque indomptable, il agit tout seul. Le pigment est dilué à l'essence, lié avec de l'huile de carthame et de la résine alkyde. Sur la surface très lisse de la toile, le pinceau trempé le répartit. Si la toile présente le moindre accident, le pigment s'agglutine en formant des taches. Au passage du pinceau, toujours très fluide, passé, repassé, il se produit une sorte d'attraction là où le pigment s'est déposé, il revient se poser, même dilué, toujours plus dilué. Le pigment travaille seul, il se pose où il veut. Mais il se déplace différemment en fonction du médium. Selon qu'il est dilué à l'huile, à l'alkyde ou à l'essence, sa vitesse varie. Les couleurs se déposent mais elles ne se mélangent pas. Celles de Monet ne se mélangent pas non plus, si j'en crois Christian Châtelier, le restaurateur du musée Marmottan Monet.

« La plupart des peintres font des tableaux pour arrêter le temps. Monet ne cherche pas à le suspendre, il est dans le temps, dans le vent, avec le temps, avec le vent. »

Il y a deux sortes de toiles. Je me sers ces temps-ci d'une toile toute préparée, mi-coton, mi-synthétique. Quand j'utilise de la toile de lin, je l'enduis avant de la poncer de plusieurs couches de colle de lapin, cela permet de tendre la toile avant la céruse et l'empêche d'être poreuse. Cela me fait penser aux traces de lapin dans la neige en hiver. Dans le comté de Columbia, où j'ai une maison, il m'arrive de faire des randonnées en raquettes dans la neige, et le guide du groupe nous fait remarquer les différences des empreintes animales : celles du renard, celles de l'écureuil ou du chevreuil. L'urine du lapin laisse des traces bleu turquoise.

J'utilise parfois des petits galets. Ma toile est posée horizontalement, à plat, non tendue, sur une toile tendue, elle-même placée sur des tréteaux pour garder une espèce de souplesse, comme sur un terrain. Ce sont des événements subtils qui vont apparaître. Je dessine sur ma toile des lignes parallèles

Vicky Colombet : préparation de support par ponçage pour une « toile-paysage », New York, 2020

et j'enfonce, tout du long, un petit galet rond pour produire des lignes de pression. La toile va reprendre sa forme initiale et, très vite, je passe le pinceau avec le pigment qui se dépose dans ces creux presque imperceptibles. Entre le début et la fin des pressions que le galet a exercées, le pigment travaille différemment. Il va s'accumuler aux endroits des dernières pressions, là où la toile n'a pas encore tout à fait repris sa forme. Comme si j'attrapais le temps au vol en créant des bulles de lumière.

D'où vient ce choix de travailler avec les pigments ?

Il y a eu d'abord une question économique : les pigments sont très peu chers par rapport aux tubes. Et le tube, quand on l'achète, ne permet pas de voir la couleur qu'il contient. Le pigment pur, c'est le genre d'expérience qu'on a avec les fleurs. J'en ai vu ensuite les avantages : le toucher, la tactilité dont parle Georges Didi-Huberman. La technique du broyage, je l'ai apprise auprès d'Henri Dimier qui a été mon professeur.

« J'aimerais donner le sentiment que c'est la nature qui peint, que les éléments produisent le tableau : le pinceau fait le vent, la vitesse ; les pigments donnent la terre, les rochers. »

Vous parlez de dépôts de pigments comme d'une sorte de matière, vous parlez de petits galets, de lumière, de liquidité du médium : n'est-ce pas comme si vous vous en remettiez à la nature ?

Tout à fait. Quand je suis arrivée dans ce village des Cévennes, il me semblait avoir perdu la *voie droite*, ne plus savoir où j'en étais. La rivière était là, pacifiante. J'ai eu envie de communiquer ce qui me faisait du bien, de faire couler la rivière sur mes toiles. J'étais déjà engagée sur une voie abstraite, mais l'idée était, cette fois, de ne rien vouloir représenter. Il me fallait juste trouver le moyen de faire passer la rivière. Comment sait-on ce qu'est un paysage ? La toile devenait une métaphore de la terre, il fallait y faire pousser des choses. Mes toiles sont à plat, je les vois d'en haut et j'y crée une pente,

une petite pente, pour que des événements se produisent.

> *Vous me faites penser à ce que Malevitch disait des* Cathédrales *de Monet : que Monet en avait fait des « plates-bandes de surface où poussait la peinture qui lui était nécessaire » (Kasimir Malevitch,* De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 103).*

Vicky Colombet
Dessin exécuté
au musée Marmottan Monet
d'après la *Vallée de Sasso*
de Claude Monet
2018
Encre de Chine sur papier
aquarelle Arches, 18 × 55 cm

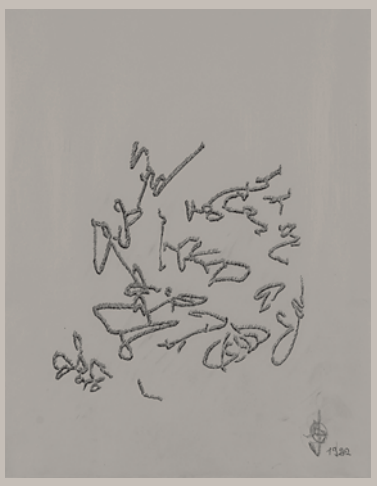
Il y a chez Monet une implication physique : il est dans la peinture, il y entre, il la creuse, sa touche a un côté très actif, très dynamique. Moi, je me retire de la peinture : je mets les éléments en place, je peins, je compose, mais je suis en retrait. Je tourne autour de la toile, je regarde ce qui se passe. Monet est dans les éléments, dans le paysage, comme un guerrier. Moi, je mets les éléments les uns avec les autres et je m'interroge : « Que peut la toile ? Que peut le pigment ? » C'est une attitude très orientale au fond, sans doute liée aux voyages en Asie avec mes parents, quand j'étais enfant : l'Inde, le Japon, la Thaïlande. Le voyage en Inde a été déterminant : la pauvreté, la lumière, la dimension spirituelle, tout ce qu'on peut percevoir à douze ans et qui est bouleversant.

Ces voyages en Asie avaient une raison familiale. Mon grand-père maternel, qui est arrivé très jeune en Espagne, venait des Philippines et ma mère était en quête de ses racines. Il y a donc eu plusieurs années de voyage vers ses origines. Elle n'a retrouvé que la tombe d'un oncle tué par les Japonais, rien d'autre. Les membres de cette famille avaient pour la plupart émigré en Espagne, comme mon grand-père qui a travaillé sur des bateaux avant de devenir cordonnier et qui racontait des histoires effrayantes de revenants.

> *En dehors de l'Inde et de l'Asie toute entière, quelles ont été vos premières expériences esthétiques ?*

Ingres, la fourrure d'Ingres dans le portrait *Mademoiselle Caroline Rivière*. J'avais une dizaine d'années quand j'ai vu ce tableau, au Louvre, à l'occasion d'une sortie scolaire. Le côté tactile, très duveteux, la douceur des plumes, de la peau, le rendu du blanc, c'était de la magie. Il y a aussi cette scène de *Lawrence d'Arabie* où l'on voit le cavalier de loin : il disparaît dans la lumière, la poussière, on sait et on ne sait pas ce que c'est, l'image est floue.

C'est ce trouble que je recherche, ce côté indécidable de l'image. Que ce ne soit pas reconnaissable, qu'on ne sache pas de quoi c'est fait. Dans les années 1990, pendant une résidence à Marseille, j'avais exposé de petits cartons sur lesquels je versais de la peinture très diluée. En fonction du poids du pigment et de sa lutte variable avec le médium, le mélange se déplaçait dans une direction ou une autre,



Henri Dimier
Borborygme
1982
Encre de Chine sur papier gampi, 34 × 26 cm
Collection particulière

ce qui produisait une formation très brumeuse. Je mettais ensuite ces cartons dans des boîtes que j'appelais des *Boîtes-Paysages*. Un vieil Algérien venait tous les jours regarder l'une des *Boîtes*, la responsable du centre d'art m'a dit d'aller lui parler. Il m'a montré la *Boîte* qu'il regardait en me disant : « Je connais cet endroit. »

Comment en êtes-vous venue à la peinture ?

Je n'y pensais pas. Mon père voulait que je fasse du droit et j'ai commencé des études de sciences politiques sans aller jusqu'au bout. Mon père avait une imprimerie ; j'ai travaillé avec lui en tant que grouillot, m'occupant d'affiches de cinéma, de publicité, de graphisme, de pochettes de disques. Il y avait un bureau de création, je m'y suis mise, j'en ai été l'assistante avant de le diriger. Dans les années 1970, je militais au Mouvement de libération des femmes (MLF), j'y ai fait la connaissance de Simone de Beauvoir, Delphine Seyrig, Ioana Wieder, Carole Roussopoulos, Christiane Rochefort, parmi d'autres, et j'ai créé le journal *Les Nouvelles Féministes* dont Simone de Beauvoir était la rédactrice en chef. Nous avions formé un collectif d'écritures et nous proposions des articles à Bruno Frappat, au *Monde*, signés « Marie-Louise Fabre » pour MLF. C'est dans le cadre de ce journal que j'ai travaillé avec une femme du Mouvement, Toby Gemperle Gilbert, mariée au sculpteur Yves Gilbert, un ami d'enfance de Claude Berri, et c'est par leur intermédiaire que j'ai rencontré le peintre Henri Dimier. Je faisais alors des petits dessins qui ont intéressé Dimier. Il m'a dit : « Si tu veux, ma jolie blonde, tu peux venir à l'atelier. » J'y suis allée, j'ai découvert les pigments qu'on broyait, le médium, le dessin de mémoire. Tout à coup, *c'était ça.*

À l'époque, j'avais repris l'entreprise de mon père, j'arrivais épuisée par le travail chez Dimier ; il me disait : « Fais-moi un dessin mou » ou « Fais-moi un dessin fatigué. » Et si je n'étais pas contente : « Fais-moi un dessin pas-contente. » Il me disait : « Tu n'es pas un bonzaï. Je ne vais pas couper tes branches. Je vais fumer ton pied. » Il avait trois mots clés : « liberté », « hasard », « fantaisie ». J'ai passé deux ou trois ans dans son atelier et j'ai décidé de devenir artiste.

