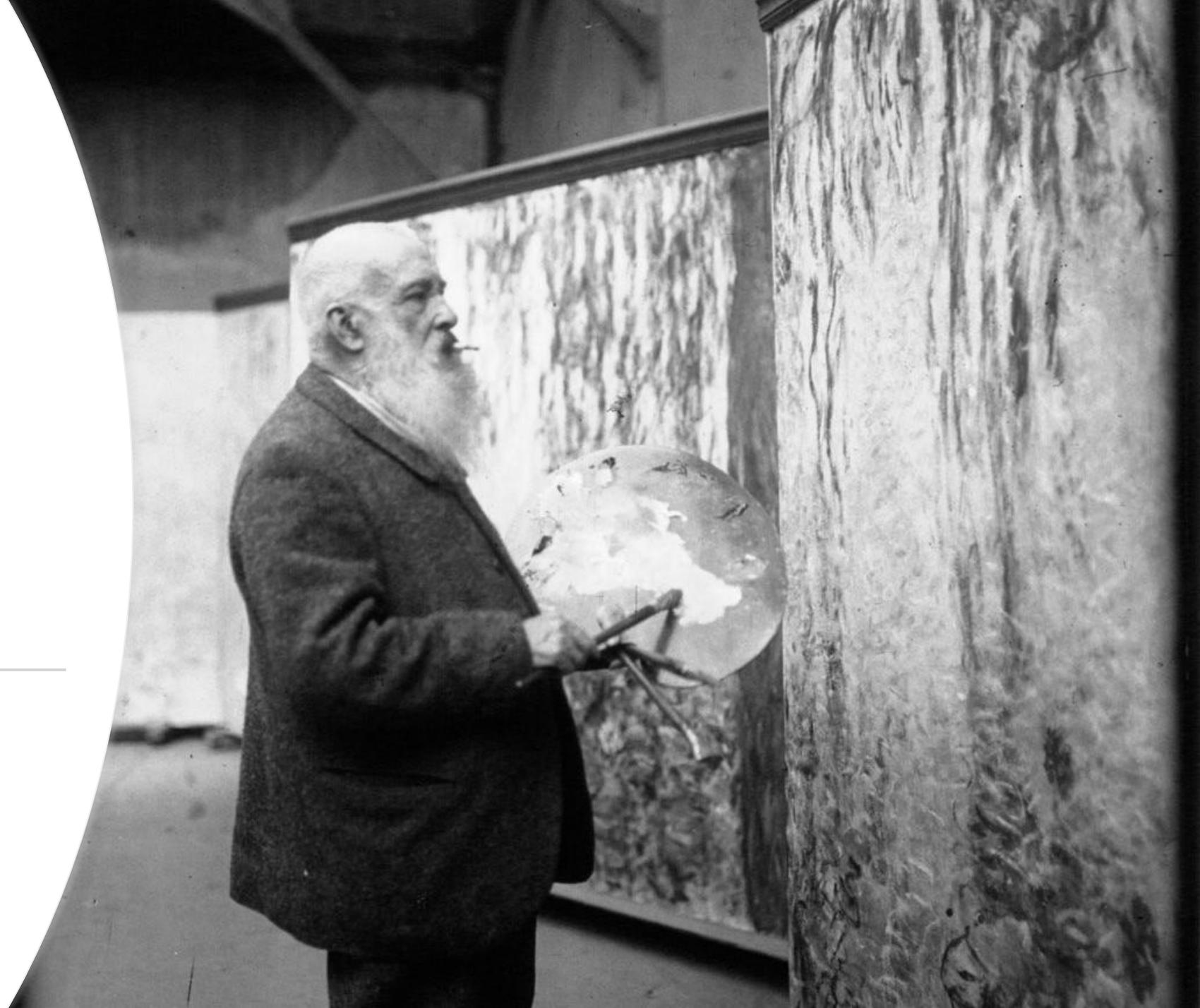


Claude MONET  
Cycle des  
Nymphéas  
(1897-1926)  
Musée de  
l'Orangerie, Paris.





