

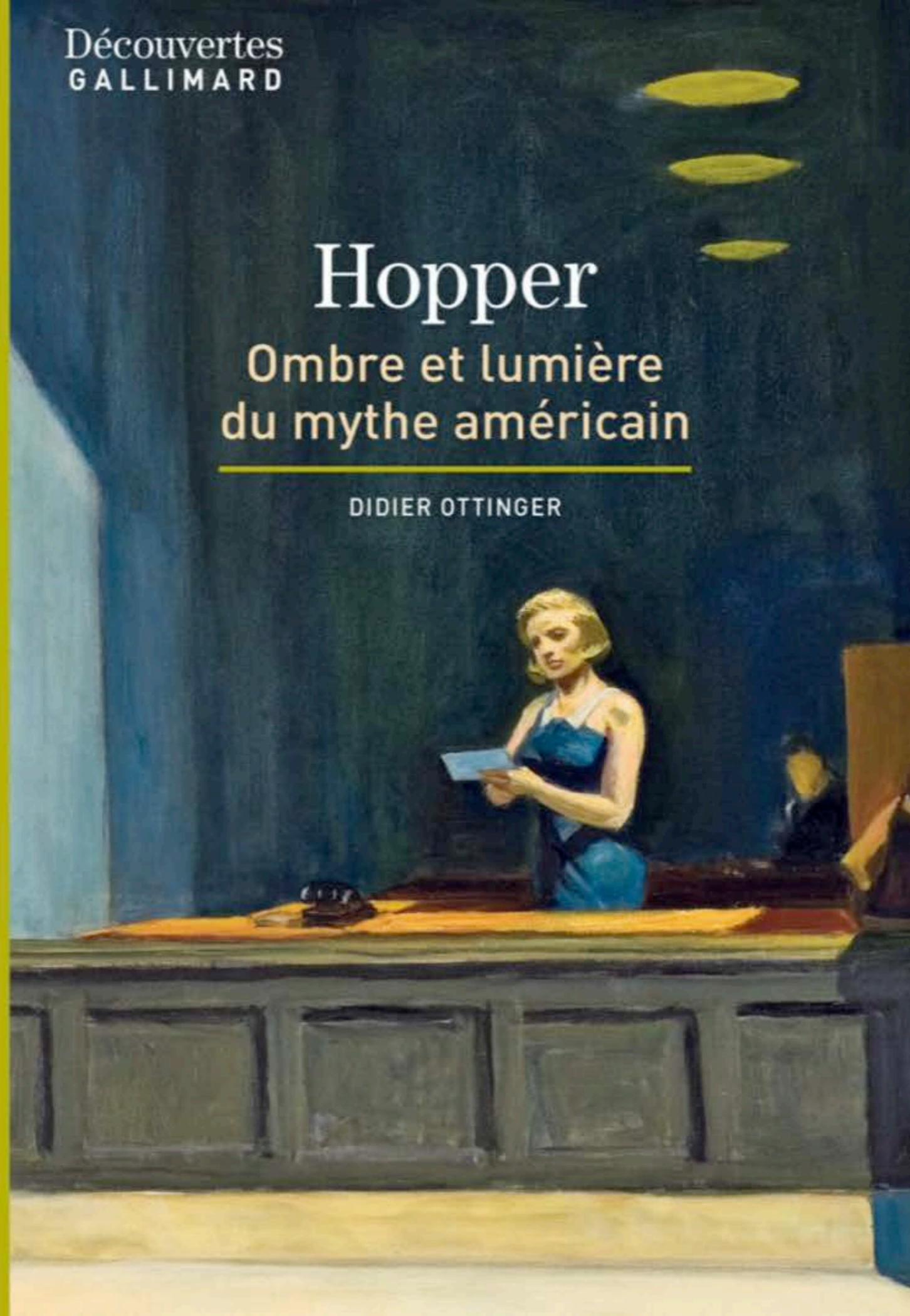
Découvertes  
GALLIMARD

# Hopper

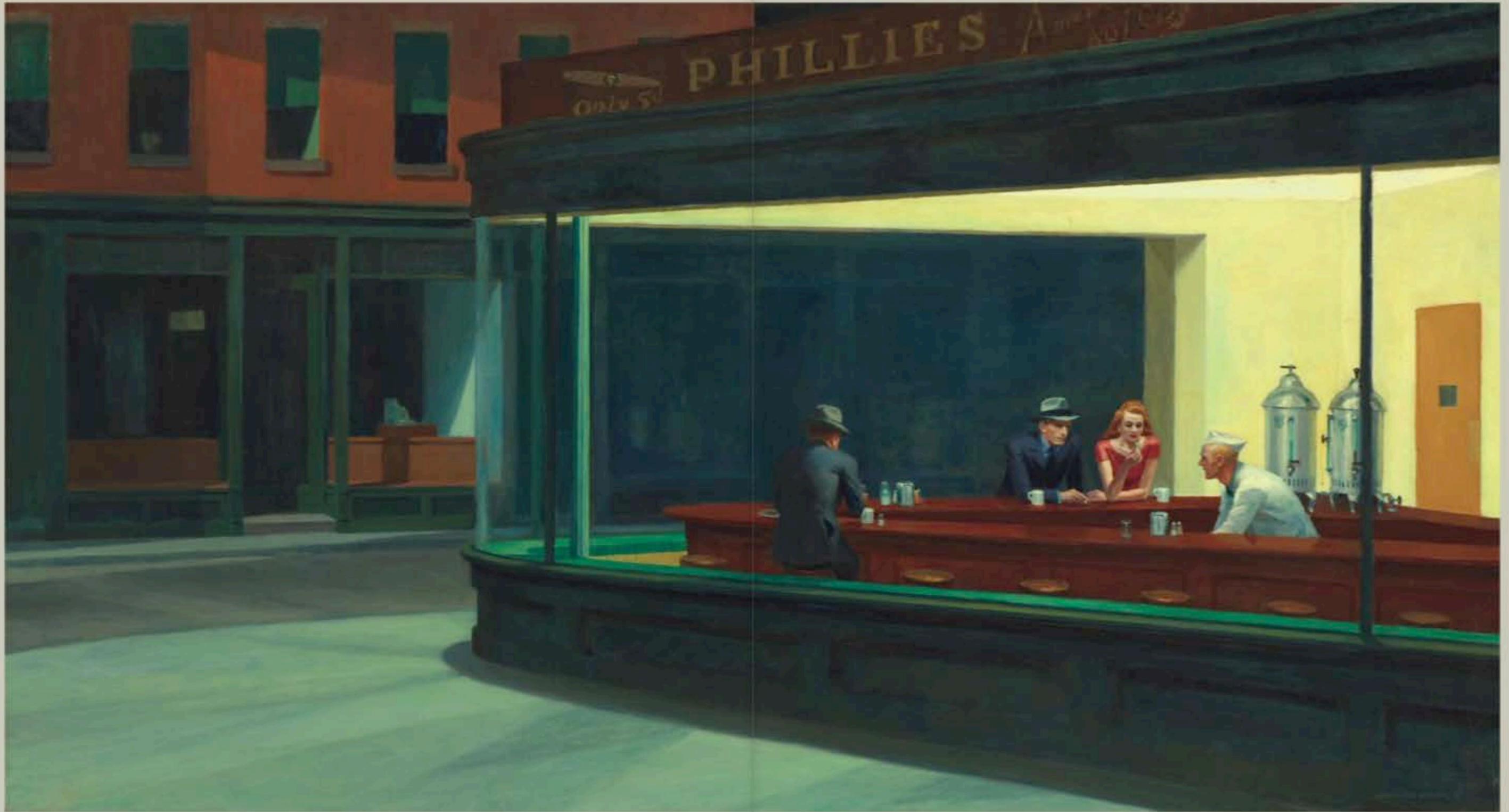
Ombre et lumière  
du mythe américain

---

DIDIER OTTINGER













---

## SOMMAIRE

### Ouverture

Loin de l'énergie, du dynamisme, des prouesses architecturales ou techniques sur lesquels se fondent nos mythologies américaines, Hopper compose les images de la solitude, de la méditation, celles de villes figées dans les formes immobiles d'un âge d'or antérieur à la mutation industrielle des États-Unis.

12

### Chapitre 1

#### LA TRADITION RÉALISTE

Le premier art indépendant américain voit le jour avec l'exposition du groupe des « Huit », issus de l'école d'illustration de la presse quotidienne, que fédère l'ancien professeur d'Edward Hopper, Robert Henri.