J'ai d'abord peint du sous-Dimier. Puis des séries sur *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello : des compositions mi-abstraites, mi-figuratives, très colorées ; j'y ai peu à peu introduit des éléments de paysage. Je suis alors partie pendant trois ans à Barcelone : il me semblait que j'allais vers la lumière – et là, justement, je me suis mise au noir. La galerie René Metras voulait exposer mon travail, j'ai eu peur, je ne voulais pas être reconnue pour ce que je faisais alors. C'est comme ça que je me suis retrouvée dans les Cévennes.

Était-ce un hasard ? Aviez-vous une raison de vous y établir ?

Un jour où j'allais voir une amie restauratrice au Louvre, j'ai rencontré chez elle une Péruvienne qui retournait dans son pays et qui m'a proposé de me louer pour trois mois une filature à Lasalle, dans les Cévennes. Elle en demandait 5 000 euros, je ne les avais pas. Elle a fini par me céder la filature pour

presque rien la veille de son départ. Une région pauvre, austère, mais aussi un village très habité, très intéressant. On y trouvait des soixante-huitards, un spécialiste mondial des teintures naturelles et un groupe de méditation avec un gourou dont on m'avait parlé mais qui ne me convenait pas. C'est là qu'Aimé Maeght, dans son enfance, venait tous les étés, chez sa grand-mère qui avait une ferme au bout du village. Il a plus tard acheté la plus belle maison de Lasalle ; son frère en était le jardinier. Au fond, il aurait pu en faire le lieu de sa fondation au lieu de choisir Saint-Paul-de-Vence... Maeght était marqué par cette région protestante, rude, vouée au travail de la soie. Quand il s'est mis à éditer des foulards en soie dessinés par des artistes, il y avait sûrement un lien sentimental avec les filatures de soie des Cévennes.

Première mise en regard des œuvres de Claude Monet et de Vicky Colombet
Paris, musée Marmottan Monet, 2018

C'est là que tout a changé pour moi, comme je vous l'ai dit. J'étais près de cette rivière et j'ai essayé de peindre avec elle. Cela a duré huit ans. Puis les choses ont évolué, le maire voulait transformer la filature en cinéma ou en lieu d'exposition, j'avais déposé un dossier à la direction régionale des Affaires culturelles (Drac) pour implanter des ateliers d'artistes. Le mot clé de la Drac était « artistes en zones rurales » ; il n'y avait pas d'atelier pour moi, je suis partie à New York.

Je connaissais, bien sûr, les œuvres de Joan Mitchell et de Helen Frankenthaler, mais c'est à New York que j'ai redécouvert d'où je venais : l'expressionnisme américain, mon lignage. Des références masculines en peinture, des *pères*, je n'en manquais pas, mais je cherchais des femmes, des *mères*. En même temps, je redécouvrais Monet. À vrai dire, il avait toujours été très important pour moi. Cette amie restauratrice au Louvre avait travaillé à l'Orangerie à l'époque où on refaisait les salles des *Nymphéas*. Elle m'a donné tous les emballages de Tyvek qu'on mettait à la poubelle après en avoir protégé les panneaux. Et, pendant des années, j'ai transporté mes œuvres dans des emballages de Monet. J'en étais très fière, comme d'un lien magique avec Monet.

Que produit le fait d'exposer certaines de vos œuvres à côté des siennes ? Ce voisinage a-t-il eu des conséquences dans votre travail ?

Je n'ai jamais rien imaginé de ce qui s'est produit dans ma carrière, en matière d'expositions ou de collectionneurs. Mais, là, c'est un honneur impensable et cela fait naître beaucoup de questions. Je pense qu'aujourd'hui tout le monde

doit s'intéresser à Monet. En raison de son rapport à la nature, évidemment, mais aussi de la ferveur, de l'intensité de sa touche. Il y a un feu, une folie chez Monet. Le paysage n'est plus chez lui un genre mineur.

Pour les tableaux que vous exposez au musée Marmottan Monet, êtes-vous partie de ceux de Monet ?

Je me suis intéressée aux tableaux centrés sur l'eau, les reflets, le mouvement de l'eau, la végétation, et j'essaie de développer une série à partir de la toile intitulée *Bras de Seine près de Giverny, soleil levant* (p. 30). En retrouvant aussi les couleurs qu'employait Monet, les différents cobalts, les noirs, les oxydes, les divers types de blanc, en jouant avec les réserves de la toile. Et je ne travaille pas les bords, comme souvent chez Monet.

« Si tu veux du blanc, disait Henri Dimier, il faut utiliser plusieurs blancs différents parce qu'ils sont en compétition les uns avec les autres. » Je me sers souvent du blanc de lithopone pour obtenir le côté poudreux de l'air.

Nous parlons d'arrêt dans un paysage, d'arrêt devant un tableau qui n'est pas le paysage mais qui, mystérieusement, y renvoie. Qu'en est-il de l'arrêt de votre travail ? À quel moment un tableau est-il fini ?

Je me suis rendu compte dans les Cévennes que je travaillais trop mes toiles et que j'en arrivais à détruire ce qui était réussi. Il faut que le tableau ait la fragilité du dessin et que ce ne soit jamais achevé. Un tableau qui est couvert d'un bord à l'autre semble terminé, mais tu ne peux plus y entrer. Il faut qu'un tableau pose une question, plutôt qu'il n'apporte une réponse. Henri Dimier disait qu'il fallait attaquer un tableau par tous les bouts, pour qu'il n'y ait ni commencement ni fin. C'est l'image de la patinoire : la prise en glace d'un lac de tous les côtés. Le centre est gelé en dernier. Les bords se rejoignent et, toc, c'est fini. Il faut travailler partout à la fois. Tout n'est pas réussi, mais c'est un ensemble, un être organique, qui respire. Je reviens à la fin sur des détails, avec un très petit pinceau ou un coton-tige, surtout pour mettre en relief des événements : il y en a tellement sur une toile que j'essaie d'en ôter. Je me dis parfois, de façon intuitive, que ce souci du détail, c'est très français.

Vous avez peut-être un point en commun avec Monet, c'est de travailler par séries.

Oui, il s'agit d'épuiser une vision, toutes les visions et toutes les possibilités. J'ai en cours une série que j'intitule *Antarctica* et que je poursuis, sur l'Antarctique et sur la fonte des neiges. C'est une suite de monochromes sensibles pour lesquels j'utilise un seul pigment, le vert de cobalt bleuâtre. J'y reviens régulièrement après une pause. On échoue et on recommence, on continue, c'est une forme de captivité : impossible de passer à autre chose.

La lecture de la poésie joue un grand rôle dans ma vie, les mots sont très importants. Quand je peins, je pense aux mots « avalanche », « glissement », je me dis : « miroitement », scintillement », « décalage ». Le son compte autant que l'image. Je pars souvent de croquis et des mots qui les

alimentent : ici un miroitement, là une réflexion. C'est lié à mon observation du paysage et à des phrases poétiques qui peuvent déclencher des œuvres. J'ai fait toute une série, *Wind*, à partir d'un poème de Deborah Elliott Deutschman, *When Only the Wind*. Je voulais donner la sensation de l'air, du mouvement, je voulais que ce ne soit presque rien, que cela ressemble à un rideau agité par l'air, qu'on ait l'impression que la toile frissonne. C'est une série importante parce qu'elle m'a appris à me restreindre, à rester *en deçà*, à ne pas trop peindre, à peindre à peine, presque blanc sur blanc.

Vicky Colombet
Paris, musée Marmottan Monet, 2018

Que lisez-vous ? Surtout de la poésie ?

De la poésie et de la philosophie. Du côté de la poésie, c'est difficile de choisir, mais je dirais les poèmes de Borges, directement en espagnol, ou ceux de Pessoa dans des traductions françaises ou espagnoles. Je dirais Shakespeare, Tennyson, Novalis. Il y a les haïkus de Bashō, Yves Bonnefoy, André Du Bouchet, Matthew Arnold dont je connais par cœur le poème *Dover Beach*. J'adore ce passage du poème d'Alvaro de Campos, l'un des hétéronymes de Pessoa : « J'ai voyagé en plus de pays que ceux où j'ai touché / Vu plus de paysages que ceux sur lesquels j'ai posé les yeux. »

En ce qui concerne la philosophie, j'ai beaucoup lu les livres de Pierre Hadot sur la philosophie grecque, notamment *Plotin ou la Simplicité du regard* dans lequel il parle de l'importance de la contemplation, et où il écrit que « le monde des formes ne réalise pas un programme, un plan qui lui serait transcendant », mais « qu'il s'invente lui-même, qu'il se pose lui-même », qu'il est, comme le disait Jakob von Uexküll de l'organisme vivant, « une mélodie qui se chante soi-même ». Spinoza est mon philosophe préféré, pour le troisième genre de connaissance, mais il y a aussi Bergson, bien sûr, pour l'expérience intuitive du temps, et Leibniz. Quand j'ai commencé à utiliser le pli dans mon travail, j'ai senti, en lisant Deleuze, un parallèle avec ma démarche dans sa description de l'univers de Leibniz comme une texture d'événements. Je me suis demandé, à propos des microperceptions, si je n'étais pas, dans ma recherche de fluidité, en train de peindre en quelque sorte les gouttelettes de la vague : on voit la vague, dit-il, mais on ne voit pas les milliards de gouttelettes qui la composent ; en revanche nous avons une perception intuitive de toutes les gouttelettes de la vague ou de l'eau. Quand on travaille le pli, il n'y a ni début ni fin, les plis se forment comme le paysage : les choses qui le composent ne sont pas nées brutalement, elles se sont constituées avec fluidité.

J'ai observé que vous aviez dessiné au musée Marmottan Monet. Le faites-vous dans tous les musées ?

« Si vous me demandez ce que je pense de Monet, je vous dirai que le plus important est de savoir ce que Monet pense de moi. »

Oui, c'est une pratique presque animiste, comme si je me mettais à l'eau pour nager. C'est entrer visuellement dans une œuvre, la sentir, trouver une manière de me l'approprier. Au fond, cela ressemble à cette pratique que j'avais enfant en voiture : m'emparer du paysage, en superposer les dessins à mesure qu'il défile. Avoir la main active me permet de comprendre ce que je vois et de m'en souvenir.