# SOMMAIRE

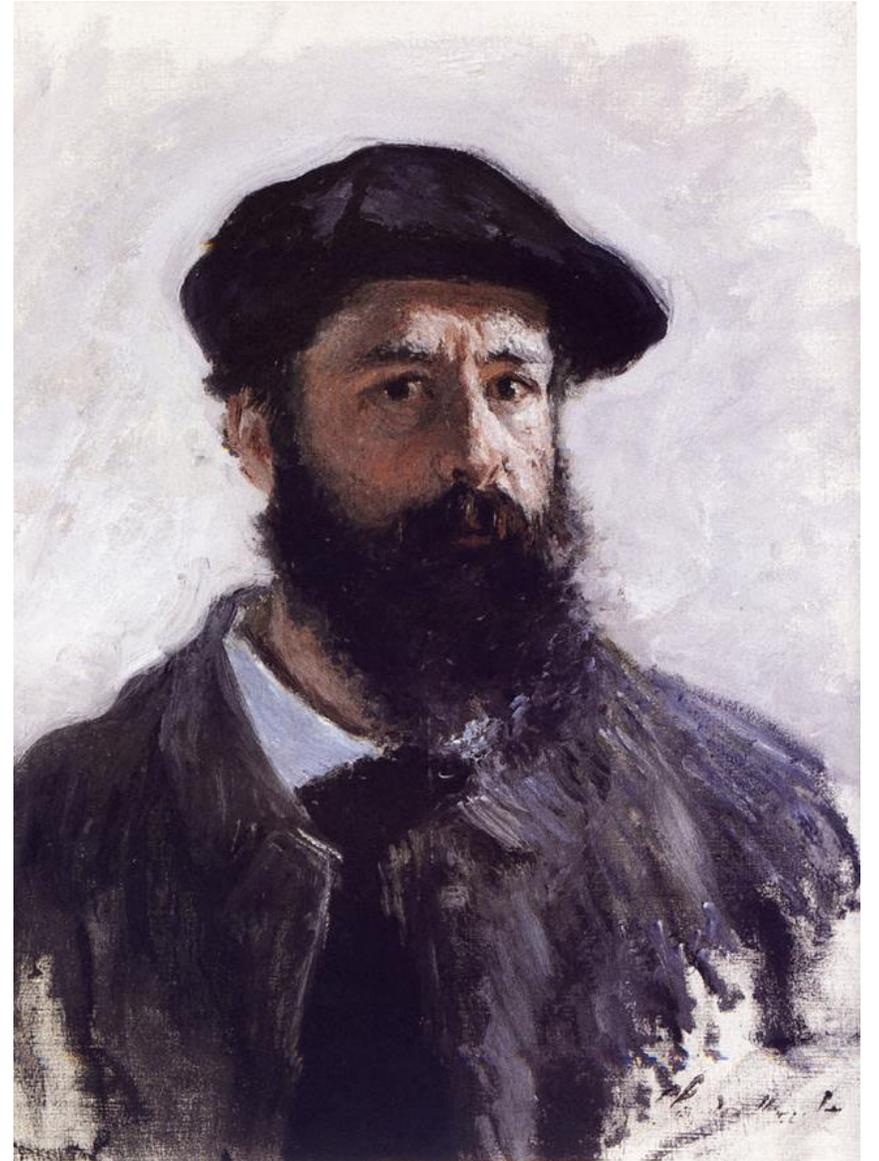
- 1- Claude Monet (1840-1926),
- 2- Le thème des nymphéas
- 3- L'histoire de sa mise en exposition
- 4- Avant Monet : les précédents artistiques
- 5- Après Monet : les filiations
- 6- Sur la monumentalité
- 7- Conclusion : “Un sanctuaire laïc”

## 1- Claude Monet (1840-1926)

---

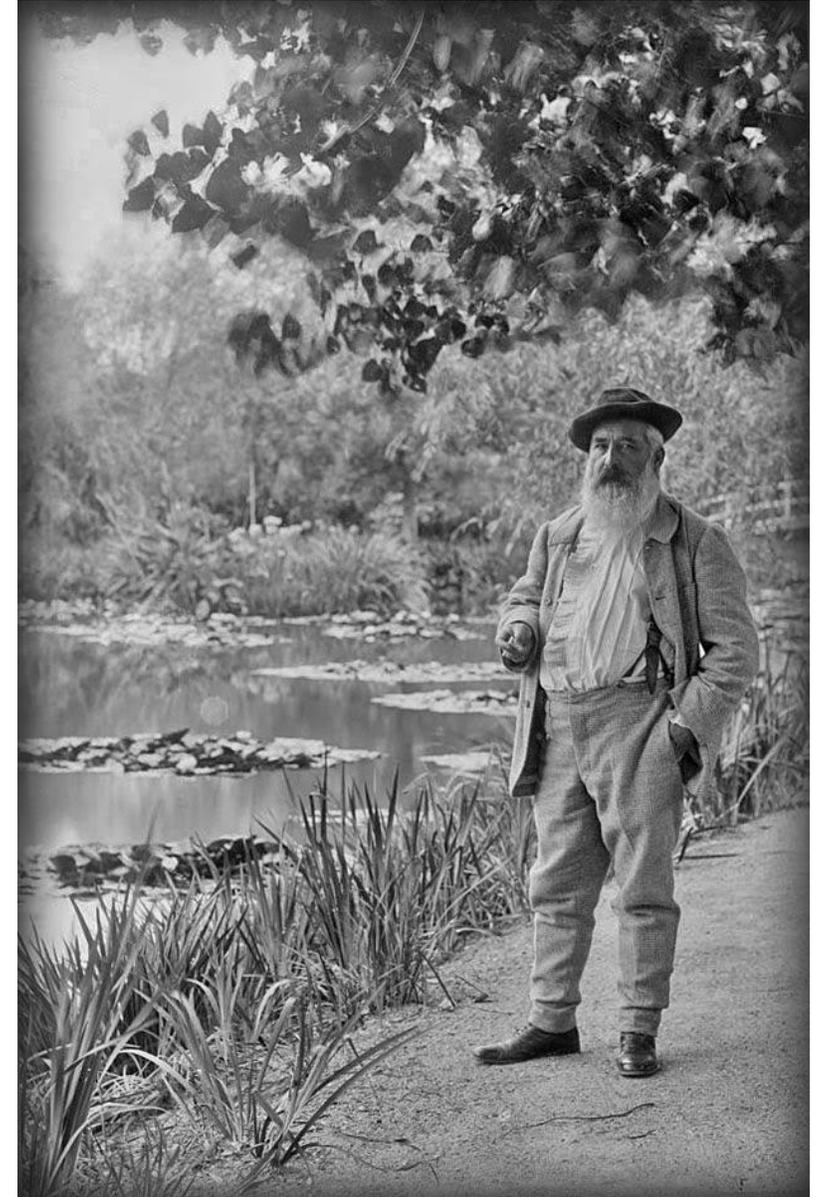
- Né à Paris, Claude Monet grandit en Normandie dans la ville du Havre. Il est connu comme l'un des peintres les plus célèbres du mouvement impressionniste qui tire son nom de l'une de ses compositions : « *Impression, soleil levant* », daté de 1872.
- Passionné par la nature et la peinture il fera de ses deux passions sa vie et son œuvre à la fois. Il participe à la plupart des expositions impressionnistes à partir de 1874. En 1883, il s'établit dans sa propriété de Giverny en Normandie. C'est à cette époque qu'il développe la représentation de certains sujets sous la forme de séries : meules de foin, peupliers, cathédrale de Rouen...