Il s'attache à la définition baudelairienne d'une « modernité » qui dresse le constat réaliste du monde contemporain.

28

### Chapitre 2

#### UN ART AMÉRICAIN

Pendant les années 1920 et 1930, Hopper est confronté à la question longtemps lancinante de l'identité culturelle américaine. Il réagit à l'isolationnisme, à l'émergence d'une nouvelle conscience nationale, favorisée par l'épuisement des avant-gardes, qui conduit à l'apparition d'un art « régionaliste ». Rapproché de cette « scène américaine », Hopper n'aura de cesse de réfuter cette affiliation.

50

### Chapitre 3

#### LES VILLES TENTACULAIRES

Longtemps vus comme des allégories de l'aliénation moderne, des victimes de la mutation urbaine et technique des sociétés à l'ère de leur industrialisation, les personnages peints par Hopper sont avant tout des « résistants ». Ils poursuivent un rêve de plénitude, celui d'un accomplissement, à la fois spirituel et sensible.

68

### Chapitre 4

#### LES FEUX DE LA RAMPE

La lumière s'impose comme le sujet exclusif de la peinture d'Edward Hopper.

Les lumières salvatrices des anciens phares répondent aux éclairages corrupteurs de la ville. Le peintre compose une galerie de figures héliotropes qui célèbrent un nouveau culte solaire.

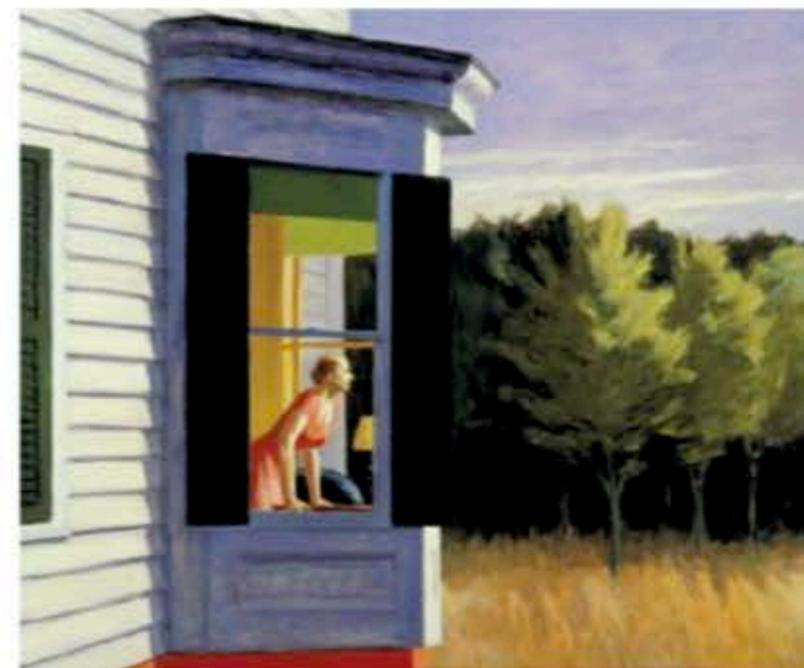
---

## HOPPER

### OMBRE ET LUMIÈRE

### DU MYTHE AMÉRICAIN

Didier Ottinger



DÉCOUVERTES GALLIMARD  
RMN - GRAND PALAIS  
ARTS



**R**evendiqué par les réalistes abusés par l'apparente familiarité de ses images, affilié au formalisme au nom de l'implacable géométrie de ses compositions, rapproché du surréalisme par la dimension clairement « métaphysique » de son œuvre, Edward Hopper échappe à chacune de ces écoles. La complexité de ses peintures réfute toute appartenance aux mouvements dont les confrontations, les polémiques ont émaillé le XX<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE 1

# LA TRADITION RÉALISTE

« Timide comme un écolier anglais. Un visage long et émacié, une mâchoire puissante, une forte denture dans une large bouche fermée par des lèvres épaisses, sans être sensuelles » (Guy Pène du Bois). L'autoportrait vers 1904 de Hopper témoigne de l'enseignement de Robert Henri et se réfère au premier impressionnisme, à Manet en particulier.





Au début des années 1980, l'artiste Robert Morris rappelle, dans les pages de la revue *Art in America*, une idée qu'il présente comme déjà largement répandue deux décennies plus tôt. Elle fait de l'art moderne américain l'héritier exclusif de trois artistes : Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Edward Hopper. À ce triptyque, Morris ajoute un quatrième « père fondateur » : Joseph Cornell.

Ce « quatuor américain » n'était concevable qu'en un temps, déjà « postmoderne » qui, après des années de domination quasi exclusive d'un art formaliste et non figuratif, avait, après le pop art, réhabilité diverses formes de réalisme, redécouvert la subversion dadaïste et l'irrationnel surréaliste.

Robert Morris identifie, dans l'œuvre de Jackson Pollock, les racines du « formalisme moderniste », qui devait conduire aux formes aussi purement géométriques qu'« objectives » de l'art minimaliste. Il attribue à Duchamp la paternité d'un art empreint « de cynisme et d'ironie », dont l'expression dématérialisée peut s'apparenter au langage lui-même (ouvrant ainsi à l'« art conceptuel »). À Cornell, Morris reconnaît d'avoir porté, au cœur

Les derniers feux du crépuscule qui tombent sur *Gas* (1940) en font une peinture des seuils. Entre chien et loup, l'œuvre confronte les signes d'une civilisation fragile et la menace d'une nature indomptée. Les lueurs de la station-service engagent un combat désespéré contre les ténèbres de l'épaisse forêt. Le schématisme formel appliqué par Hopper à son motif en fait une figure d'archétype. Au début des années 1960, l'attachement programmatique du pop art à la banalité conduira ses artistes à s'intéresser à nouveau aux stations-service et à leurs emblèmes commerciaux.

de l'art américain, les « méthodes, la sensibilité » du surréalisme. Hopper, enfin, est celui en qui s'incarne au plus haut point la « tradition réaliste » américaine.

Plus de trois décennies après cette « quadrangulation » de l'art américain, il est possible de restreindre les sources généalogiques de la modernité américaine aux seules figures de Pollock et de Hopper. L'art de ce dernier présente de singulières affinités avec le surréalisme le plus fondamental, celui qui s'enracine dans la métaphysique de Giorgio De Chirico. L'« ironie » compte incontestablement au nombre des composantes de sa peinture. C'est toutefois par la dimension philosophique ou morale que Hopper pourrait être le plus sûrement rapproché des précurseurs d'un art « conceptuel ».

« Métaphysique », « ironique », « surréaliste », la seule définition à laquelle échapperait paradoxalement la peinture de Hopper serait celle du « réalisme » que lui attribuait Morris.



S'il convient de rechercher un « réalisme » auquel rattacher sa peinture, celui-ci serait des plus paradoxaux, aussi complexe à appréhender que l'« Allégorie réelle » par laquelle Gustave Courbet avait titré son *Atelier du peintre*.

En panne d'inspiration, Hopper s'adonnait à ce qu'il nommait des « orgies de cinéma ». Son dernier tableau, *Two Comedians* (1966), faisait suite à plusieurs projections des *Enfants du paradis*. La relation de ses tableaux avec le cinéma est cependant des plus complexes. Si le film peut se situer en amont des images de Hopper, être inspirateur, par sa fabrication de figures, de lieux archétypaux, il est aussi dans les œuvres elles-mêmes. Les tableaux de Hopper ont été lus comme autant de photogrammes, d'instant figés, vitrifiés à l'intérieur d'un récit, comme les instantanés d'une scène interrompue.

Le cinéma, à son tour, n'a pas cessé de s'inspirer des tableaux de Hopper. Hitchcock, Jarmusch, Polanski lui ont emprunté ses sujets et ses lumières. Parmi ceux-là, le réalisateur et photographe allemand Wim Wenders est celui pour qui la peinture de Hopper n'a cessé de constituer une référence. Après ses films, ce sont ses photos qui évoquent, par leur composition rigoureuse et leur mélancolie, l'univers de Hopper (ci-contre, photographie de Wim Wenders réalisée sur le site du tournage de son film de 2005 *Don't Come Knocking*).