Il y a quelque chose de révolutionnaire chez Monet : pas d'horizon dans les *Nymphéas* (p. 36 et 40), pas de perspective, fin de la Renaissance. C'est « un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage », comme il le dit à Clemenceau. Je pense souvent à ce que dit Mallarmé du dessin : une façon « d'extravaguer du corps », de transcrire les liens entre l'air et la main, ou entre le nuage et la main. Je dessine avec des bambous ou des plumes d'oiseau trempés dans l'encre de Chine. J'y ajoute quelquefois de la gouache. Se mettre devant Monet pour dessiner, c'est comme respirer.

Et votre pratique de la photographie ?

J'ai commencé à prendre des séries de photos parce que tout le monde pensait que mes tableaux étaient des photos. Ceux qui ont vu mes photos m'ont alors dit que c'étaient des aquarelles. J'aime cette forme d'incertitude.

Je photographie des dessins, des nuages, parfois mon propre travail et j'imprime les photos en digital, avec une imprimante très chargée d'encre, sur un vélin qui n'absorbe pas. Le résultat est très liquide, on dirait que ça saigne. Que fait l'imprimante ? Elle redessine mon dessin sur le papier, un papier qui a sa forme d'existence. « Monsieur Papier », disait Henri Dimier. Je mets ces épreuves dans un tiroir avec, entre elles, de petits morceaux de carton pour les superposer sans qu'elles se touchent. L'image bouge, les contours deviennent flous, il faut près de six mois pour que cela sèche. Même chose avec des photos de nuages – j'ai une passion pour les photos de Stieglitz. À la fin du temps de séchage, cela ressemble vraiment à des aquarelles.

Ma dernière série concerne Monet, Monet qui cherche à voir dans l'obscurité de sa cataracte. J'ai pris des petites photos de nuit dans mon jardin, des détails d'herbe, de fleurs, pour m'obliger à m'approcher, pour essayer de voir ce qui est à peine visible (p. 44-45). C'est fou. On cherche la lumière dans la nuit, c'est comme une métaphore de nos vies.

Mais, si vous me demandez ce que je pense de Monet, je vous dirai que le plus important est de savoir ce que Monet pense de moi.

UNEXPECTED DIALOGUES

The Musée Marmottan Monet is a house—a home, both literally and figuratively. First, it was the residence of its founders, a townhouse with Empire-style decoration located in the 16th arrondissement of Paris, acquired by Jules Marmottan and embellished by his son Paul. But it is also an eternal home, a precious setting—in other words, the environment chosen by thirty collectors and descendants of artists to house their heritage. Having no children, Victorine Donop de Monchy, Michel Monet, and Julien and Denis Rouart, for example, chose this institution to be their legatee and in so doing endowed it with the world's leading collections of work by Claude Monet and Berthe Morisot.

The history of the collections at the Musée Marmottan Monet thus reflects that of our families. It is articulated around two essential notions: filiation on one hand, and transmission on the other.

To celebrate the eighty-five years since the museum first opened, the Fondation de l'Académie des Beaux-Arts has chosen to ask contemporary artists to reflect on its roots, that is, its collections, and at the same time to define their own. These artists have each been invited to produce one or several works relating to our collection. This is not just a matter of paying homage to the illustrious dead; rather, the idea is to get these artists to explore their creative DNA in order to put their fingers on the true nature of their connection to the art of their predecessors. Just as filiation cannot be reduced to simple family likeness, so the exchange between contemporary and past masters cannot be limited to strict appearances. It is a progress, a path, a process of introspection that we are inviting them to share. It is a journey whose starting point we might perhaps be able to conceive (an elective affinity, a theme, a style), but whose destination is often less obvious than it may at first seem, becoming evident only after a surprising dialogue. The past nourishes the present. The converse is just as true. By bringing to bear the treasure of their lived and felt sensations, the critical vision and practice of these twenty-first century artists enrich our sense and also our knowledge of the works hanging on our walls. They offer us, in turn, an opportunity to initiate an unexpected dialogue. For that we thank them.

Patrick de Carolis
Member of the Institut
Director of the Musée Marmottan Monet

FOREWORD

An artist's life has its decisive moments: Monet discovering outdoor painting with Boudin; Kandinsky coming upon one of Monet's *Haystacks*, Rodin dazzled by the Cambodian dancers. We also know all about the power of attraction that certain places can exert on the creative spirit, be it Lake Sils for Nietzsche, a Norwegian cabin for Wittgenstein, or Descartes' famous *poêle*. These are the theaters of inner experience and revelation.

When it comes to the career of Vicky Colombet, from her birth in Paris to her working life between Paris and New York, it is not enough to simply select one or two phases—feminist movements, say, or the time in Henri Dimier's studio, or the importance of American expressionism. We need to widen the focus and place these moments in a bigger context, that of landscape. Landscape is capital in her work, and in a way that is as mysterious as it is obvious; a painting by Vicky Colombet does not *represent* a view of the Cévennes or the Hudson Valley. We cannot recognize a field of oats, hills, a garden, or a shore. And yet, the viewer will say, this is water, ripples on the surface of the water, and there is the wind; and there, we have earth, particles, a chaos, a pleating of things, the world. We will not define Vicky Colombet as a landscape artist, even if some have spoken of her canvases as landscapes, but there is no denying that everything here starts with place.

With Monet, the places are famous; they gave the paintings their titles—boats at Argenteuil, rocks on Belle-Île, the cliffs of Pourville or Étretat, a tributary of the Creuse, views of Antibes—until, that is, the identity of the place disappeared in the ultimate experience of the pond and its reflections. To get away from place and its identification, to get beyond it, it was first necessary to find it, and sometimes even to experience several.

If Colombet's work is itself inscribed in a surpassing of places, its troubling power also comes from being their emanation. Some places have left a deep impression on her, such as the Asia of her childhood travels. Others have disappointed her, like Barcelona, a dream of light that fell flat. The artist moved, seeking a place to live, a studio, finally finding it by chance in the Cévennes. At the age of forty, there she was in Lasalle, in an old mill, on the banks of a river, the Salindrenque, and suddenly everything changed. Place is decisive. Not as a network of motifs, as Monet found in Vétheuil or in Giverny, but as the possibility of putting an end to motifs and dissolving them in the river. The artist knew that she was "too much a painter" to plunge her canvases into its waters (this fleeting attempt was soon abandoned) but now came the soothing, obvious idea of "painting like the river" and letting it have a say by allowing the elements—wind, water, earth—to take place there through the play of brush and pigments.

After the Cévennes came New York and, even more than the city, the countryside of Columbia County, that Hudson Valley which gave its name to a school of landscape painters in the nineteenth century, and whose skies Alfred Stieglitz translated into *Equivalents*. It was there, in the wooden studio laid out in a barn, with a garden for experimenting with permaculture, that the experience of the Cévennes could be extended: letting the elements take their place in the paintings; painting not the water, sky, or snow, but painting *with* them, with the marks left by rabbits, the flight of birds, the passing of does or foxes, with events from outside and the folds of the canvas.

To come back to France in order to dialogue with Monet is, quite clearly, a new challenge and test for this painter's art. Vicky Colombet, who in the past decided to let the river answer, is now choosing to look to Monet and one of his emblematic paintings, *Bras de Seine près de Giverny, soleil levant* (p.30): not to copy it, but to let its colors, format, and light inscribe themselves in her own canvases, guiding the erratic, secret, and coordinated action of the pigments in a series titled *From the Floating World*. Floating, letting things happen. One can imagine this contemplative, musical experience being accompanied by one of those haikus from Basho that the artist likes to quote: "old pond/a frog leaps in/water's sound." Or this other one, so apt for Monet: "river-wind!/pale-persimmon-robes wear/evening-cool."

Marianne Alphant

WATERMARKED

Conversation between Vicky Colombet and Marianne Alphant

Paris, December 2019

Marianne Alphant: You were born in Paris, you have worked in Barcelona and in the Cévennes, and you are now based in New York. What does this invitation from the Musée Marmottan Monet mean to you? With which canvases do you intend to "dialogue"?

Vicky Colombet: I have always painted landscapes, so in a way moving closer to Monet is the natural thing to do. But it's not a matter of choosing between paintings; the point, rather, is to understand what Monet added. This connection to nature, the need for it. In Monet you have this extraordinary mixture of simplicity and sophistication. Most painters are sensitive to the passing of time, to the fact that things are ephemeral. They create pictures, images, in order to stop time. Monet isn't trying to stop it; he is *in* time, *in* the wind, with time, with the wind. He attains that sublime moment when the landscape stops us in our tracks, that moment which is at once abstract and easily accessible. He lives the moment. He is *at the moment*. This is a great lesson.

In the beginning of your career, your first abstract works were landscapes. Where did this choice come from?

The question of landscape no doubt has something to do with an old experience, something strange, that came back to me recently. As a child, when I was in the car and my parents were arguing, as they often did, I used to look out of the window at the scenery, and *recompose* it. I would move the trees, the houses, the fields. It became a ritual, something obsessive: I got in the back of the car, I looked out of the window, and I started transforming everything I saw. As if I was refusing to be *there*.

Landscape is a minor genre, and when I started painting I thought to myself that this was just the thing for me, as a member of the Second Sex. In fact, though, it's more about *elements* than landscape. But of course, there were several phases. First of all, perhaps, getting to know the Quattrocento painters and the *vedute*, those landscapes that you see through the window behind religious scenes. I remember Lorenzetti's landscapes in Sienna but also the paintings of Patinir. It was such a pleasure to look at them.

Later, when I came to the Cévennes at the age of forty, at a time of great confusion for me, and when I moved into this mill and could look at the river, I experienced a kind of healing. I starting using razor blades to remove layers of paint, to lighten, to clean. I wanted to give the sensation of contemplation. To get away from struggling, to simplify my life. Before this experience, every painting was an ordeal, a battle. It was so complicated that actually making a painting was a kind of miracle. My father had oversold difficulty: if it wasn't difficult, it wasn't worth doing. But why shouldn't we do what *we know* how to do? Why not be totally oneself? That, I think, is when you become very specific, very personal. The struggle has changed, it's as if there was a lion in the studio, a predator: you work with the elements, your size, the shape of your hands—everything counts now.

The physical substance of Monet's paintings, their thickness, the multiple layers you can see in the Cathedrals *or the* Water Lilies *are very enigmatic. Looking at your paintings, the material aspect is very different but just as mysterious. How do you go about getting these surface effects?*

The canvas must be without grain, so that you can't sense its texture. I sand it, using different buffing techniques depending on the finish I want. But I don't necessarily sand the whole canvas—it depends on the material and what I'm trying to achieve. I use very soft emery paper, the finest I can get. Where the canvas is not sanded, the fiber catches the grain of the pigments. As my medium is very fluid, I need a surface that is highly sensitizing, a surface for sedimentation. I apply the fluid with varnish brushes, in goat or squirrel hair.