Claude Monet, autoportrait coiffé d'un beret, 1886



## 2- Le thème des nymphéas

- En 1883 Monet, comme beaucoup d'autres peintres impressionnistes, quitte Paris, il part s'installer à Giverny. Il rachète une propriété, va y remanier le jardin et fait creuser un étang. Inspiré par ce « jardin d'eau », dès les années 1890, Monet travaille sur sa série des *Nymphéas*.
- Les Nymphéas: c'est une œuvre titanesque composée de près de 300 tableaux dont plus de quarante panneaux de grands formats et trois tapisseries tissées à partir des tableaux des Nymphéas.
- L'ensemble des petits formats des Nymphéas, c'est à dire tous sauf ceux appartenant au cycle des Nymphéas, a été réalisé à l'extérieur de l'atelier dans le jardin de Giverny, d'après nature, en peignant sur le motif, en temps réel, tenant compte de la luminosité, des couleurs et évidemment de son ressenti.



La série des Nymphéas avant le cycle, se décline à partir d'un premier projet datant de 1897, qui est un très gros plan sur deux nymphéas en fleurs. Puis se sont les bassins aux nymphéas (1899-1900) où le pont japonais en est le sujet central, s'en suit les paysages d'eau (1903 à 1908). On répertorie des grandes études de 1914 à 1920 (tableaux de 2m sur 2.) Pour finir ce sont les grandes décorations (1914 à sa mort en 1926) dont huit panneaux seront offerts à la France après la 1ère Guerre Mondiale.



Claude Monet, *Nymphéas*, Huile sur toile, 65 x 100 cm, 1897-1898

- Le cycle des Nymphéas :  
A la belle saison, Monet peint sur de très grands panneaux, dont il a l'ambition de composer un ensemble panoramique décoratif. Mais pour cela il réalise au préalable des études préparatoires parfois de très grandes études. Il assure ainsi des va et vient entre le jardin et l'atelier, combinant ses études faites à l'extérieur avec ses souvenirs qui viennent agrémenter sa facture au cœur de la réalisation de son ensemble

- Influence du grand atelier :  
Lors de ses premières toiles Monet travaillait directement d'après nature, «sur le motif ». Seules quelques retouches ou ajustements étaient faits en atelier. Alors que pour ses panneaux destinés à l'Orangerie, Monet décide de faire construire en 1915, un nouvel atelier, immense, d'environ 300 m<sup>2</sup> d'espace lumineux, destiné au cycle des nymphéas avec la particularité d'une lumière zénithale arrivant par le toit (verrière). Les panneaux sont posés sur un système de chevalet à roulettes afin de pouvoir constamment les déplacer et jouer de la lumière et de la mise en scène. Le projet de grand décor est lancé.



### 3- L'histoire de sa mise en exposition

- Au lendemain du 11 novembre 1918, Monet écrit une lettre à Clemenceau, le Père la Victoire, et son ami depuis de longues années, il souhaite offrir à l'état deux panneaux décoratifs. Après réception de la lettre de donation, Clemenceau, très enthousiaste, se rend à Giverny. Lors de cette première visite, l'homme d'Etat pousse le peintre à élargir sa donation à l'ensemble des panneaux.
- Cette lettre est le point de départ d'un vaste projet qui s'échelonne sur près de dix ans. Si le principe de la donation est rapidement accepté, sa mise en œuvre se révèle plus complexe. Les contraintes administratives, le caractère aussi indécis qu'intransigeant du vieil homme et surtout les dimensions exceptionnelles des toiles et la présentation singulière imaginée par Monet expliquent ces difficultés.

Monet et Clémenceau dans le jardin de Giverny



- Installation au Musée de l'Orangerie

Si l'idée d'un projet d'ensemble décoratif circulaire germe dès 1897, c'est à partir de l'année 1914 que le peintre consacre toute son énergie à la réalisation de sa "grande décoration". Celle-ci prend sa forme définitive dans le dispositif de l'Orangerie.

Bien qu'il ne l'ait pas choisi directement, Monet a toute suite senti la concordance entre son œuvre et l'Orangerie. Cette dernière offre un environnement naturel qui correspond aux thèmes récurrents de son œuvre : les paysages naturels font écho au jardin des Tuileries qui en est le « modèle réduit » et la Seine, paysage d'eau tant aimé est représenté. L'Orangerie constitue donc un écrin à la mesure des *Nymphéas*, poème d'eau et de verdure. Ce choix fait sens.