### Hopper et la tradition américaine

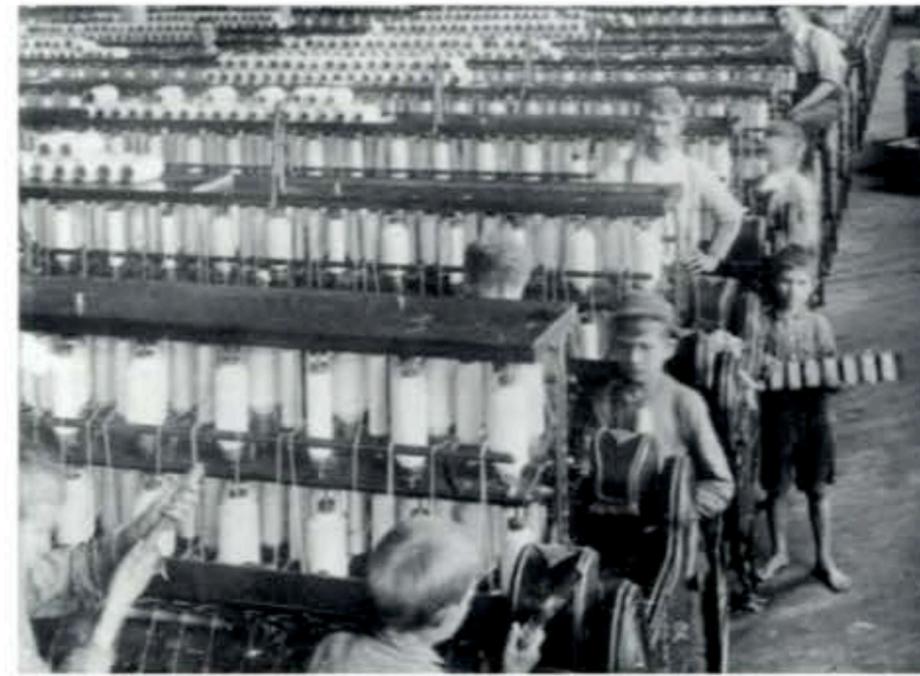
Edward Hopper naît en 1882 à Nyack, bourgade située sur la rive gauche du fleuve Hudson, dans le nord de l'État de New York. Pour souscrire à la conviction exprimée des années plus tard, qu'existe une relation entre expressions précoces et formes développées durant la maturité, trois éléments biographiques méritent d'être retenus : son éducation, stricte jusqu'à l'austérité, se fait dans le respect des préceptes de la religion baptiste ; ses premiers dessins, pour la plupart satiriques, sont inspirés par les différences entre hommes et femmes, par le darwinisme, l'immigration irlandaise... ; sa taille déjà imposante à l'âge de 12 ans lui vaut le surnom de *Grasshopper* (la « sauterelle »).

Hopper est le contemporain d'une mutation économique et industrielle sans précédent. Elle permet à l'Amérique de se hisser en quelques décennies au premier rang des puissances mondiales. Cette marche forcée vers la modernité, dont le symbole triomphal prend en 1883 la forme du pont suspendu de Brooklyn, ne manque pas d'ébranler les valeurs traditionnelles, établies par les premiers colons américains. Prolongeant la pensée de



L'enfance de Hopper se passe à Nyack, près des sites qui avaient inspiré les paysages arcadiens des artistes de l'Hudson River School, la première école picturale américaine. Le style de sa maison natale (ci-dessous) annonce les bâtisses néovictoriennes qui deviendront

emblématiques de son art. À Nyack, il développe son goût pour les sports nautiques (ci-dessous, Hopper à 8 ans environ) et forme le projet éphémère de devenir architecte naval.



Thomas Carlyle, témoin de la révolution industrielle anglaise, qui a dénoncé un « âge de la machine » éloignant les individus de l'intériorité et de la spiritualité, plusieurs penseurs et écrivains américains tels que Ralph Waldo Emerson, Walter Whitman, Henry David Thoreau, Herman Melville et Nathaniel Hawthorne, s'opposent à leur tour au mercantilisme, à la déshumanisation, au matérialisme inhérent au progrès technique, au développement rapide de l'urbanisation d'une Amérique oublieuse de l'esprit pastoral de ses origines. Dans *The American Notebook* (1844), Hawthorne relate son séjour chez Thoreau à Sleepy Hollow, où la contemplation des petits événements d'une nature harmonieuse est soudainement troublée par l'intrusion tonitruante d'une locomotive dans le paysage. Le chemin de fer, symbole de la révolution industrielle en marche, qui vient troubler la quiétude de sa retraite pastorale, sera décrit comme « diabolique » (*evilish*) par Thoreau.

#### New York School of Art

Alors que le jeune Hopper réalise ses premières peintures inspirées par les visions arcadiennes des peintres de l'Hudson River School (Albert Bierstadt, Jasper Cropsey...), sa famille, soucieuse

« Les hommes se sont mécanisés, non seulement dans leurs gestes, mais également dans leurs cœurs et dans leurs têtes. Ils croient dans l'effort individuel, comme dans toutes les forces naturelles, non pas pour leur perfectionnement personnel, mais pour leur bien-être matériel, pour les institutions, la production planifiée, – ils espèrent et œuvrent à l'avènement d'un machinisme qui ne leur apportera aucun bénéfice, ni dans un domaine ni dans l'autre. Tout leur effort, leur engagement, toutes leurs opinions tournent autour de ce Machinisme en soi, et ont été gagnés par l'objectivité froide de la machine. »

Thomas Carlyle,  
*A Mechanical Age*, 1829

En quelques décennies, l'Amérique pastorale et agraire s'est hissée au rang de première puissance industrielle mondiale (en haut, usine de coton en Caroline-du-Sud vers 1900). Charlie Chaplin, dans *Les Temps modernes* (1936), témoignera de la déshumanisation occasionnée par une telle mutation. Comme Thoreau, Hopper fera du chemin de fer le symbole d'une technique venue mettre un terme à l'ordre ancien, au rêve des pionniers américains du nouveau Paradis terrestre.

de lui assurer un métier capable de lui procurer des revenus fiables, l'inscrit dans le département d'illustration de la New York School of Art. Un an plus tard, en 1900, il change d'orientation pour intégrer le département des beaux-arts, où il a pour condisciples Guy Pène du Bois, George Bellows, Patrick Henry Bruce, Walter Pach, Rockwell Kent.

En 1902, un vent tempétueux de liberté souffle sur la New York School of Art. Il est dû à la nomination d'un nouveau professeur au caractère et au charisme flamboyants, Robert Henri. À la

Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie, Henri avait été l'élève de Thomas Anshutz, lui-même disciple de Thomas Eakins. Henri devait être le chaînon entre ses élèves et l'art de Eakins. Par cette filiation se dessine la tradition d'un art américain soucieux de son autonomie à l'égard des modèles européens, un art « honnête » par sa réticence des épanchements subjectifs, sa défiance à l'égard des effets gratuits de virtuosité. Admirateur inconditionnel d'Édouard Manet, Henri transmet à ses élèves le goût d'une palette austère empruntée à José de Ribera et aux maîtres espagnols dont s'était inspiré Manet.

À la faveur de son long séjour à Paris à partir de 1888, Robert Henri a acquis la conviction que l'art américain doit suivre la voie ouverte par les peintres impressionnistes qui, forts de leurs convictions réalistes, ont secoué le joug de l'Académie des Beaux-Arts, ont mis un terme à son contrôle sur l'enseignement et les expositions. L'individualisme farouche, les convictions révolutionnaires de Henri vont le conduire, au début des années 1910, à se passionner pour les idées d'Emma Goldman, leader de l'anarchisme américain, dont les cours à la très libertaire Ferrer School étaient suivis, entre autres, par Man Ray et Léon Trotsky...



Au début des années 1930, lorsque le Museum of Modern Art de New York (MoMA) s'emploie à retracer la généalogie de l'art indépendant américain, il consacre une exposition à ses trois « pères fondateurs » : Thomas Eakins, Winslow

Homer, Albert Ryder. Dans ses rares textes, Hopper fera de Eakins le pilier d'un art américain conscient de sa singularité, le considérant « plus important que Manet lui-même ». Eakins peint une *Arcadie* (1883, ci-dessus) qui peut encore se confondre avec les paysages de l'Amérique ; un rêve éveillé que dissipera l'industrialisation du pays.



Les étudiants de Henri à la New York School of Art ont gardé le souvenir vif de son autorité, de la force de ses convictions. Ses propos consignés dans son ouvrage *The Art Spirit* attestent cette énergie : « Vous enseigner ce que je sais ne m'intéresse pas. Je voudrais vous conduire à exprimer ce que vous savez. »

#### Premières œuvres : un triptyque prémonitoire

Les peintures réalisées par Hopper au temps de la New York School of Art témoignent de l'impact de cet enseignement. Ses natures mortes maçonnet une pâte picturale empruntée aux œuvres de Zurbarán ou du jeune Vélasquez. Par leurs sujets, qui annoncent son art à venir, trois panneaux de dimension modeste se distinguent de cette production encore scolaire.