Squirrel?

These varnish brushes don't mark the canvas, in contrast with Monet and the impressionists where the painting is made by a painter whose touch is visible and, in fact, needs to be seen, in opposition to the naturalism that came before.

You mean you're trying to do away with the trace of your hand?

I don't want anyone to wonder, "Who is painting?" I want them simply to look at what is happening. I don't want to be in front of the viewer but beside them. I would like to give them the feeling that it is nature painting, that it is the elements that are producing the painting: the brush produces the wind, the speed; the pigments provide the earth, the rocks. When you grind pigments, you sense that each has its own weight, its specificity, that each pigment does its own job. Some are like stones—Mars Black for example. Malachite Green is like a wild horse, almost untamable, it does its work on its own. The pigment is diluted with petrol, bound with safflower oil and alkyd resin. On the very smooth surface of the canvas, the dipped brush distributes the pigment. If there is the slightest bump on the canvas, the pigment catches and forms blotches. As the brush passes over, again and again, a kind of attraction occurs where the pigment has been put down, it comes back and settles, even if diluted, ever more diluted. The pigment works on its own, it settles where it wants. But it moves differently, depending on the medium. The speed is different when it's diluted with oil, alkyd, or petrol. The colors are laid down but do not mix. Monet's colors don't mix either, according to Christian Châtelier, the restorer at the Musée Marmottan Monet.

There are two kinds of canvases. These days I'm using a pre-prepared canvas, half-cotton and half-synthetic. When I use linen canvas, I size it before I sand it with several layers of rabbit-skin glue, which means you can stretch the canvas before the ceruse and that also keeps it from being porous. In Columbia County, New York, where I have a house, I sometimes go snow shoeing and the group guide shows us the different animal traces—fox, squirrel, or deer. Rabbit urine leaves turquoise traces.

Sometimes I use little pebbles. My canvas is positioned horizontally, flat, not stretched, on a stretched canvas that is itself placed on trestles in order to keep a kind of flexibility, like on the ground. What will appear are subtle events. I draw parallel lines on my canvas and, all along it, I press down a little round pebble in order to produce pressure lines. The canvas then recovers its initial form and, very quickly, I apply the brush with the pigment that catches in these almost imperceptible dips. Between the beginning and the end of the pressure exerted by the pebble, the pigment works differently. It will accumulate in the places where the pressure last was; where the canvas hasn't quite recovered its form. As if I was catching time mid-flight and creating bubbles of light.

What made you choose to work with pigments?

First of all, there was the economic question: pigments are very inexpensive compared to tubes. And, when you buy a tube, you can't see the color it contains. Pure pigment is the kind of experience you have with flowers.

After that I saw the advantages: touch, the tactility evoked by Georges Didi-Huberman. I learned the technique for grinding from Henri Dimier, who was my teacher.

You talk about deposits of pigment as a kind of substance, you talk about little pebbles, light, and the liquidity of the medium: isn't it as if you were putting yourself in nature's hands?

Absolutely. When I came to this village in the Cévennes, I felt like I had strayed from the *right path*. Not knowing where I was any more. The river

was there, soothing me. I wanted to communicate what did me good, to have the river flow over my canvases. I was already on the path of abstraction but the idea this time was not to want to represent anything. I just had to find the way to get the river across. How do we know it's a landscape? The canvas became a metaphor for the earth, I had to get things to grow there. My canvases are laid out flat, I see them from above and I create a slope on them, a little slope so that events occur.

> *You remind me of what Malevich said of Monet's* Cathedrals*: that Monet had turned them into "flowerbeds of the surface on which the paint he needed would grow" (Kazimir Malevich,* De Cézanne au suprématisme *[Lausanne: L'Âge d'homme, 1974], 103)*

In Monet you have this physical involvement: he is in the painting, he enters it, he digs it out, there is something very active, very dynamic about his touch. As for me, I withdraw from the painting: I put the elements in place, I paint, I compose, but I withdraw. I move around the canvas, I look at what's happening. Monet is in the elements, in the landscape, like a warrior. I put the elements together and I ask, "What can the canvas do? What can the pigment do?" It's really a very Eastern attitude, probably something to do with the trips I made to Asia with my parents, when I was a child: India, Japan, Thailand. The trip to India was decisive: the poverty, the light, the spiritual dimension—all the things you are able to see when you're twelve, which are deeply moving.

There was a family reason for these trips to Asia. My grandfather on my mother's side, who arrived in Spain when he was very young, came from the Philippines, and my mother was looking for her roots. So there were several years of travelling in search of her origins. All she found was the tomb of an uncle killed by the Japanese, nothing more. Most of the members of that family had emigrated to Spain, like my grandfather, who worked on boats before becoming a cobbler, and who told terrifying ghost stories.

> *Apart from India and Asia, what were your first aesthetic experiences?*

Ingres. The fur by Ingres in his portrait of *Mademoiselle Caroline Rivière*. I was about ten years old when I saw that painting in the Louvre, on a school outing. The tactile, very downy side, the softness of the feathers, of the skin, the finish of the white—it was magic. There was also this scene in *Lawrence of Arabia* in which you see the horseman from a distance: he disappears into the light, the dust, you both know and don't know what it is, the image is hazy.

This is the uncertainty I'm looking for, the undecidable aspect of the image. For it not to be recognizable, so we don't know what it's made of. In the 1990s, during a residency in Marseille, I exhibited small pieces of cardboard onto which I poured highly diluted pigment. Depending on the weight of the pigment and its different struggles with the medium, the mix moved in one direction or another, which produced a very hazy formation. Then I put these boards in boxes which I called "Box-Landscapes." An old Algerian man came every day to look at one of the boxes. The director of the art center told me to go and talk to him. He showed me the Box he was looking at and said, "I know that place."

> *What brought you to painting?*

I wasn't thinking of it. My father wanted me to do law and I started to study political science, but I didn't go all the way. My father had a print shop. I worked for him as a runner, handling film and advertising posters, graphic design, record sleeves. There was a design office and I gave it a try. I was an assistant, then I was in charge. In the 1970s I was active in the Mouvement de Libération des Femmes (MLF), where I met Simone de Beauvoir, Delphine Seyrig, Ioanna Wieder, Carole Roussopoulos, and Christiane Rochefort, among others, and I created the newspaper *Les Nouvelles Féministes* with Simone de Beauvoir as editor. We had formed a writing collective and we submitted articles to Bruno Frappat at *Le Monde*, signed by Marie-Louise Fabre for the MLF. While at the newspaper I worked with a woman from the Women's Lib, Toby Gemperle Gilbert, who was married to the sculptor Yves Gilbert, a childhood friend of Claude Berri, and it was through them that I got to know the painter Henri Dimier. Dimier was interested by the little drawings I was doing at the time. He said to me: "If you want, my pretty blonde, you can come to the studio." So I went, and I saw the pigments being ground, the medium, drawing from memory. All of a sudden, *this was it*.

At the time, I had taken over my father's business and when I came to Dimier's I was exhausted with work. "Do me a languid drawing," he would say, or "Do me a tired drawing." And if I was not happy: "Do me a not-happy drawing." He said to me, "You're not a bonsai. I'm not going to cut your branches. I am going to smoke your foot." He had three keywords: liberty, chance, imagination. I spent two or three years in his studio and decided to become an artist.

At first, I painted low-grade Dimiers. Then a series on *The Battle of San Romano* by Paolo Uccello: semi-abstract, semi-figurative, very colorful compositions. Little by little I introduced elements of landscape. Then I went away to Barcelona for three years. I felt like I was moving toward the light—and there, of course, I went over to black. Galería René Metras wanted to exhibit me and I was frightened, I didn't want to be recognized for what I was doing at that time. And that's how I ended up in the Cévennes.

> *Was it by chance, or did you have a reason to move there?*

One day when I went to see a friend—she was a restorer at the Louvre—I met a Peruvian woman at her place who was going back to her country and offered to let me a spinning mill in Lasalle, in the Cévennes, for three months. She asked me for 5,000 euros, which I didn't have. In the end she let me have the mill for almost nothing just before she left.

It was a poor, austere region, but a village that was very much alive, very interesting. There were hippie types, a world specialist in natural dyes and a meditation group with a guru I'd been told about but who wasn't right for me. It was there, as a child, that Aimé Maeght used to come every summer to stay with his grandmother, who had a farm just outside the village. Later he bought the finest house in Lasalle—his brother was the gardener there. When you think about it, he could have made it the location for his foundation rather than choosing Saint-Paul de Vence. Maeght had a deep connection with this austere Protestant region dedicated to silk. I'm sure that when he started producing silk scarves designed by artists there was a sentimental link with the silk mills of the Cévennes.

That's when everything changed for me, as I told you. I was close to that river and I tried to paint with it. This went on for eight years. And then things changed. The mayor wanted to transform the mill into a cinema or exhibition space. I had made an application to the Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) to set up artists' studios there. The watchword for the DRAC was "artists in rural areas." There was no studio for me, so I left for New York.

I knew the work of Joan Mitchell and Helen Frankenthaler, but it was in New York that I understood where I came from. American expressionism. My lineage. I had no shortage of male references in painting, of *fathers*, but I was looking for women, for *mothers*. At the same time, I was rediscovering Monet. In fact, he had always been very important for me. That friend who was a restorer at the Louvre had worked at the Orangerie when they were redoing the *Water Lilies* rooms. She gave me all the Tyvek wrapping that they were about to throw way after using it to protect the panels. For years after that, I carried my work around in Monet's packaging. I was very proud of that, as if it was a magical connection with him.

> *What is it like to be exhibiting some of your works next to his? Does this proximity have consequences for your own work?*

I had never envisaged any of the things that have happened in my career, in terms of exhibitions or collectors. But this really is an honor I could never have imagined and it raises lots of questions. I think that everyone nowadays is interested in Monet. For his relation to nature, of course, but also his fervor, the intensity of his touch. There is a fire, a wildness in Monet. With him, landscape ceases to be a minor genre.

As for the paintings you're exhibiting at the Musée Marmottan Monet, did you start from Monet's?