L'adéquation avec le lieu se joue également au cœur du dispositif imaginé par Monet: « Deux grands salons ovales, courant dans le sens de la Seine, deux lacs, deux anneaux ingénieusement enchaînés l'un à l'autre. Non seulement l'architecture ne doit pas venir troubler la contemplation de ce spectacle d'eau, mais en plus elle doit la souligner, être en totale harmonie avec elle. À la fluidité des œuvres répond la fluidité des courbes et la sobriété du décor. »

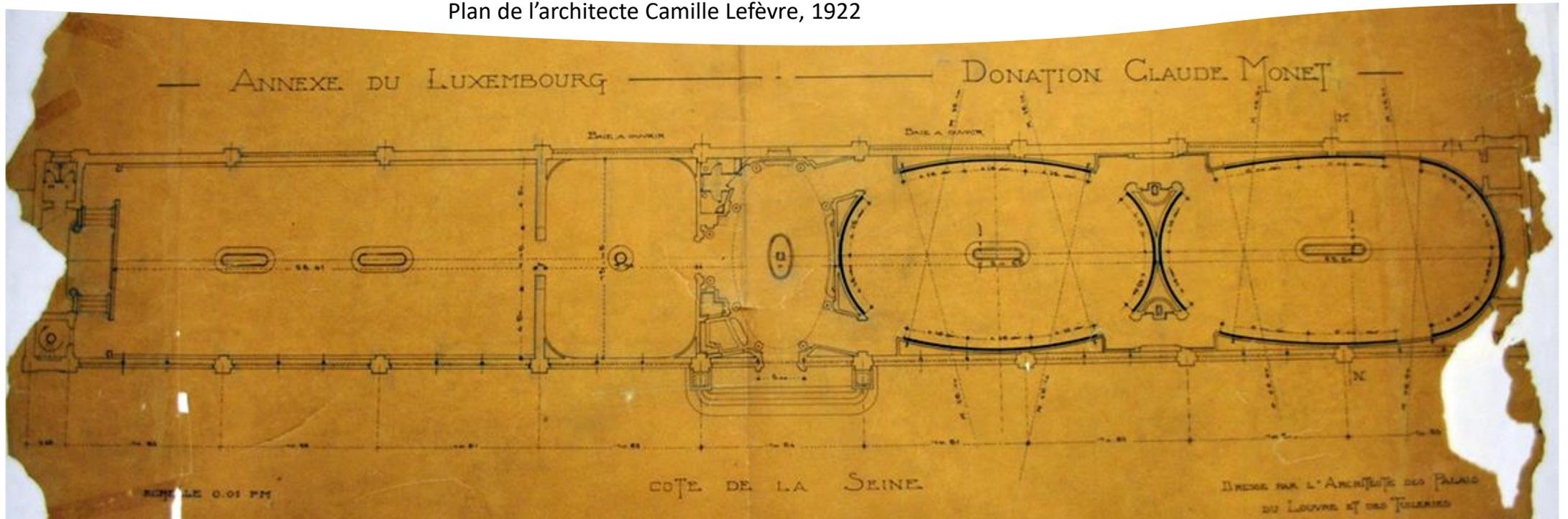


- Penser l'espace d'exposition

L'aménagement intérieur constitue une interprétation spatiale des idées de Monet. Car bien avant d'avoir trouvé la destination de son grand décor, le peintre avait déjà conçu l'idée générale de son dispositif. Cherchant à reproduire les émotions ressenties au bord de son étang de Giverny, il veut plonger le spectateur au cœur de sa peinture, en l'entourant de ses toiles.

Monet imagine donc une salle aux murs arrondis (salle elliptique) pour accentuer la continuité panoramique et chromatique des panneaux entre eux. Le choix de la forme ovoïde de la salle fait un écho formel à celle du bassin au sein duquel Monet cherche à nous plonger, comme une immersion avant l'heure.