*Young Woman in a Studio* montre, en contre-plongée, une femme sur une estrade, qui adopte

« Le plus doué d'entre nous. Certainement plein de promesses mais, à ce stade, pas encore un artiste. Pas assez libre pour ça. Prisonnier encore d'une réserve anglo-saxonne dont il ne se satisfait pas, lui préférant la liberté des Latins. »

Guy Pène du Bois  
à propos de Hopper  
en 1902-1906

Ci-dessus, cours d'après modèle de la classe de Robert Henri en 1903-1904 à la New York School of Art. Hopper apparaît, au premier plan, assis sur un tabouret bas.

la pose emblématique de la mélancolie, le menton appuyé sur la main, le regard dans le vague. Cette figure réapparaîtra, quarante ans plus tard, dans

Ci-dessous, *Young Woman in a Studio* (1901-1902).



*New York Movie*, associée cette fois à une réflexion de Hopper sur le caractère illusoire du réel, sur la vanité du monde.

Un second panneau, *Solitary Figure in a Theater*, montre un spectateur perdu dans un théâtre vide, face à une scène également déserte. Des années 1930 aux années 1960, le spectacle, théâtral ou cinématographique, la mise en scène des dispositifs du regard et de la vision constitueront un sujet de prédilection de l'art de Hopper.

Le troisième panneau se voue à un instant suspendu, à une action qui vient juste d'advenir, ou qui n'a pas encore eu lieu. *Man Seated on Bed* ressemble à l'« arrêt sur image » d'une séquence filmée, à l'instant figé d'un drame de Henrik Ibsen (un auteur alors particulièrement admiré par Hopper). Ce temps comme « vitrifié », cette narration suspendue constitueront, eux aussi, une caractéristique durable de l'art du peintre américain.

#### Les quais de Paris

Comme Eakins, Henri, et nombre d'artistes américains après eux, Hopper juge nécessaire de parfaire sa formation artistique par un séjour parisien. Son intérêt pour la France et sa culture dépasse toutefois la convention d'une formation à parfaire. Par sa grand-mère maternelle (Elizabeth Lozier), Hopper se trouve être le descendant de François Lesueur, un ingénieur civil originaire de Dieppe, frère du peintre de l'Académie royale, Eustache Lesueur. Cette généalogie peut-elle rendre compte de la francophilie jamais démentie d'Edward Hopper ? Un tropisme qui, quelle qu'en soit l'origine, le conduira à se passionner pour la langue et la littérature françaises.

À l'automne 1906, Hopper s'installe dans un appartement de la Mission baptiste parisienne, rue

Dès cette peinture de 1902-1904, *Solitary Figure in a Theater*, la suspension du spectacle, l'interruption du flux de la narration, le temps arrêté sont au cœur de l'œuvre de Hopper. L'un de ses derniers tableaux, *Intermission* (1963), reprendra le thème de la figure solitaire dans une salle de théâtre ou de cinéma,



où les personnages se détournent tous de la scène ou de l'écran, s'abîment dans la lecture ou la méditation, manifestent leur prédilection pour la vie intérieure, contre toutes les formes de distractions. Leur recueillement a valeur de manifeste pour l'art de Hopper.

de Lille. Il adresse à sa mère des lettres enthousiastes, lui confie que jamais il n'avait éprouvé un tel sentiment de bien-être.

« Paris est une ville élégante et magnifique, presque trop solennelle après le désordre cru de New York. Toutes les choses semblent avoir été prévues dans le but de former un ensemble extrêmement harmonieux et on peut dire que c'est vraiment réussi. Pas la moindre note de

couleur discordante ne vient rompre le ton lugubre des façades chamois ou gris universel. [...] Toutes les rues sont animées par des gens de toutes sortes et de toutes conditions, des prêtres, des nonnes, des étudiants, et partout les petits soldats aux larges pantalons rouges. »

#### Éveil sensuel

Si les premières peintures qu'il réalise à Paris sont encore empreintes du réalisme austère des maîtres espagnols que Robert Henri a enjoint à ses élèves d'imiter, il trouve rapidement le style approprié au bonheur de vivre dont il fait l'expérience joyeuse.

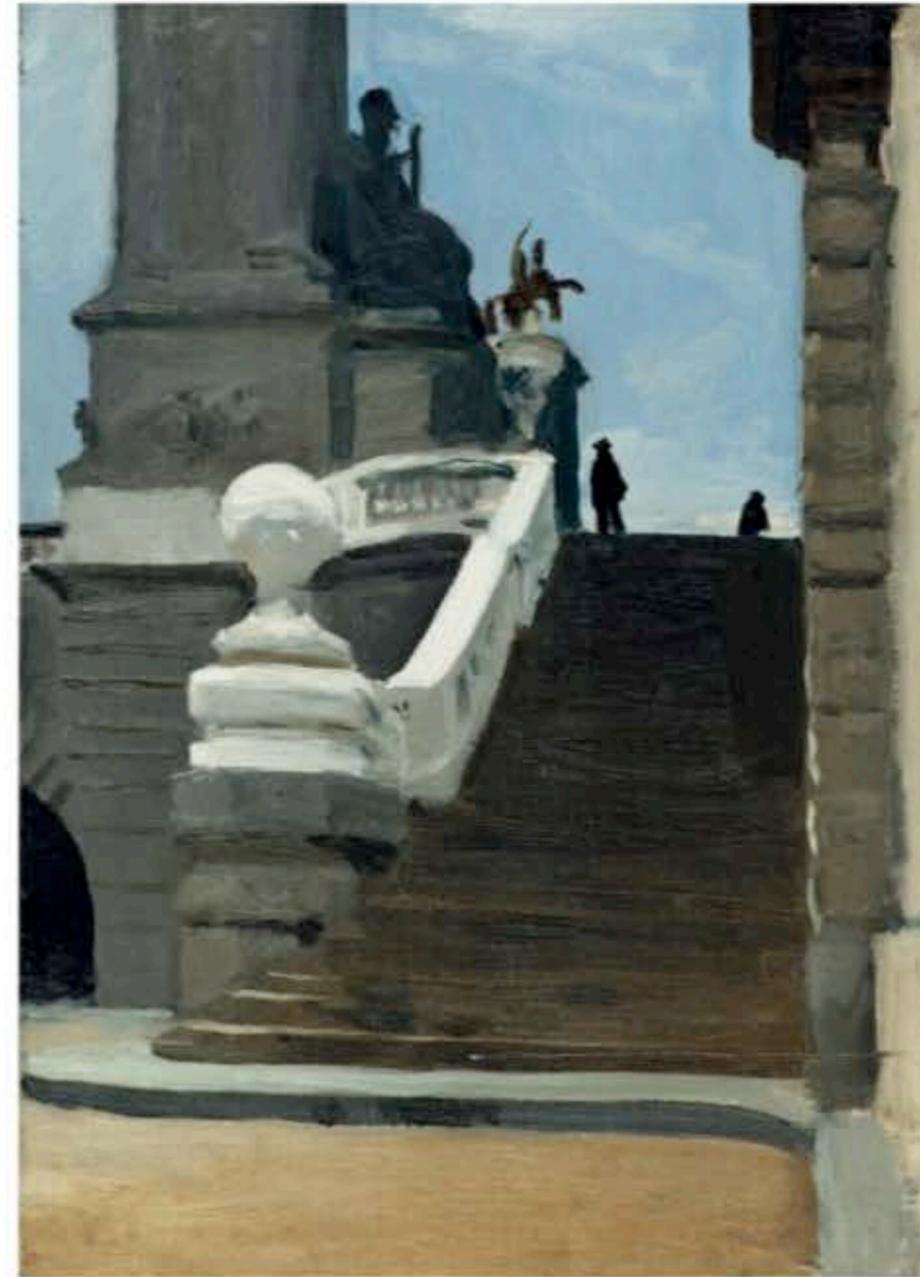
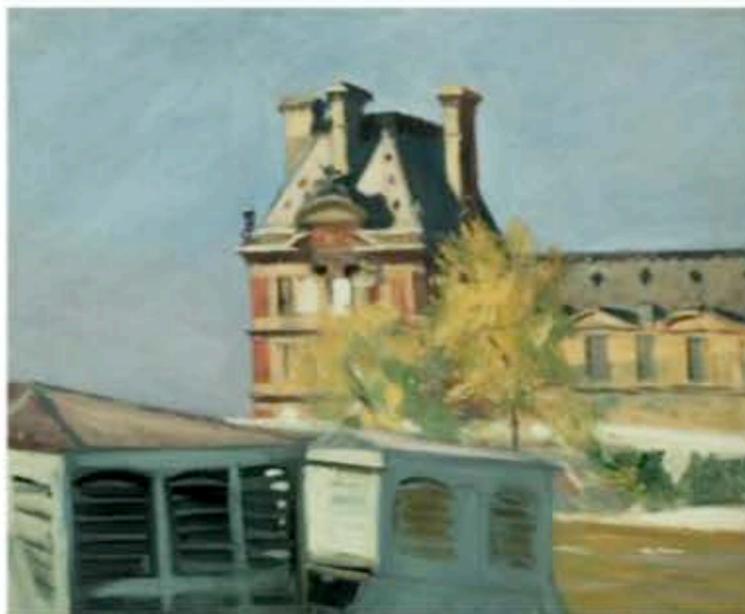
La romance qu'il noue avec une jeune Anglaise parachève cette véritable initiation sensuelle. Son ancien condisciple, Patrick Henry