I was interested in the paintings that focus on water, reflections, the movement of water, vegetation, and I am trying to develop a series based around the canvas titled *Bras de Seine près de Giverny, soleil levant* (p.30). By getting back to the colors used by Monet, the different cobalts, the blacks, the oxides, the different kinds of white, and by playing on the unpainted parts of the canvas. I don't work on the edges, as is often the case with Monet.

If you want white, Henri Dimier used to say, you must use several different whites because they compete with each other. I often use Lithophone White in order to get the powdery aspect of air.

We are talking about stopping in a landscape. Of stopping in front of a painting that is not the landscape but, mysteriously, sends us back to it. How does that stationary quality function in your work? At what moment is a painting finished?

In the Cévennes I realized that I was overworking my canvases and was ending up destroying what was good. A painting must have the fragility of drawing and never be finished. A painting that is covered from one edge to the other looks finished, but you can't get into it any more. A painting needs to ask a question rather than provide an answer. Henri Dimier said that you had to attack a painting on all sides, so that there's no beginning or end. It's the image of the skating rink: when a lake ices over, it's from all the sides. The center is the last to go. The edges meet and there you have it, it's finished. You have to work everywhere at the same time. Not everything comes out well but it's an ensemble, an organic, breathing being. At the end I go back over the details with a very small brush or cotton bud, especially to highlight the events—there are so many on a canvas that I try to remove some. It occurs to me sometimes, intuitively, that this concern with detail is very French.

One thing you maybe have in common with Monet is working in series.

Yes, it's all about working through a vision, all visions and all possibilities. I am currently working on a series titled *Antarctica*, which is ongoing, about Antarctica and the melting icecap. It's a series of sensitive monochromes on which I use only one pigment, Cobalt Green bluish. I come back to it regularly, after a break. You fail and you start again, you continue—it's a form of captivity: impossible to move on to anything else.

Reading poetry plays a big role in my life. Words are very important. When I paint, I think of the words "avalanche," "slide"; I say to myself, "shimmering," "sparkling," "discrepancy." The sound is just as important as the image. I often start with a sketch and some words that inspire me—a shimmering here, a reflection there. It's connected to my observation of the landscape and poetic phrases that can get a work going. I have made a whole series, *Wind*, based on a poem by Deborah Elliott Deutschman, "When Only the Wind." I wanted to give the sensation of air, of movement, I wanted it to be almost nothing, for it to look like a curtain blowing in the air, that it gave the impression the canvas is quivering. It's an important series because it taught me to restrain myself, to *hold back*, not to paint too much, to hardly paint, almost white on white.

What do you read? Mainly poetry?

Poetry and philosophy. As for poetry, it's hard to choose but I would say the poems of Borges, directly in Spanish, or those of Pessoa in French or Spanish translations. I would say Shakespeare, Tennyson, Novalis. There are the haikus of Basho, Yves Bonnefoy, André du Boucher, Matthew Arnold, whose poem "Dover Beach" I know by part. I love the poem by Alvaro de Campos, Pessoa's heteronym: "I've visited more lands than I have set foot on/I've seen more landscapes than I've laid eyes on."

As regards philosophy, I have done a lot of reading of Pierre Hadot's books on Greek philosophy, notably *Plotinus or the Simplicity of Vision*, in which he talks about the importance of contemplation, and in which he writes that "the world of Forms does not carry out a program or plan above and beyond itself" but "invents and posits itself." That it is, as Jakob von Uexküll said of living organisms, "a melody that sings itself."

Spinoza is my favorite philosopher, for the third kind of knowledge, but there is also Bergson, of course, for the intuitive experience of time, and Leibniz. When I started using the fold in my work, I felt, as I read Deleuze, a parallel with my approach in his description of Leibniz's world as a texture of events. Regarding micro-perceptions, I wondered if, in my search for fluidity, I was not in the process of painting, so to speak, the droplets of a wave: you see the wave, he says, but we don't see the billions of droplets of which it is made; however, we do have an intuitive perception of all the droplets in the wave or the water. When you are working on the fold, there is neither beginning nor end, the folds take shape like landscape: the things of which it is made up do not arise abruptly, they are formed fluidly.

I saw that you had done drawings in the Musée Marmottan Monet. Is that something you do in all museums?

Yes, it's an almost animist practice, as if I was getting into the water to swim. It's a way of visually entering a work, of feeling it, finding a way of appropriating it. In the end, it's like what I did as a child in the car: taking hold of the scenery, superimposing the drawings of it as they appear. Being active with my hands helps me to understand and remember what I see.

There is something revolutionary in Monet: no horizon in the *Water Lilies* (p.36 and 40), no perspective, end of the Renaissance. It's "a whole without an end, without a horizon," as he told Clemenceau. I often think of what Mallarmé said about drawing: a way of "extravagating the body," of transcribing the connections between the air and the hand, or between cloud and hand. I draw with bamboos or bird's feathers dipped in Indian ink. Sometimes I add gouache. Standing in front of Monet to draw is like breathing.

And your practice of photography?

I started making series of photographs because everyone thought my pictures were photos. The people who have seen my photographs then said they were watercolors. I like this kind of uncertainty.

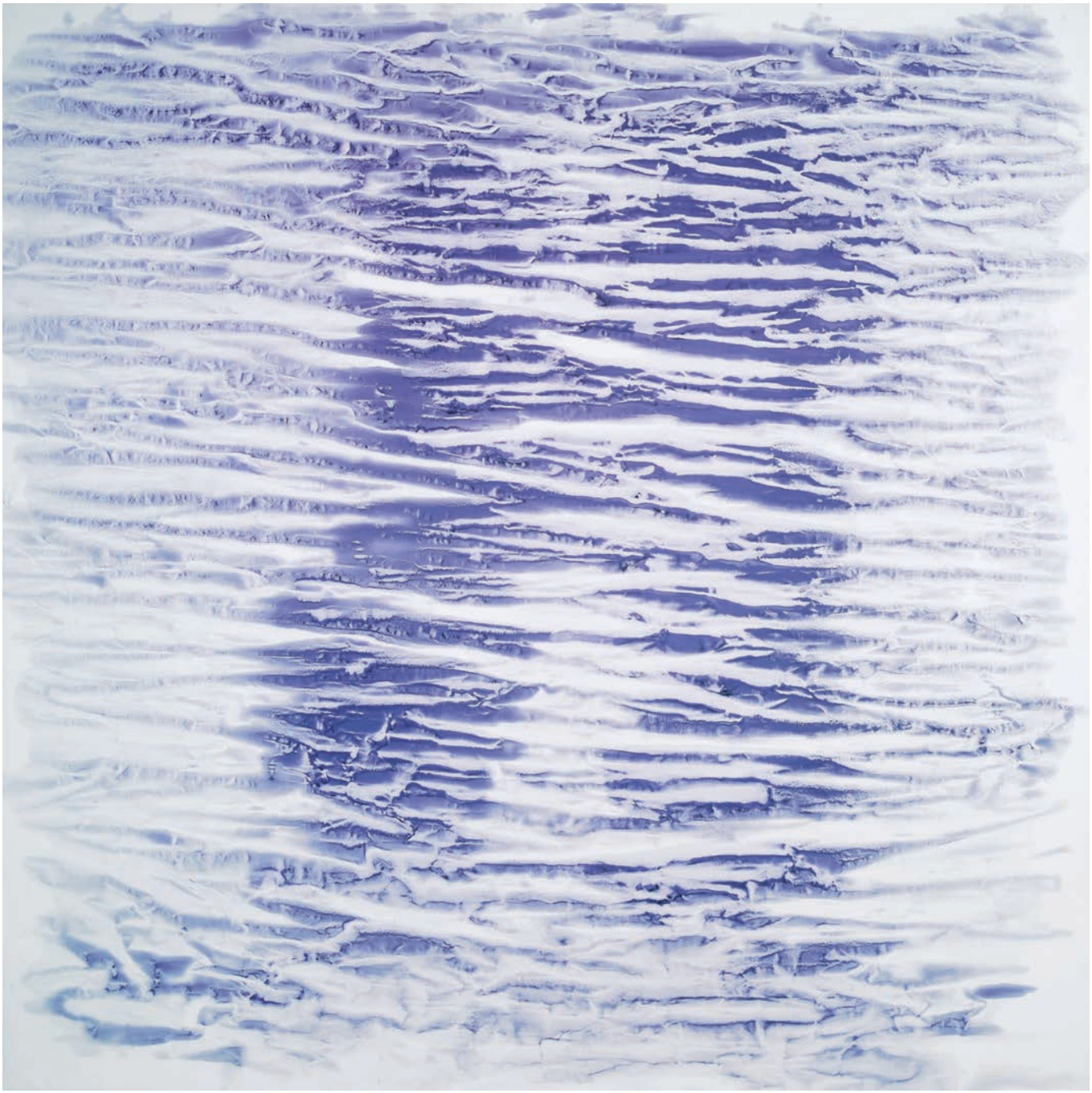
I photograph drawings, clouds, sometimes my own work, and I print the photographs digitally, using a printer loaded with ink, on vellum that is not absorbent. The result is very liquid, it's as if it's breathing. What does the printer do? It redraws my drawing on paper, a paper that has its own form of existence. "Monsieur Paper," as Henri Dimier used to say. I put these proofs in a drawer with little bits of cardboard between them so that they can be superimposed without touching. The image moves, the contours become blurred, it takes nearly six months for it to dry. It's the same with photos of clouds—I have a passion for Stieglitz's photographs. At the end of the drying time, they really do look like watercolors.

My last series concerns Monet, Monet trying to see in the darkness of his cataract. I took little photographs in my garden at night, details of the grass, to force myself to go close, to try to see what is barely visible (pp.44-45). It's incredible. Looking for the light in the night. It's like a metaphor for our lives.

But if you ask me what I think of Monet, I would say that it's more important to know what Monet thinks of me.