Plan de l'architecte Camille Lefèvre, 1922

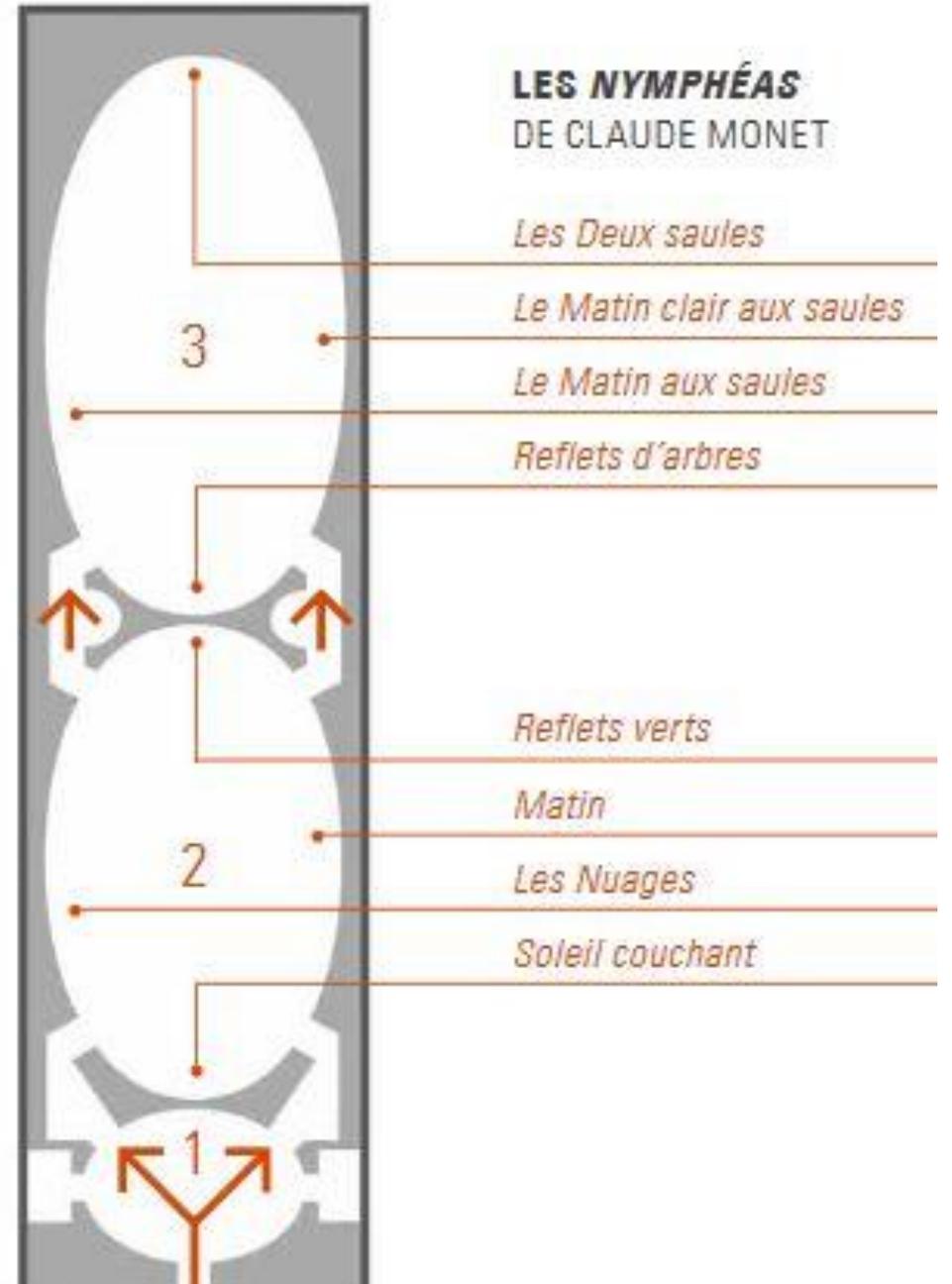


Le musée de l'Orangerie abrite huit compositions des grands *Nymphéas* de Monet réalisées à partir de différents panneaux assemblés les uns aux autres. Ces compositions possèdent toutes une hauteur égale mais sont de différentes largeurs afin d'être réparties sur les parois courbes de deux salles ovoïdes. Rien n'a été laissé au hasard par l'artiste pour cet ensemble qu'il a longuement médité et dont l'installation s'est faite selon sa volonté en lien avec l'architecte Camille Lefèvre et avec l'aide de Clemenceau.

Il prévoit les formes, les volumes, la disposition, les scansiones et les espaces entre les différents panneaux, le parcours libre du visiteur par le biais de plusieurs ouvertures entre les salles, la lumière zénithale du jour qui inonde l'espace par beau temps ou au contraire se fait plus discrète lorsqu'elle est voilée par les nuages faisant ainsi vibrer la peinture au gré du temps...

Au cœur du dispositif intérieur l'éclairage naturel zénithal participe également de l'adéquation entre l'œuvre et le lieu. L'essence du travail de Monet dans cette œuvre est la transposition sur la toile de sa perception des changements de lumière à la surface de l'eau. Afin de comprendre cette démarche et le travail du peintre, il est donc essentiel de bénéficier des mêmes conditions de regard. Les toiles à l'Orangerie, comme le jardin d'eau à Giverny n'offrent pas au public le même visage le matin et le soir.

Les peintures et leur disposition font écho à l'orientation du bâtiment fondé sur l'axe est-ouest, les scènes de lever de soleil se situe à l'est et de crépuscule à l'ouest



**La salle N°1:** présente 4 propositions différentes, nous faisant passer des nuages à la surface de l'eau aux reflets où les nymphéas émergent ponctuellement par des touches rapides et dynamiques. C'est la variation de la lumière qui génère les effets chromatiques et cela en lien avec le moment de la journée. Ainsi l'idée du cycle est visible à la fois par les variations de sa palette et les titres évocateurs indiciels. Les titres sont essentiels pour dissocier les différentes vues. Le geste du peintre évolue au cours des années et du traitement des nymphéas. La matérialité de la peinture (matière physique de la peinture) est visible à la surface de la toile. La picturalité est ainsi libérée progressivement de la figuration pour des zones de non-figuration annonçant l'abstraction lyrique et gestuelle.