Bruce, l'initie à l'impressionnisme, à cette technique portée à son accomplissement par Claude Monet ou Auguste Renoir, pour dire l'émerveillement face au réel, pour traduire le sentiment qu'inspire le bonheur de vivre. Hopper s'enivre du pouvoir de métamorphose lyrique du monde que rend possible la libération colorée, luministe, de son art. Paris est pour lui « le summum de tout. J'aime la dimension



« Je ne pense pas qu'il y ait sur terre une autre ville aussi belle que Paris, ni un autre peuple qui apprécie autant la beauté que les Français. Il y a toujours une exposition quelconque, que ce soit de peinture et de sculpture ou technique, et tout le monde s'y intéresse, pauvres et riches. »

Lettre de Hopper à sa mère, Paris, 16 novembre 1906  
[Ci-dessus, Hopper à Paris en 1907.]



charnelle de la ville. Je travaille seul dans les rues, le long de la Seine, peignant dans le style de l'impressionnisme, peignant tout d'une touche déliée, pendant près d'une année. »

Tout à son bonheur, il est aveugle aux recherches des œuvres de Picasso et de Matisse qu'il ignore lors de sa visite de la collection de Gertrude Stein, chez laquelle le conduit Bruce. Au Salon d'automne de 1906, rien ou presque ne semble retenir son attention : « Je me suis précipité au Salon d'automne et l'ai trouvé globalement très mauvais, même s'il est beaucoup plus ouvert et tolérant que le sont nos expositions. »

Depuis la rue de Lille où il réside, Hopper n'a que quelques pas à faire pour se rendre sur les quais de Seine où il peut poser son chevalet face au Pavillon de Flore qui s'impose comme son sujet de prédilection parisien (*Le Pavillon de Flore*, 1909, page de gauche, en bas). Ses

représentations sont autant d'hommages au classicisme, à cette culture qui le passionne au point d'apprendre le français. Le Pavillon de Flore est indissociable des collections du musée du Louvre que Hopper fréquente assidûment. Appréhendées en contre-plongée, depuis les berges de la Seine, ces vues, barrées par le premier plan des berges, annoncent un type de composition dont se souviendront ses paysages américains. À Paris s'affirment le style de Hopper, son goût pour des compositions structurées par des masses puissamment articulées, dramatisées par les contrastes affirmés d'ombres et de lumière (ci-contre, *Two Figures at Top of Steps in Paris*, 1906).



En dépit de ce rapport négatif, la liste des œuvres exposées au Salon d'automne de 1906 révèle la présence de peintures qui marqueront aussi discrètement que durablement son œuvre.

Albert Marquet y expose une série de vues des quais de la Seine qu'il allait promptement assimiler. Le peintre suisse Félix Vallotton y présente des scènes intimistes, dont les figures féminines baignant dans la lumière semblent actualiser Jan Vermeer. Une série de peintures de Walter Sickert, inspirée des théâtres des boulevards parisiens, fait écho à un sujet inscrit depuis quelques années déjà dans l'œuvre de Hopper. En janvier, à la galerie Bernheim-Jeune, le peintre américain peut découvrir de nouvelles œuvres de Sickert ; un mois plus tard, à la galerie Druet, il voit de nouvelles peintures de Marquet. Au Louvre, Hopper fixe dans sa mémoire le *Gilles* de Watteau, *Le Philosophe* de Rembrandt. Des fêtes

En écho à la satire sociale des dessins de Jean-Louis Forain, Hopper croque un « maquereau » parisien.



galantes de Watteau, il retiendra la douce mélancolie, la conception théâtralisée du monde. Rembrandt restera sa figure idéale de peintre ; sa conception intimiste et spirituelle de la lumière se superposera au luminisme sensuel et profane de l'impressionnisme, pour composer une dialectique qui devait bientôt devenir caractéristique de son art.

#### L'illustration : un art démocratique

De retour, en 1910, dans une Amérique frappée par une nouvelle crise économique, Hopper se voit

contraint de mettre en application sa formation initiale de dessinateur commercial. Le travail d'illustrateur est une composante presque banalisée de l'activité des artistes américains. Winslow Homer l'a pratiqué pendant près de vingt ans. La plupart des peintres qui se regrouperont bientôt autour de Robert Henri dans l'exposition des « Huit » ont une pratique régulière de l'illustration. Plus peut-être que sous l'effet des contraintes économiques (en un temps où le marché de l'art peu développé ignore, par ailleurs, la peinture « locale »), la pratique de l'illustration s'impose à ces artistes au nom d'un engagement de nature politique, d'un choix « démocratique ».

Dans les pages de sa *Démocratie en Amérique*, Alexis de Tocqueville avait consacré de longs développements à l'étude des particularismes culturels américains. Il en avait conclu que les principes démocratiques qui régissaient la vie politique des États-Unis s'appliquaient aussi à l'art de la jeune nation. Ses analyses l'avaient conduit

Nombre de tableaux peints par Hopper à Paris évoquent explicitement les photographies d'Eugène Atget (en bas, à gauche) : les escaliers qui conduisent aux rives du fleuve, les bassins du parc de Saint-Cloud, les personnages pittoresques du petit peuple parisien.



Hors de toutes commandes, Hopper réalise des illustrations qui témoignent de son attachement à la littérature française. Il conçoit une couverture pour *Les Misérables* de Victor Hugo, et plusieurs illustrations pour *L'Année terrible*, son recueil de poèmes en hommage à la Commune de Paris.

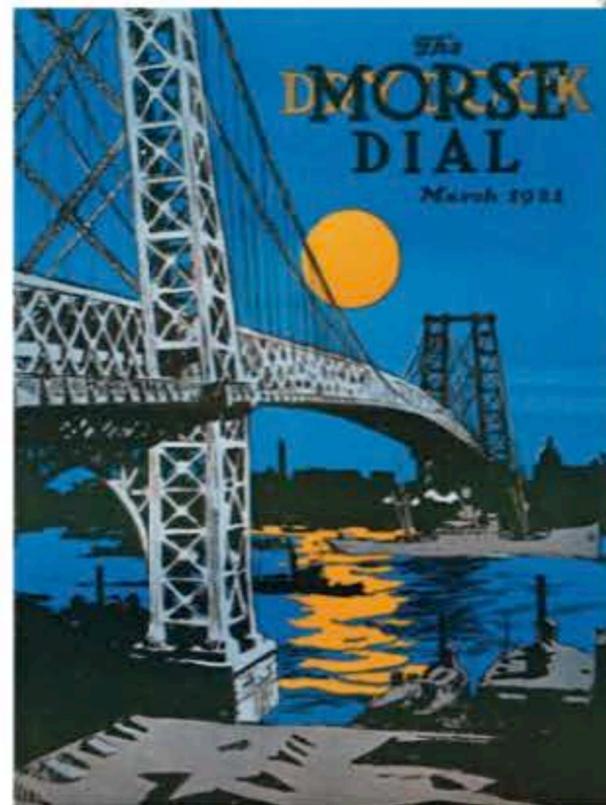
à écrire que le génie littéraire américain s'était détourné du roman, au profit du journalisme ! « Les seuls auteurs que je reconnaisse comme américains sont les journalistes. » Soucieux de communiquer avec le plus grand nombre, dans une forme des plus accessibles, l'écrivain américain se faisait chroniqueur, ou feuilletoniste.