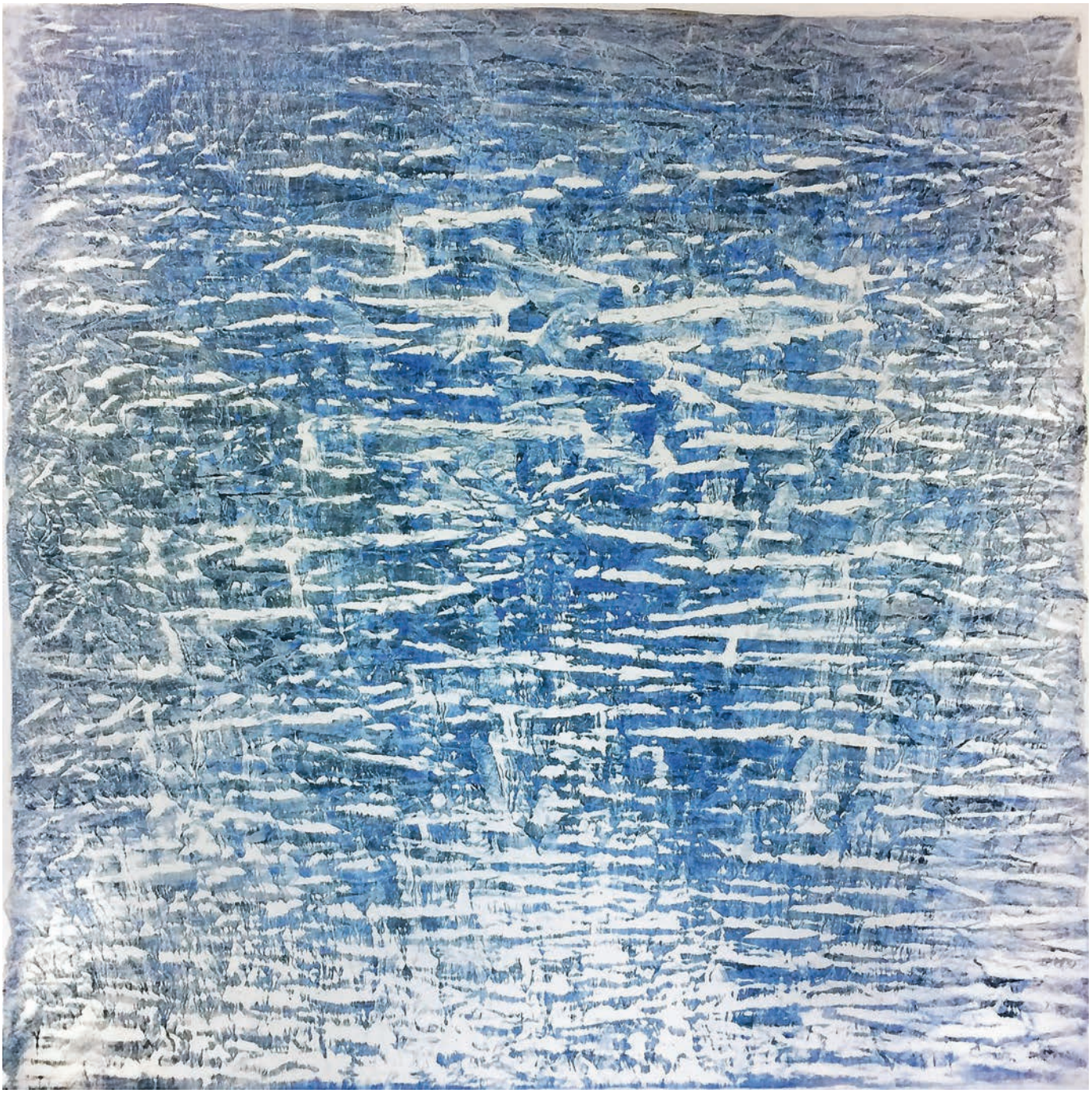
Claude Monet
Impression, soleil levant
1872
Huile sur toile, 50 × 65 cm
Paris, musée Marmottan Monet

L'atelier de Vicky Colombet, comté de Columbia
2020



Vicky Colombet
Soleil levant 1427-19
2019
Huile, pigment (violet outremer moyen)
et alkyde sur toile, 182,8 × 182,8 cm

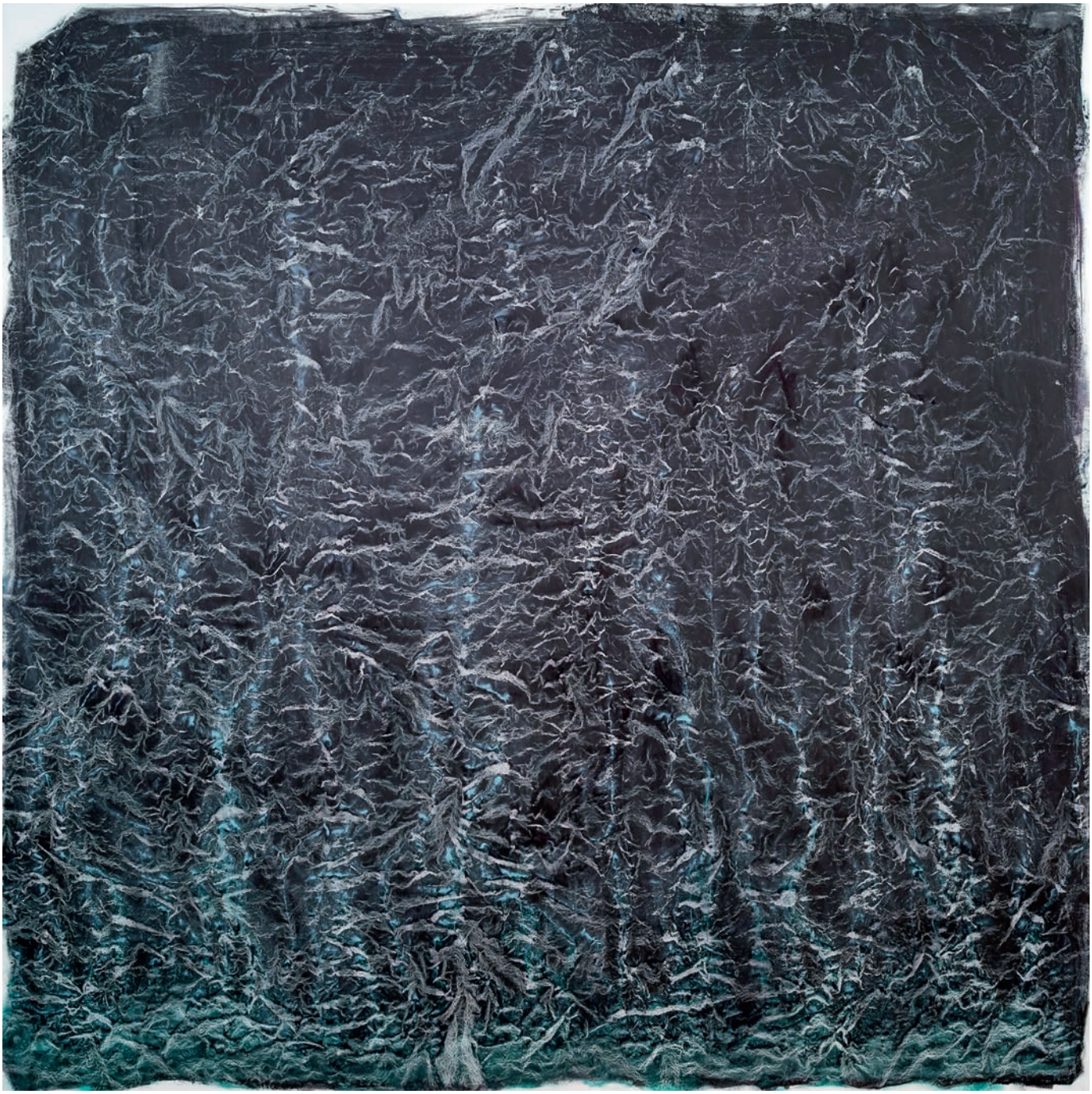
Vicky Colombet
Eau et lumière 1355
2016
Huile, pigments (bleu outremer, noir
de Mars, oxyde de fer noir, blanc de titane),
alkyde et cire sur toile, 203,2 × 203,2 cm
Paris, musée Marmottan Monet



Claude Monet
Bras de Seine près de Giverny, soleil levant
1897
Huile sur toile, 91 × 93 cm
Paris, musée Marmottan Monet

Vicky Colombet
Série « Monet » 1349-16
2016
Huile, pigments (violet de cobalt
brillant foncé, vert de cobalt bleuâtre,
bleu outremer, oxyde de fer noir)
et alkyde sur toile, 198,1 × 198,1 cm
Santa Fe, collection Catherine Oppenheimer

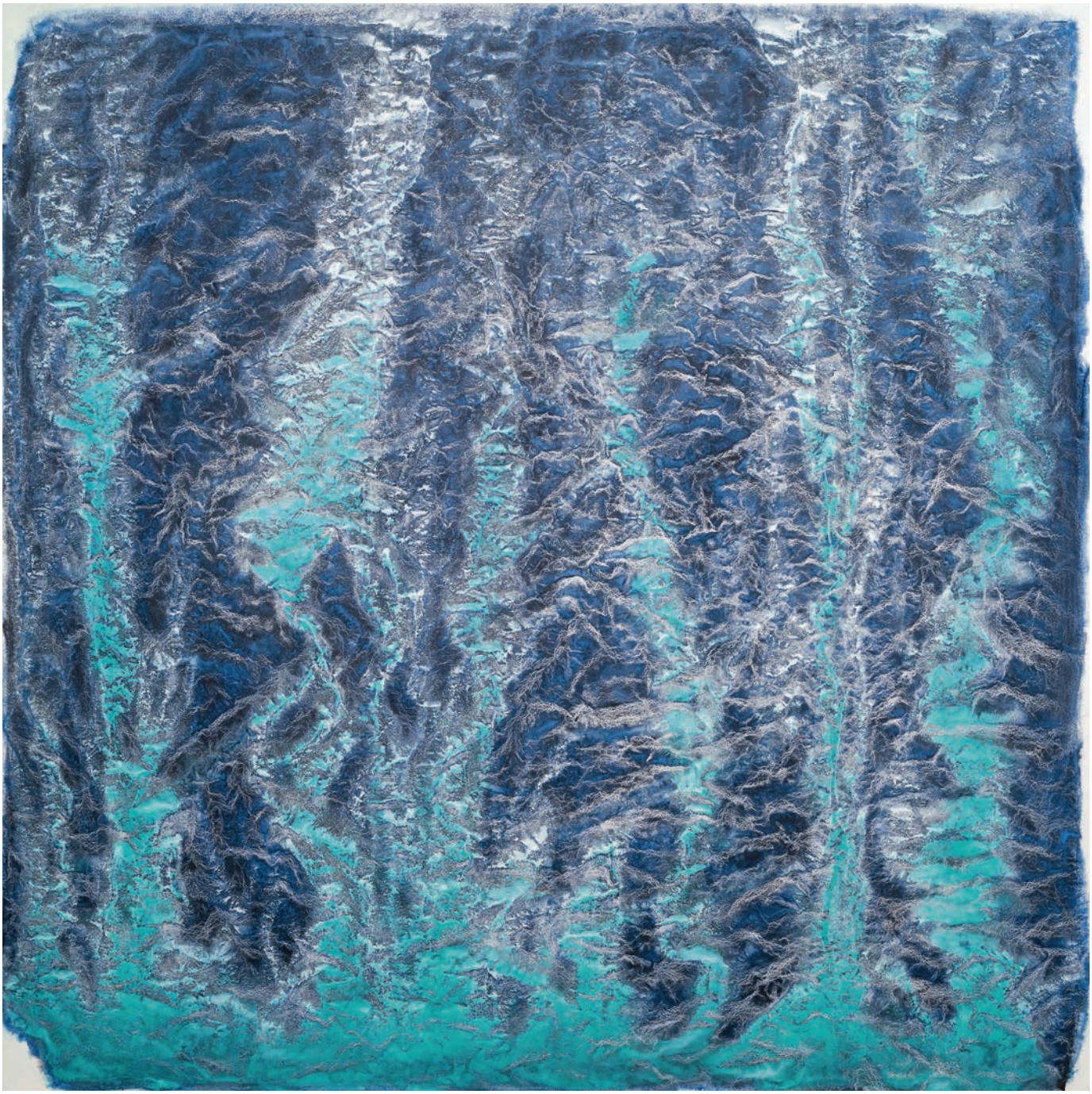
Vicky Colombet
Les Quatre Éléments 1418-19
2019
Huile, pigments (bleu de cobalt pâle,
oxyde de cobalt bleu verdâtre,
oxyde de fer noir, noir d'ivoire) et alkyde
sur toile, 182,8 × 182,8 cm
New York, collection Dorothea Elkon et Salem Grassi