*Les Nymphéas: Reflets verts (200x850cm)/Les Nymphéas: Les Nuages (200x1275cm)/Les Nymphéas: Matin (200x1275cm)/Les Nymphéas: Soleil couchant (200x600cm), voir les proportions dans la diapositive suivante.*

## Salle 1



*Les Nymphéas: Reflets verts*  
(200x850cm)



*Les Nymphéas: Les Nuages*  
(200x1275cm)



*Les Nymphéas: Matin*  
(200x1275cm)



*Les Nymphéas: Soleil couchant*  
(200x600cm)

**La salle N°2:** présente 4 autres propositions, cette fois-ci Monet nous fait ressentir davantage les bords de l'eau avec la présence de la végétation, notamment les saules pleureurs dont on distingue les troncs ou parfois leurs longues branches tombant vers le sol. Il nous évoque aussi la terre par des zones plus sombres. Là aussi le rapport au temps est également sensible par les titres (matin, matin clair). La nature ne se limite plus aux reflets et aux nymphéas à leurs surfaces mais aussi à l'environnement, ses abords. Certaines parties sont très travaillées, presque lisses, vaporeuses même. A contrario, les troncs des saules sont constitués d'une multitude de lignes colorées qui construisent la couleur finale.



*Les Nymphéas : Les Deux Saules (200x1700cm) / Les Nymphéas : Le Matin aux saules (200x1275cm) / Les Nymphéas : Reflets d'arbres (200x850cm) / Les Nymphéas : Le Matin clair aux saules (200x1275cm), voir proportions dans la diapositive suivante.*

## Salle 2



*Les Nymphéas : Les Deux Saules*  
(200x1700cm)



*Les Nymphéas : Le Matin aux saules* (200x1275cm)



*Les Nymphéas : Reflets d'arbres*(200x850cm)



*Nymphéas : Le Matin clair aux saules* (200x1275cm)

Monet, qui a refusé de se séparer de ses toiles avant sa mort, n'aura de cesse de les retravailler malgré ses problèmes de vue provoqués par sa double cataracte et la fatigue qui le gagne. Il suit de près les travaux de l'Orangerie afin de surveiller que tout soit fait selon ses vœux. Monet meurt le 5 décembre 1926 sans avoir vu ses œuvres installées à l'Orangerie. Les toiles sont rapidement marouflées dans les premiers mois de 1927. L'inauguration officielle se déroule le 17 mai 1927



Le 17 mai 1927, dans l'ancienne Orangerie du jardin des Tuileries, inauguration en présence de Georges Clemenceau du musée abritant les *Nymphéas* légués par Claude Monet à l'Etat. Photographie inédite de *l'Illustration*.

#### 4- Avant Monet: les précédents artistiques

- L'esthétique de la mise en exposition des *Nymphéas* à l'Orangerie est également à mettre en lien avec les réalisations d'artistes qui ont précédé Monet. En effet, des artistes se sont investis dans la mise en exposition de leur œuvre en proposant des concepts et des dispositifs muséographiques novateurs. L'étude de ces précédents artistiques permet de comprendre à la fois de quelle manière Monet s'inscrit dans un mouvement d'intérêt pour la scénographie des œuvres et comment il s'en distingue.



- David est un exemple précoce d'un artiste qui a mis en scène son œuvre dans son espace d'exposition. En 1799, il ouvre les portes d'une exposition personnelle dans son atelier du Louvre pour montrer son tableau « *Les Sabines* ». Cette toile a été peinte sans commanditaire. C'est notamment pour rentrer dans ses fonds que David organise cette grande exposition qui durera cinq ans, jusqu'à sa nomination en tant que peintre de l'Empereur. C'est la première exposition payante qui se tient à Paris, de surcroît à l'initiative d'un artiste, elle crée donc l'évènement.

David, *L'enlèvement des Sabines*, 1799, Huile sur toile, 385×522 cm



Lors de cette exposition, David ne s'est pas contenté d'exposer sa toile simplement. Il a mis en place un véritable dispositif scénographique qui met en scène l'œuvre et plus encore le spectateur dans l'œuvre. En effet, le peintre a fait installer une psyché en face de la toile. Il a également disposé dans la salle d'autres miroirs et fait percer une fenêtre dans le toit afin de faire pénétrer plus de lumière. Grâce à ce dispositif, les spectateurs ont plutôt l'impression d'être dans une pièce de théâtre dont ils seraient les acteurs au même titre que les personnages.

Cette mise en exposition de *Des Sabines* est comparable à celle de Monet. Les deux artistes ont voulu contrôler eux-mêmes la façon dont leur œuvre serait exposée. Cette volonté ne découle pas d'une « lubie » d'artiste mais de la prise de conscience de l'importance de l'installation des œuvres dans leur lieu d'exposition. Cela fait partie intégrante de l'œuvre et participe à sa compréhension. Les dispositifs de David et Monet visent tout deux à immerger le spectateur dans l'œuvre afin de faire naître en eux un sentiment très fort.

Cependant, contrairement aux *Nymphéas* de l'Orangerie l'exposition des *Sabines* était temporaire alors que Monet a la volonté d'inscrire son geste dans une immortalité et immuabilité.

**David, *L'enlèvement des Sabines*, 1799, au Louvre, Paris:  
reconstitution numérique de la salle de présentation du tableau**



## 5- Après Monet : les filiations

- La réception par le public du cycle des nymphéas:

L'accueil s'apparente plutôt à un succès d'estime en souvenir du grand peintre que fut Monet. Pourtant certains n'hésitent pas à le critiquer, estimant qu'il est allé « trop loin » avec les *Nymphéas* et qu'il n'a pas su s'arrêter à temps. Mais cet insuccès est surtout dû aux changements du goût. Les *Nymphéas* sont comme un « chant du cygne » de l'impressionnisme dont Monet est le dernier représentant. Loin de l'agitation parisienne, il est resté hermétique aux évolutions artistiques de son temps pour se consacrer à l'évolution de sa propre esthétique. Son œuvre est alors anachronique par rapport à son époque, surtout qu'il n'a guère de descendants.