Extrapolant les thèses de Tocqueville, il est tentant de voir dans l'illustration la forme « démocratique » des arts visuels américains. C'est sans doute ainsi qu'un Homer a pu concevoir cette part non négligeable de son activité. C'est encore animé de ces mêmes idéaux que John Sloan collabore jusqu'en 1916 à la revue *The Masses*.

Hopper affecte de ne pas partager ce sentiment à l'égard de l'illustration. Lorsqu'il évoque le sujet, et en dépit de ses succès indéniables de dessinateur commercial, il minore son talent, se présente comme un « illustrateur raté, ou pour le moins médiocre », considère cette activité comme aliénante, dégradante, au regard de son ambition artistique. Cette défiance peut être imputée au caractère particulier de l'illustration dont le capitalisme triomphant fixe les normes iconographiques. Le dessin que pratique Hopper pour les magazines professionnels américains n'a rien à voir avec celui qu'il admire dans les pages des *Maîtres humoristes* et autres revues satiriques qu'il rapporte de ses voyages en Europe. Les dessins qu'il conçoit pour le *Magazine*



Jusqu'en 1925, les seuls revenus de Hopper proviennent de son activité d'illustrateur commercial (ci-dessus, à gauche, chez Philipps and Co. à New York en 1906).

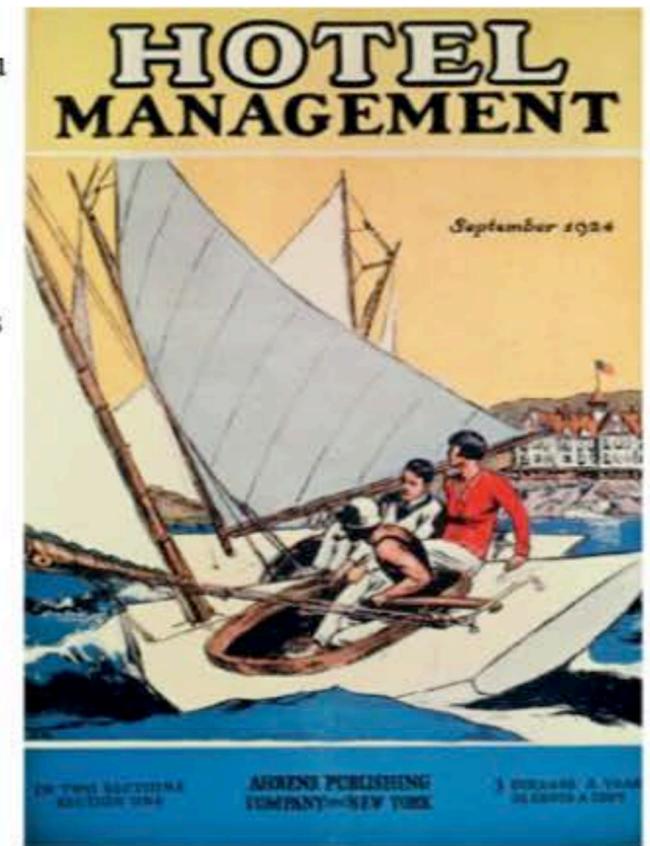
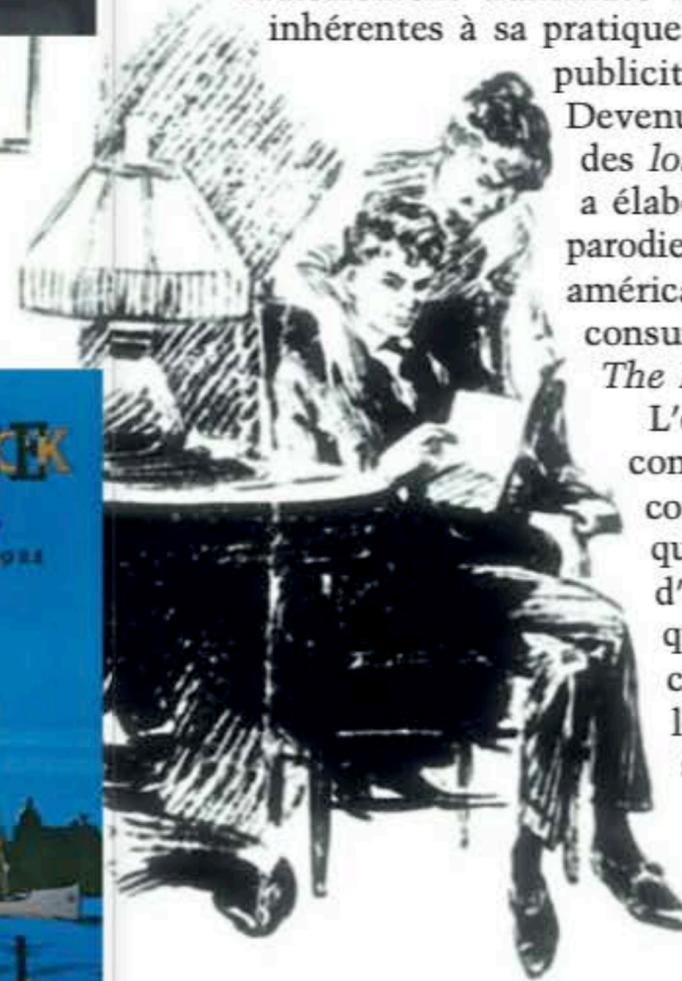


*of Business* ou pour *Farmer's Life*, se doivent d'exprimer les valeurs du consumérisme, d'être les vecteurs d'une inédite standardisation culturelle. Sherwood Anderson, l'écrivain du Middle West dont Hopper admire les romans et nouvelles, a vécu les contradictions éprouvées par le peintre, contraint de célébrer les valeurs du nouvel ordre économique. De 1900 à 1906, Anderson a travaillé pour des agences de publicité. Renonçant soudainement à cette activité au profit d'une œuvre littéraire, il a radicalement transmuté les valeurs inhérentes à sa pratique de publicitaire.

Devenu le poète des *losers*, il a élaboré des parodies ironiques du « rêve américain » corrompu par le consumérisme (dans son texte *The Egg* de 1922, entre autres).

L'expérience d'illustrateur commercial de Hopper le conduit à suivre un parcours qui reproduit celui d'Anderson. Les tableaux qu'il peindra n'auront de cesse d'inverser l'ethos, les valeurs véhiculés par ses dessins commerciaux. Sa peinture ne se vouera plus qu'à des personnages solitaires, méditatifs ou prostrés : autant de « résistants » au

dynamisme, au bonheur obligé du « marketing » commercial. Elle héritera néanmoins d'un savoir technique, d'une iconographie acquise par la pratique de l'illustration commerciale.



En dépit de son aversion pour l'activité d'illustrateur, logiquement assujettie au principe de la commande, Hopper s'est révélé être un dessinateur de talent, apprécié par ses commanditaires, honoré par ses pairs (il reçoit en 1918 le prix de la meilleure image en faveur de la lutte contre l'Allemagne). Ses illustrations dénotent des qualités de synthèse formelle qui caractériseront bientôt ses peintures. Répondant à un cahier des charges, ces images célèbrent l'allégresse obligatoire à laquelle conduit une vie de loisirs et de consommation.



De retour en Amérique à l'issue de son dernier voyage européen, Hopper découvre un paysage artistique qui a radicalement changé. Robert Henri et le groupe des « Huit » sont parvenus à imposer l'idée d'un art dont la « modernité », inventée par Baudelaire, incite à composer avec la réalité quotidienne. Ces nouveaux « peintres de la vie moderne » sont issus de l'école des illustrateurs de presse.

## CHAPITRE 2

### UN ART AMÉRICAIN

Avec *Soir bleu* (1914, à gauche, détail), Hopper met en scène, sur la terrasse d'un café parisien, la vie de bohème des artistes européens. Le rapprochement du pierrot avec son autoportrait (à droite), gravé en 1919-1923, fait du clown blanc l'*alter ego* de l'artiste.



### Le groupe des « Huit »

Alors que Hopper s'obstine à cultiver sa nostalgie parisienne, est organisée à New York une exposition appelée à révolutionner l'histoire de l'art moderne

américain. Loin de l'esprit d'ouverture salué par Hopper au Salon d'automne parisien, l'art américain vit sous la férule conservatrice et autoritaire de la National Academy, institution qui régit le fonctionnement des expositions et contrôle le marché de l'art. Membre de l'Académie, Robert Henri mène la révolte contre son étouffante autorité. Indigné par l'exclusion des œuvres de George Benjamin Luks, de John Sloan et de William James Glackens du Salon annuel de l'Académie,

il opte pour une dissidence ouverte qui prendra la forme d'une exposition de contestation.