Vicky Colombet
Nuit dans le jardin 1421-19
2019
Huile, pigments (noir d'ivoire, oxyde
de fer noir, oxyde de cobalt bleu verdâtre)
et alkyde sur toile, 152,4 × 152,4 cm

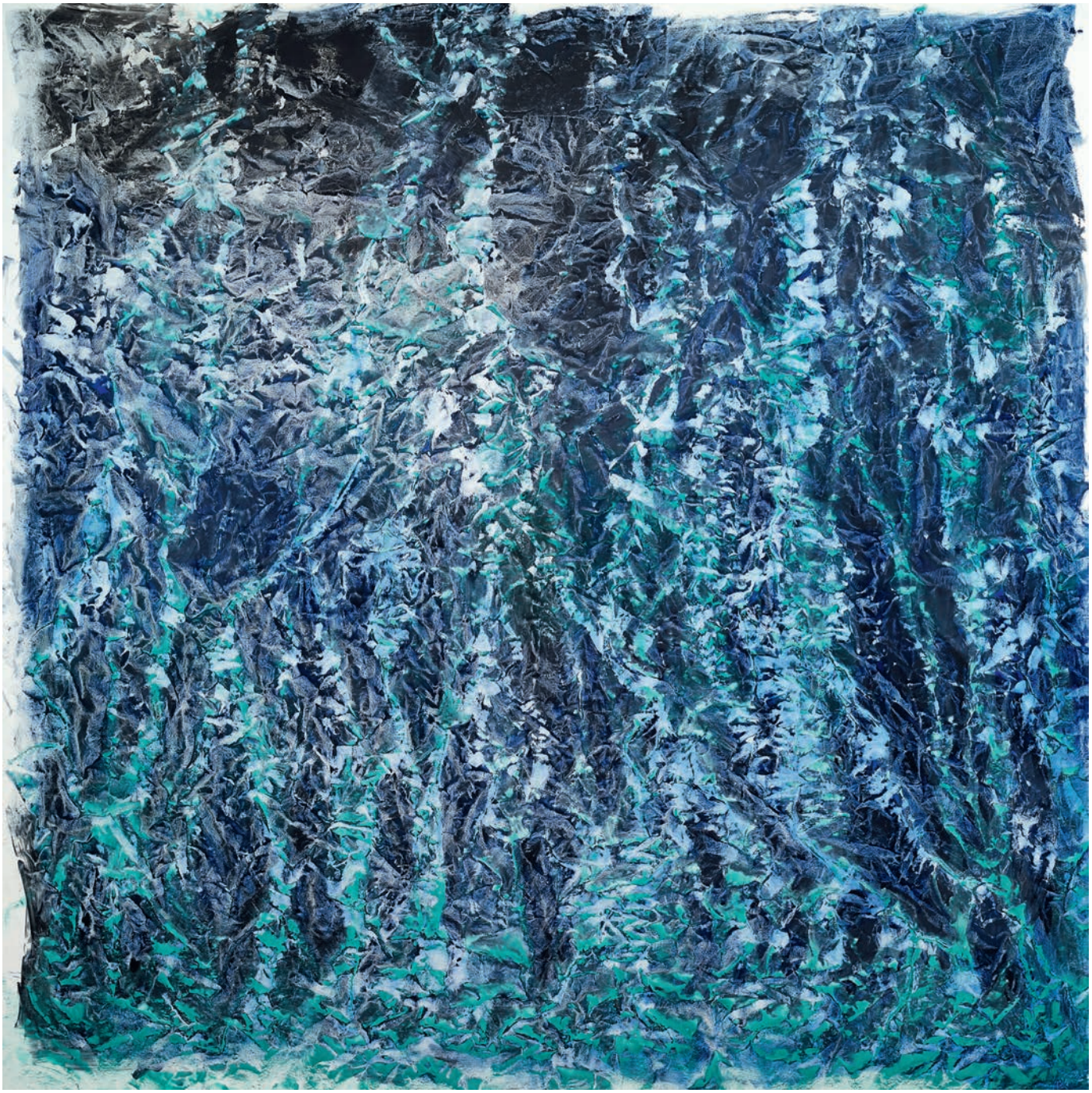
Claude Monet
La Barque
1887
Huile sur toile, 146 × 133 cm
Paris, musée Marmottan Monet

Claude Monet
Nymphéas
1916–1919
Huile sur toile, 150 × 197 cm
Paris, musée Marmottan Monet



Vicky Colombet
Glycine 1423-19
2019
Huile, pigments (bleu outremer,
violet de cobalt foncé, blanc de titane,
oxyde de cobalt bleu verdâtre, noir d'ivoire)
et alkyde sur toile, 152,4 × 152,4 cm

Vicky Colombet
Glycine 1417-19
2019
Huile, pigments (oxyde de fer noir, blanc de titane, oxyde de cobalt bleu verdâtre, bleu outremer) et alkyde sur toile,
182,8 × 182,8 cm



Claude Monet
Nymphéas
1903
Huile sur toile, 73 × 92 cm
Paris, musée Marmottan Monet

Vicky Colombet
Du monde flottant 1438
2020
Huile, pigments (rouge de Mars, bleu outremer r4, violet outremer moyen, blanc de titane, oxyde de fer noir, oxyde de cobalt bleu verdâtre) et alkyde sur toile, 91 × 93 cm
New York, collection James Rosenthal et Kathy Bishop

Vicky Colombet
Du monde flottant 1436
2020
Huile, pigments (rouge de Mars, violet outremer moyen, blanc de titane, oxyde de fer noir, oxyde de cobalt bleu verdâtre) et alkyde sur toile, 91 × 93 cm
New York, collection Dorothea Elkon et Salem Grassi

L'atelier de Vicky Colombet, comté de Columbia
2020

Vicky Colombet
Du monde flottant 1437
2020
Huile, pigments (rouge de Mars, violet outremer moyen, vert viride, blanc de titane, oxyde de fer noir, bleu de cobalt pâle) et alkyde sur toile,
91 × 93 cm

Vicky Colombet
Du monde flottant 1431
2020
Huile, pigments (rouge de Mars, bleu outremer r4, violet outremer moyen, blanc de titane, oxyde de fer noir, oxyde de cobalt bleu verdâtre) et alkyde sur toile,
91 × 93 cm
New York, collection Claire N. Creatore

Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 1
2020
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 14,5 × 11 cm

Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 3
2019
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 14,5 × 11 cm

Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 6
2019
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 14,5 × 11 cm