- Une redécouverte plus tardive

La postérité de l'esthétique des *Nymphéas* a fait l'objet d'une exposition en 1992 au musée de l'Orangerie. Les différents artistes ou mouvements qui se sont inspirés de Monet y étaient présentés. Il faut souligner l'importance du rôle de Monet dans le changement d'attitude des artistes contemporains vis-à-vis du motif. En mettant l'accent avant tout sur des recherches plastiques de rendu de la lumière, le peintre a permis aux artistes qui l'ont suivi de se libérer de l'emprise du réel. Monet a libéré le geste et la touche. C'est notamment ce qui a intéressé toute une génération d'artistes américains qui va se référer à Monet. Ce sont les peintres de l'expressionnisme abstrait.

Monet a initié la « peinture gestuelle » c'est à dire une peinture où la trace du geste est assumée, voulue, il en est de même chez Mitchell. Tous deux peignent sur de très grands formats en utilisant toute la surface de la toile sans définir de point central. Il y a dans leurs œuvres une pure liberté du geste, une appétence pour la couleur qui trouvent leur influence dans la nature et le monde végétal. Les titres des toiles de Mitchell sautent aux yeux comme des évidences, "*The sky is blue, the grass is green*" (1972). Elle disait en 1986 « *Je peins, d'après des paysages remémorés que j'emporte avec moi et le souvenir des sentiments qu'ils m'ont inspirés et qui, bien évidemment, sont transformés. Je préfère laisser la nature à elle-même. Je n'entends pas l'améliorer, je ne pourrai jamais la refléter. J'aime mieux peindre ce qu'elle me laisse en dedans.* »

Joan MITCHELL « *La Grande Vallée XIV* », 1983. Huile sur toile, 280 x 600 cm



La redécouverte de Monet passe aussi à partir des années 1950 par la reconnaissance de la portée de l'installation des *Nymphéas* à l'Orangerie. Les artistes s'intéressent de plus en plus à la façon dont leurs oeuvres sont exposées et dans ce domaine, Monet est considéré comme un précurseur.

Cette importance accordée à la mise en exposition des oeuvres est une des voies qui mènera aux installations. Ce mouvement artistique qui prendra de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure du XXe siècle. En cela on peut considérer Monet comme un initiateur de ce courant.

**Mark Rothko** s'est quant à lui consacré à cette pratique artistique à plusieurs reprises jusqu'à l'aboutissement de **sa chapelle de Houston**. Il se situe directement dans l'héritage de Monet dont il s'est manifestement inspiré. Rothko a toujours pris grand soin de la façon dont ses oeuvres étaient exposées. Pour être « correctement » appréhendée, une oeuvre ne doit pas subir d'interaction avec d'autres. Rothko entreprend donc de définir lui-même les conditions d'exposition de ses oeuvres. Il demande à ce qu'elles soient exposées à part, suivant un accrochage et une lumière spécifique : il baisse l'intensité lumineuse et réduit le plus souvent l'espace entre ses toiles afin d'avoir prise sur le champ de vision et donc l'esprit du spectateur. Grâce à ces dispositifs, il contrôle l'impact de ses oeuvres sur le public. Il doit être transporté par et dans l'oeuvre, c'est pourquoi il utilise le grand format. Il n'est plus question de regarder passivement la toile mais d'entrer dedans. L'esthétique de Rothko fait ressentir à son spectateur une expérience hypnotique de la toile.



- Chapelle ROTHKO à Houston », 1971 (Etats-Unis)

Rothko reçoit, en 1964, une commande pour la décoration murale d'une chapelle dans l'université Saint Thomas à Houston. L'artiste voit dans cette commande l'opportunité de réaliser un environnement total dans lequel il contrôle tout le processus de création depuis la peinture des œuvres jusqu'à leur mise en exposition par la participation à sa conception (puisque la chapelle n'est pas encore construite). Il participe donc activement à l'élaboration du projet architectural. Rothko a dans l'idée de plonger le spectateur dans un environnement propice au recueillement. Les liens que Rothko tisse avec le religieux se situent au niveau des sentiments que le peintre veut faire naître. C'est ce qu'il exprime quand il dit : « toute bonne peinture est une expérience spirituelle. »

Cependant, le fondement de l'esthétique de Rothko diffère profondément de celui de Monet. Le contexte de création est pourtant assez semblable mais il est ressenti et exprimé très différemment. En effet les deux artistes ont connu la guerre. En réaction à sa violence et à sa barbarie, Monet proclame à travers les *Nymphéas* l'avènement du beau et la victoire de l'esprit sur la barbarie. Rothko au contraire exprime dans ses œuvres une métaphore de l'existence et de son impossible échappement. Il meurt avoir vu son œuvre achevée et installée.