Les sept artistes qu'il regroupe autour de son projet se mettent en quête d'une galerie susceptible d'accueillir leur exposition, qui est finalement inaugurée le 3 février 1908 dans les murs de la galerie Macbeth sur la 5<sup>e</sup> Avenue. La presse rend abondamment compte de cette manifestation d'indépendance du groupe des « Huit », dans laquelle elle voit l'expression d'un nouveau « réalisme américain ». Des années plus tard, en 1916 (d'après le récit fait par Sloan), au nom de la trivialité de leurs sujets, les « Huit » de la galerie Macbeth seront assimilés à une « école de la poubelle » (Ash Can School), appellation qu'entérinera la postérité.

Les « Huit » ne constituent pas un groupe homogène. Si l'art de Maurice Prendergast, Ernest Lawson ou Henri relève de l'impressionnisme, celui de Sloan, Glackens, Luks, Everett Shinn et Arthur

L'individualisme farouche, les convictions libertaires de Robert Henri devaient avoir un impact sur ses élèves de la New York School of Art (Hopper, Bellows...), et plus largement sur le destin de l'art américain. « Nous devons seulement peindre ce qui est important pour nous, et en aucun cas répondre à des demandes extérieures. Ils ne savent pas ce qu'ils veulent et ce que nous avons à leur donner. » Généralisant ces principes émancipateurs pour en faire un manifeste collectif, Henri fédère le groupe d'artistes qui, en 1908, proclament l'acte d'indépendance de la peinture américaine.



Bowen Davies, par sa technique, ses sujets, est tributaire d'une pratique de l'illustration, qui vaut à ces peintres de se voir qualifier d'« artistes de journaux » (le critique d'art Robert Hughes leur reproche de confondre art et journalisme).

L'exposition du groupe des « Huit » signe l'acte de naissance de la modernité picturale américaine. Loin des sujets historiques frelatés et des nus idéaux prônés par l'Académie, Henri et ses comparses revendiquent une modernité conforme à la définition qu'en donnait son inventeur Charles Baudelaire. Celle-ci rend compte de la vie réelle des métropoles, se nourrit de l'observation d'une réalité sans fard.

#### Ash Can School, l'« école de la poubelle »

Longtemps, Hopper se verra rapproché des peintres de l'Ash Can School. Si son style propre, si la rigueur de ses compositions, aux antipodes de toute

*Rain, Rooftops, West 4th Street* (1913) de John Sloan témoigne du regard désabusé, critique, que les artistes de l'Ash Can School portent sur la réalité urbaine. Loin de l'activité frénétique qui fascinait les futuristes, Sloan montre une cité tristement statique, inhabitée. Parallèlement à son activité de peintre, Sloan a témoigné de son engagement politique, en concevant de nombreux dessins pour la revue du marxisme américain *The Masses*.



pochade réaliste, démentent cette assimilation, ses liens personnels avec les membres du groupe ou leurs émules directs (tel son condisciple Bellows) accréditent cette filiation. En 1927, Hopper rendra hommage au rôle émancipateur joué par son ancien professeur : « Henri était le point de ralliement et le leader des groupes d'artistes libéraux qui, bien avant l'importante exposition de l'Armory Show, ont mené une bataille persistante contre la corruption que l'art officiel et réactionnaire a toujours fait peser sur l'art authentique de chaque nation. Personne, dans l'art américain récent, n'a autant contribué à libérer les forces capables de faire de l'art de ce pays une expression vivante de son caractère et de son peuple. »

Par ses sujets, urbains et délibérément banals, sa critique insidieuse d'une industrialisation qu'il juge déshumanisante, Hopper se rattache indubitablement aux « peintres de la poubelle ». Son attachement têtu à son rêve parisien est le dernier obstacle à cet enrôlement. En 1909 et 1910,

La première prise de conscience de la nécessité pour les peintres américains de recourir à des sujets vernaculaires (ci-dessus, *American Village*, 1912) est contemporaine de la publication des nouvelles de Sherwood Anderson qui, durant les années 1910, livre ses premiers textes consacrés à la vie quotidienne des petites cités du Middle West américain.

il voyage de nouveau en France et en Europe. Sa passion pour Edgar Degas ne cesse de se développer. À Amsterdam, il admire *La Ronde de nuit* de Rembrandt. Des décennies plus tard, il peindra une scène nocturne, *Nighthawks*, qui pourrait apparaître comme l'écho assourdi du tableau de Rembrandt (dont le titre anglais, *Night Watch*, invite à un tel rapprochement).

Durant ses deux derniers séjours parisiens, Hopper reconsidère sa technique picturale. Il renonce à l'impressionnisme et à ses évanescences au profit de constructions plus solides, qui évoquent irrésistiblement Marquet. De retour à New York,



dans les expositions de groupe qu'organise Robert Henri, il s'obstine à défier le réalisme prôné par son ancien professeur, en exposant les images de son monde rêvé, celui que dépeignent ses tableaux parisiens. Revenu définitivement aux États-Unis, Hopper n'a d'autre choix que de se rendre à l'évidence : il lui faut composer avec la question d'un art indépendant « national », à laquelle l'action de Henri a donné une vigueur, une légitimité nouvelles. En 1912, il peint *American Village*, dont le sujet a valeur de manifeste. Pour dépeindre la vie monotone d'une bourgade suburbaine, il oublie le postimpressionnisme, renoue avec la palette aux

Parmi les premiers impressionnistes, Edgar Degas est celui à qui Hopper a voué la plus constante admiration. Consciente de cette dilection, son épouse « Jo » (Josephine) lui offre l'année de leur mariage la monographie que vient juste de publier Jamot. Certains sujets de Degas, telle la *Bouderie* qui montre un couple dont les protagonistes se détournent l'un de l'autre, auront une postérité directe dans les œuvres de Hopper. La singularité des cadrages adoptés par le peintre français connaîtra un écho plus durable encore.

Si *Un bureau de coton à La Nouvelle-Orléans* (1873, ci-contre) de Degas constitue une œuvre particulièrement importante pour Hopper, c'est qu'elle ouvrait à un champ iconographique totalement nouveau. Pour la première fois dans la peinture moderne (le sujet existait déjà dans la peinture flamande), le monde du commerce, celui de l'activité bureaucratique faisait l'objet d'une représentation picturale. Faut-il attribuer au seul hasard le fait que le sujet s'est imposé à Degas lors de son voyage aux États-Unis en 1873, exprimant par son œuvre, le génie « économique » du nouveau continent ?



teintes sombres de ses années de formation. Ses deux peintures suivantes s'accordent à la vision dystopique de l'Amérique industrielle d'un Luks ou d'un Sloan. *New York Corner* confronte la modestie d'un bar de brique rouge à l'arrière-plan menaçant, aux silhouettes titanesques des bâtiments industriels. Dans sa représentation du *Queensborough Bridge*, Hopper transforme l'ouvrage d'art en un monstre fantomatique, une construction cyclopéenne qui nanifie, menace la maison qu'il surplombe.

Six ans plus tard, le disciple américain des peintres futuristes italiens, Joseph Stella, élaborera une tout autre image de la modernité. Son *Pont de Brooklyn* est une célébration, un hymne lyrique dédié au progrès technique. Après les peintres italiens groupés autour de Filippo Tommaso Marinetti, Stella a recherché les sujets capables d'exprimer le mouvement, les forces propres au nouvel âge des métropoles, de la machine et des masses. Comme Umberto Boccioni, il a traqué les tourbillons, les vortex d'énergie qui emportent, annihilent les individus. À Coney Island, sur les berges de l'Hudson, Stella s'est mis en quête « du » sujet futuriste de l'Amérique moderne.

Hopper résiste à cette ivresse. À la verticalité des compositions de Stella, à leur « dynamogénie » exaltante (héritiers du postimpressionnisme de

L'indifférence du public américain à ses tableaux parisiens, la manifestation publique récente du groupe des « Huit » et sa revendication réaliste conduisent Hopper à rechercher des sujets et un style en accord avec cette situation nouvelle. Dans ce moment de désarroi, il trouve dans ses lectures du philosophe Ralph Waldo Emerson les arguments utiles à la conversion « américaine » de son art. Fondateur d'une philosophie originale, Emerson invitait ses lecteurs, comme il l'avait fait pour les auditeurs de ses conférences, à inventer une culture américaine émancipée des modèles hérités de l'Europe. En accord avec le génie démocratique américain, il prêchait un affranchissement de ce qu'il nommait « les muses aristocratiques de l'Europe » : « Je ne recherche pas ce qui est grandiose, éloigné, romantique... J'embrasse le commun, j'explore et je suis l'enseignement du familier, de l'ordinaire. » Répondant à cet appel réaliste, Hopper peint le *Queensborough Bridge* (1913, ci-dessus), dans un style vaporeux, qui évoque celui du premier peintre moderne américain, James Abbott Whistler.