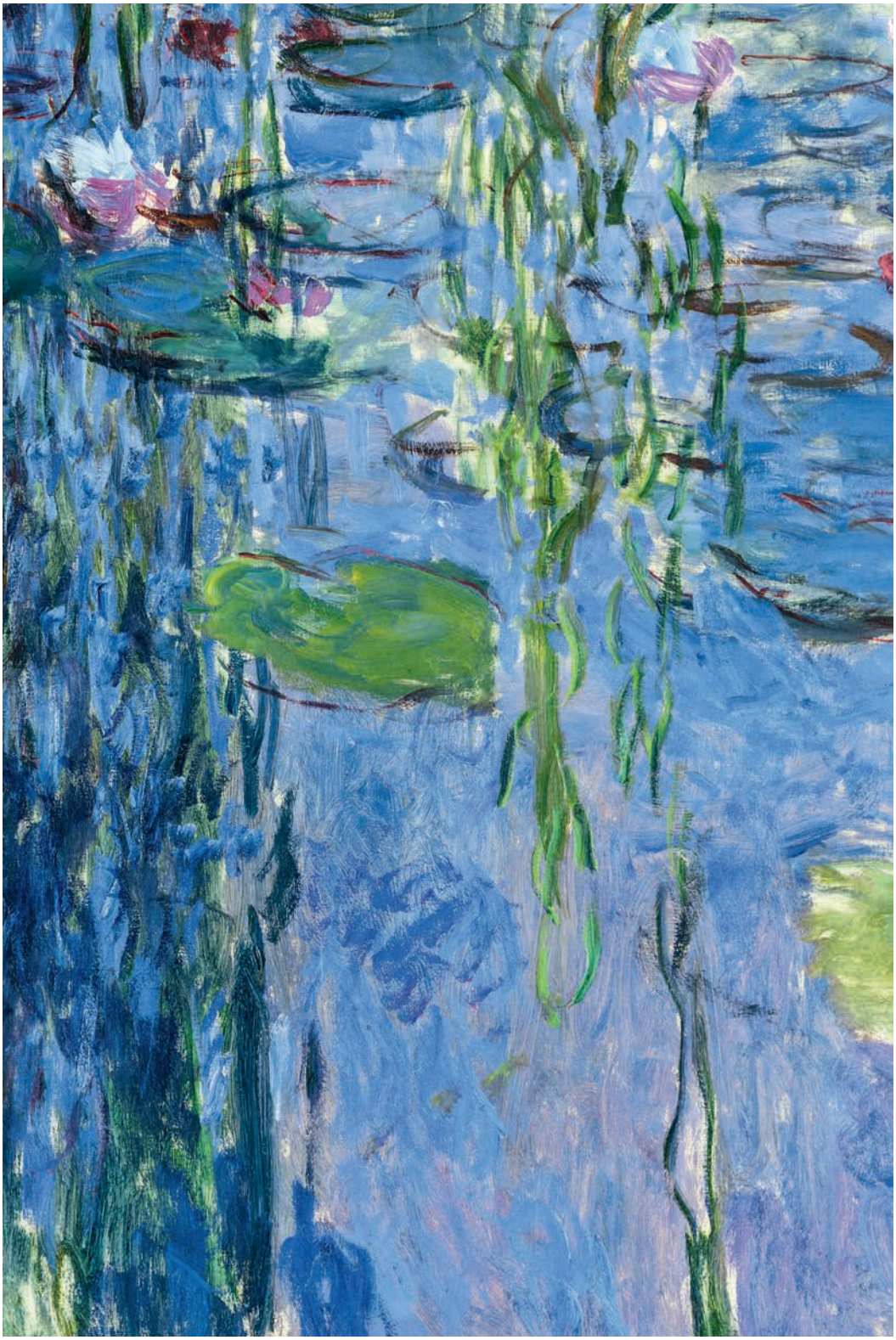
Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 7
2019
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 6 × 14 cm

Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 5
2019
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 9,5 × 14 cm

Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 8
2019
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 6 × 14 cm

Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 2
2020
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 14,5 × 11 cm

Vicky Colombet
Lumière dans la nuit 9
2019
Impression pigmentaire sur papier photo Rag, 10 × 15 cm



Claude Monet
Nymphéas (détail)
1916-1919

Vicky Colombet
Glycine 1423-19 (détail)
2019

Vicky Colombet

Vicky Colombet est née à Paris en 1953. Sa mère en quête de ses origines emmène la famille très régulièrement dans des voyages en Asie pendant son enfance. Vicky fait des études de sciences politiques à l'université de Bordeaux, qu'elle abandonne au début des années 1970 pour rejoindre le Mouvement de libération des femmes (MLF) à Paris. Elle fonde, avec Simone de Beauvoir, Anne Zelensky et Annie Sugier, la Ligue du droit des femmes et crée la revue *Les Nouvelles Féministes* avec Simone de Beauvoir comme rédactrice en chef. Elle étudie le droit à la Sorbonne et se lance dans une carrière de graphiste avant de commencer son apprentissage de la peinture dans l'atelier d'Henri Dimier (1899-1986). Encouragée par Christiane Rochefort, elle décide de tout quitter pour devenir peintre. En 2013, elle prend la double nationalité franco-américaine. En 2001, elle reçoit le prix de l'Adolph and Esther Gottlieb Foundation, puis en 2014 celui de la Pollock-Krasner Foundation. Son œuvre est présente dans un grand nombre de prestigieuses collections privées et publiques, parmi lesquelles celles de l'Albright-Knox Art Gallery à Buffalo (New York), du musée Marmottan Monet à Paris, du Museum of Fine Arts de St. Petersburg (Floride), du Tucson Museum of Art (Arizona). Vicky Colombet vit et travaille entre Paris, New York et le nord de l'État de New York, après avoir eu des ateliers successivement à Paris, à Barcelone et à Lasalle dans les Cévennes. Elle est représentée par la galerie Dorothea Elkon, New York.

Vicky Colombet was born in Paris in 1953. As a child she traveled frequently to Asia with her family, where her mother was trying to reconnect with her Asian origins. She studied political science at the University of Bordeaux but gave it up in the early 1970s to join the French women's liberation movement (MLF). She co-founded with Simone de Beauvoir, Anne Zelensky, and Annie Sugier, the Ligue du Droit des Femmes and created the monthly journal *Les Nouvelles Féministes* with Simone de Beauvoir as editor. She studied law at the Sorbonne and began working as a graphic designer before starting her apprenticeship in the studio of Henri Dimier (1899–1986). With the encouragement of Christiane Rochefort, she decided to become an artist. In 2013 she became an American citizen. She is a recipient of the Adolph and Esther Gottlieb Foundation Grant (2001) and the Pollock-Krasner Foundation Grant (2014). Her work is held in many prestigious private and public collections around the world, including the Albright-Knox Museum in Buffalo (New York), the Musée Marmottan Monet in Paris, the Museum of Fine Arts in St. Petersburg (Florida), and the Tucson Museum of Art (Arizona). After working successively in studios in Paris, Barcelona, and Lasalle (Cévennes), Vicky Colombet now divides her time between Paris, New York City, and Upstate New York. She is represented by Dorothea Elkon Gallery, New York.

Marianne Alphant

Marianne Alphant, écrivain, agrégée de philosophie, ancienne journaliste à *Libération*, a dirigé les Revues parlées au Centre Pompidou de 1993 à 2010. Elle y a été commissaire des expositions « Roland Barthes » en 2002-2003 et « Samuel Beckett » en 2007. Elle a notamment publié *Grandes « O »* (Gallimard, 1975), *Le Ciel à Bezons* (Gallimard, 1978), *L'Histoire enterrée* (P.O.L, 1983), *Claude Monet, une vie dans le paysage* (Hazan, 1993), *Pascal, tombeau pour un ordre* (Hachette littératures, 1998), *Petite Nuit* (P.O.L, 2008), *Ces choses-là* (P.O.L, 2013). Ces dernières années, elle a réalisé, avec Pascale Bouhénic, la série documentaire *Un œil, une histoire*, consacrée à des historiens de l'art contemporains. Diffusée sur la chaîne Histoire, cette série comprend plus de quinze films témoignant du parcours intellectuel de personnalités comme Georges Didi-Huberman, Gilles A. Tiberghien, Rosalind Krauss, Michel Thévoz, Victor Stoichita, Michael Fried, Svetlana Alpers, Laurence Bertrand Dorléac, Carlo Ginzburg, Jean-Paul Demoule ou Hubert Damisch.

Writer Marianne Alphant, an *agrégée* in philosophy, has worked as a journalist at *Libération* and directed the *Revues parlées* at the Centre Pompidou from 1993 to 2010. She also curated the Pompidou's Roland Barthes and Samuel Beckett exhibitions (2002 and 2007). Her publications include *Grandes « O »* (Gallimard, 1975), *Le Ciel à Bezons* (Gallimard, 1978), *L'Histoire enterrée* (P.O.L, 1983), *Claude Monet, une vie dans le paysage* (Hazan, 1993), *Pascal, tombeau pour un ordre* (Hachette Littératures, 1998), *Petite nuit* (P.O.L, 2008), and *Ces Choses-là* (P.O.L, 2013). In recent years she has co-directed (with Pascale Bouhénic) *Un œil, une histoire*, a series of over fifteen documentaries for France's Histoire channel about the life and work of contemporary art historians such as Georges Didi-Huberman, Gilles A. Tiberghien, Rosalind Krauss, Michel Thévoz, Victor Stoichita, Michael Fried, Svetlana Alpers, Laurence Bertrand Dorléac, Carlo Ginzburg, Jean-Paul Demoule, and Hubert Damisch.

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition
« Peindre comme la rivière », troisième opus
des *Dialogues inattendus* au musée Marmottan Monet

Conception : Marianne Mathieu ; Soline Massot (édition),
Aurélien Farina (conception du principe de maquette),
Julien Boitias (mise en pages), Claire Guinet et
Anne-Sophie Luyton (coordination), avec Marc Feustel,
Marion Lacroix et Charles Penwarden
Photogravure : Reproscan, Orio al Serio, Italie
Impression : Stamperia Artistica Nazionale,
Trofarello, Italie

Remerciements : Christian Baraja, Christian Châtelier,
Aurélie Gavoille, Claire Gooden, Anne Gratadour,
Erik Lasalle, Laurène Marin, Alexis Morat
et Véronique Pelloie

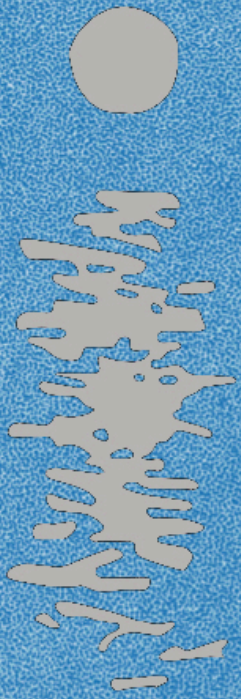
Vicky Colombet remercie Stefanie Dworkin
et Bruno Cordonnier pour leur collaboration
à la réalisation des photographies de la série
« Lumière dans la nuit ».
Vicky Colombet thanks Stefanie Dworkin and
Bruno Cordonnier for their invaluable help with
the "*Light into the Night*" images.

© musée Marmottan Monet, Paris, 2020
ISBN : 978-2-35174-037-8

Dépôt légal : octobre 2020
Imprimé en Italie en juin 2020

Crédits photographiques :
© Bibliothèque nationale de France : p. 10
© Bryan Zimmerman : p. 11, 15, 26, 41, 42, 43
© Christian Baraja SLB :
p. 14, 18, 27, 31 33, 34, 36, 37, 39, 46, 47
© musée Marmottan Monet / Bridgeman Images :
p. 25, 29, 30, 35, 40
© Nousha Salimi : p. 4
© RMN-Grand Palais (Institut de France) / Gérard Blot : p. 5
© Vicky Colombet : p. 13, 16, 44, 45

Droit d'artiste
Pour toutes les œuvres de Vicky Colombet :
© Vicky Colombet, avec l'aimable autorisation de l'artiste



Musée Marmottan Monet

19 € TTC FRANCE
ISBN : 978-2-35174-037-8
WWW.MARMOTTAN.FR