Chapelle ROTHKO à Houston , 14 tableaux en nuances de violet sombre disposés dans un lieu de culte très sobre : une chapelle octogonale

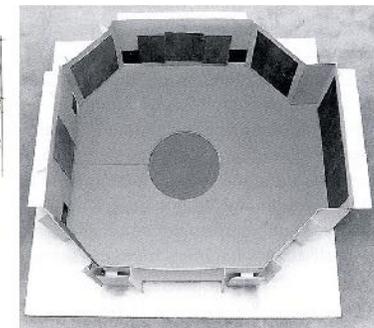
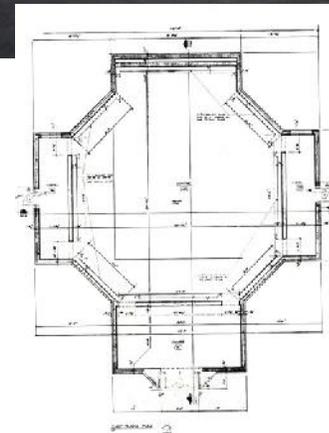


Fig. 12. Rothko Chapel

- Miguel CHEVALIER (né en 1959), « *Extra-natural* », 2018, œuvre de réalité virtuelle générative et interactive, 8m de haut. Des fleurs imaginaires poussent, vivent et meurent et se courbent quand le mouvement d'un spectateur est détecté.

*Extra-Natural* est un luxuriant jardin virtuel qui plonge le public face à une nature réinventée. Ce jardin se compose de fleurs imaginaires aux formes stylisées: plantes filaires et luminescentes, légères et fluides, d'une symphonie de couleurs éclatantes. Cette œuvre utilise des algorithmes qui permettent de créer des univers de vie artificielle, des effets de croissance, de prolifération et de disparition. Ce principe génératif crée des fleurs virtuelles autonomes, qui s'épanouissent, fleurissent, grimpent, se surimpriment, meurent et renaissent en variation. Le jardin évolue à l'infini dans une constante métamorphose. Les visiteurs sont transportés dans un univers entre rêve et réalité. Les formes qui ondulent doucement, construisent une sensation poétique et méditative.



## La hiérarchie des genres

Héritée de l'Antiquité, codifiée en 1668 par André Félibien, secrétaire de l'Académie, la hiérarchie des genres consacrait la première place à l'invention dans la représentation d'une scène d'histoire religieuse, mythologique ou profane, aux dépens de l'imitation dont se contentaient portraitistes, peintres de paysages ou de natures mortes.

**1** Au sommet se trouvait la peinture d'histoire, appelée «le grand genre» : tableaux souvent de grande taille, à sujets mythologiques, religieux ou historiques. Ils avaient pour fonction d'instruire et d'éduquer le spectateur.

**2** Venait ensuite le portrait, représentant des personnages importants du passé comme du présent.

**3** Puis les scènes de genre : représentations, généralement de petite taille, de scènes de la vie quotidienne attachées aux personnes ordinaires.

**4** Le paysage.

**5** La nature morte.

Une correspondance existe entre les formats des œuvres et les sujets. Le grand format est destiné à la peinture d'histoire, le petit format étant davantage dédié aux natures mortes et aux scènes de genre. Au XIXe siècle, les peintres se sont progressivement libérés de cette

## 6- Sur la monumentalité

En quoi le cycle des nymphéas peut être considéré comme une œuvre monumentale :

- -Monumentale par ses dimensions :

L'ensemble est l'une des plus vastes réalisations monumentales de la peinture de la première moitié du XXe siècle et représente une surface d'environ 200 m<sup>2</sup>. Les dimensions et la surface couverte par la peinture environne et englobe le spectateur sur 2m de haut et près de 100 mètres linéaires où se déploie un paysage donnant « l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage » selon les termes mêmes de Monet.

- -Monumentale par le sujet à cette époque :

par le passé, jamais une œuvre traitant du paysage aurait pu s'octroyer un tel espace de représentation (tant dans la taille de la toile que le lieu d'exposition réservé). C'est grâce à la fin de la hiérarchie des genres que peindre un paysage sur un grand format est alors possible. La hiérarchie des genres qui avait pour objectif depuis le XVII<sup>e</sup> de classer les genres picturaux et les sujets traités par catégories, du plus noble au moins important, a volé en éclat permettant aux artistes de choisir la taille de leur toile en lien avec le sujet de leur choix et non plus en respectant cette hiérarchie qui reléguait le paysage, la nature morte et la peinture animalière au plus bas de l'échelle. Ainsi progressivement le paysage trouve toute sa place auprès des peintres qui sortent de leur atelier, font un retour à la nature pour sa véracité, son émotion et son contact direct (peindre sur le motif).

- Monumentale par le type de projet:

le temps des grandes fresques épiques est passé depuis des siècles, cette tradition médiévale poursuivie à la Renaissance a disparu.

Aujourd'hui, c'est le street art qui recouvre les murs de peinture mais cette fois-ci, non plus dans des espaces privés comme les villas ou chapelles d'autrefois, mais dans la rue afin de partager l'œuvre en donnant un accès à l'art pour tous.



BLU, *Draw the line festival*, gare de Campobasso, Italie

## 7- Conclusion : « Un sanctuaire laïc »

Bien avant la donation, Monet poursuivait déjà cette idée d'édifier un havre de paix où se ressourcer :  
« le dispositif des *Nymphéas* aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage ; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là, selon l'exemple reposant de ces eaux stagnantes, [...] cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri »

Cette citation, datée de 1909, prouve à quel point le spectateur est inclus dans la réflexion du peintre dès le stade de la conception des toiles. Par le dialogue qu'il institue entre les toiles, le lieu où elles sont exposées et le spectateur, « ce musée sans précédent et sans pareil » constitue en fait un des premiers « environnements ». Monet est donc non seulement précurseur d'innovations esthétiques mais aussi scénographiques.

---