Seurat, les futuristes n'ignoraient rien des théories de *l'Introduction à une esthétique scientifique* de Charles Henry, publiée en 1885, rationalisant l'impact émotionnel des lignes de force d'une composition), Hopper préfère les formats « panoramiques », les compositions qui accentuent les lignes horizontales, qui disent le calme, la stabilité, l'inertie de la mélancolie. Ses personnages préféreront la solitude à la foule, le silence au tumulte des métropoles, la précarité du voyageur aux certitudes du *tycoon* conquérant.

### Soir bleu

Le premier dans l'ordre de cette cohorte « hagarde » (terme dont l'étymologie renvoie aux oiseaux de proie inaptés au dressage) est *l'alter ego* du peintre, le clown au centre de son tableau le plus monumental : *Soir bleu*. Alors que par le choix

*New York Corner* (1913) prend pour sujet l'échoppe, la boutique, le restaurant présents aux carrefours des métropoles auxquelles Hopper oppose l'ombre titanesque des usines et de leurs cheminées qui bouchent l'arrière-plan de l'image. Cette confrontation renforce la précarité, la fragilité des espaces d'échange et de sociabilité au cœur des villes modernes. Sur un mode symbolique, Hopper répond au réalisme dystopique, au désenchantement de son ancien condisciple Bellows.

de ses sujets il vient d'affirmer son ralliement aux valeurs d'un « art américain », Hopper peint une œuvre aux accents élegiaques, un adieu à son rêve français, l'image de son exil définitif de Cythère...

*Soir bleu* emprunte son titre à un poème de Rimbaud, *Sensations*, qui dit le plaisir du vagabondage, la richesse du monde sensuel, l'abandon à l'amour : « Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers, / Picoté par les blés, fouler l'herbe menue. » Ce tableau est un hapax dans l'œuvre de Hopper, une œuvre sans précédent, et sans postérité. Comme *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, son incongruité lui vaudra longtemps de sombrer dans l'oubli. Au Salon d'automne de 1906, le peintre américain avait été frappé par l'exposition organisée en hommage à Gustave Courbet. Le peintre d'Ornans avait, en 1854, réalisé une œuvre manifeste, dont la complexité du titre annonçait le projet artistique qui devait bientôt s'imposer à Hopper. Au titre littéral décrivant *L'Atelier du peintre*, Courbet avait accolé la mention : « Allégorie réelle ». L'œuvre entier de Hopper répond à ce singulier programme d'un art dont le sens s'effondre des limbes de l'allégorie sur un réel obtus. Le matérialisme de l'Amérique moderne, avec son implacable efficacité, aura précipité sur terre les anges que Courbet répugnait à peindre ! Le poète Yves Bonnefoy eut l'intuition de ce projet en forme d'oxymore. Les

peintures de Hopper lui sont apparues comme autant d'« Annonciations sans théologie ni promesse ». La lettre du roi David, dont la lecture bouleverse la Bethsabée de Rembrandt, devient un annuaire des chemins de fer entre les mains du



Dans *L'Atelier* (1854), Gustave Courbet brosse le portrait de la société de son temps, de la place qui y revient à l'artiste. Le peintre y figure, entre ses amis et le peuple auquel s'adresse son art.



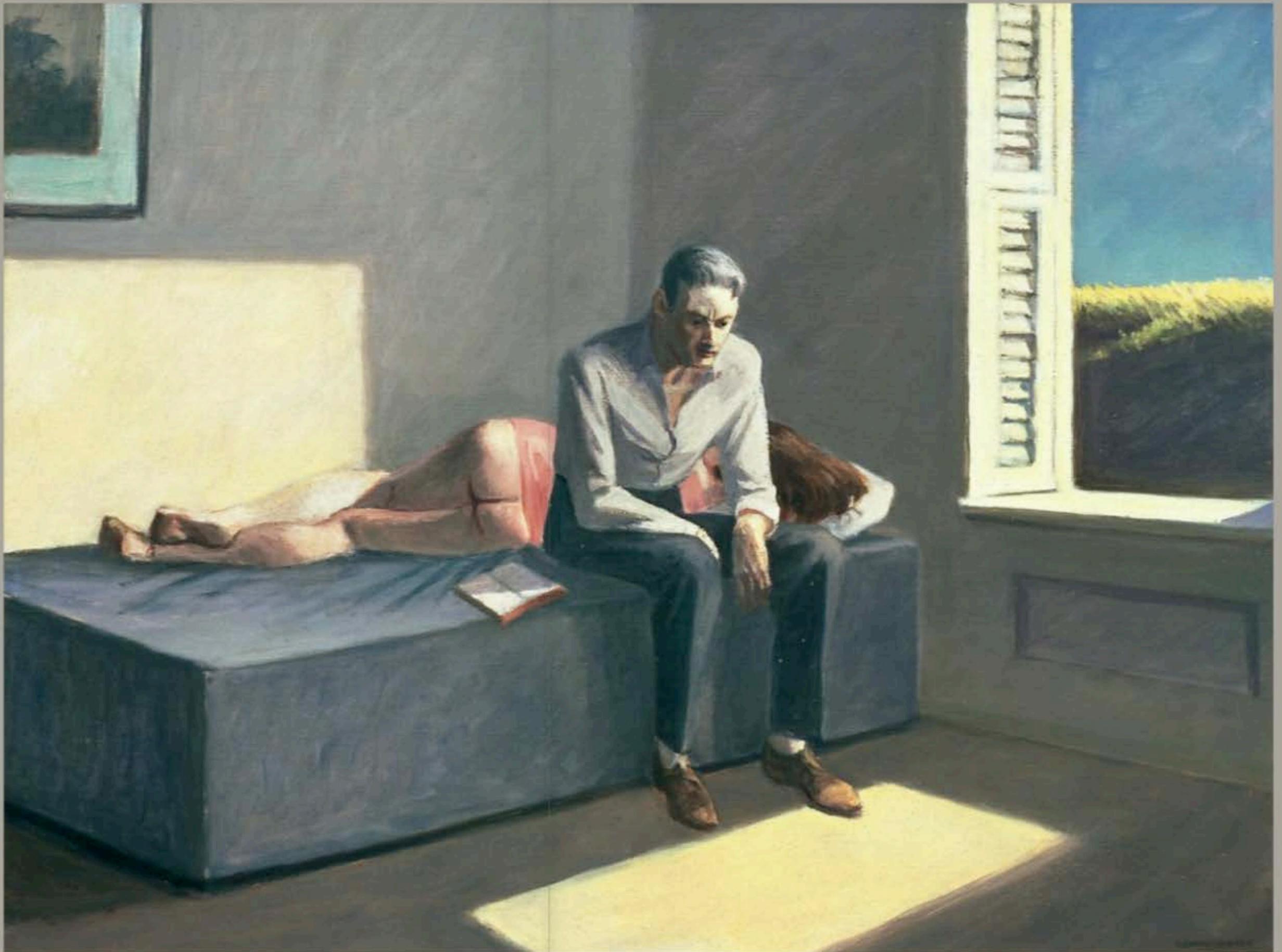
personnage de *Hotel Room*. *Le Philosophe en méditation* se transporte dans la chambre glauque d'*Excursion into Philosophy*.

Sur un mode désabusé, *Soir bleu* fait le constat du statut, du rôle de l'artiste, comme l'avait fait Courbet dans son grand *Atelier*. Le peintre y figure, face à son *alter ego*, un clown blanc, lointain cousin du *Gilles* de Watteau. À ses côtés, se tiennent un militaire et une fille de joie. De part et d'autre de ce groupe, apparaissent un proxénète et un couple de bourgeois. Courbet s'était peint entouré des poètes (Baudelaire), des critiques (Champfleury), des travailleurs, des amateurs du monde de l'art, de façon à résumer « ... la société dans ses intérêts et ses passions ».

*Soir bleu* évoque le paradis perdu des sensations parisiennes, celui d'un temps d'innocence, des rêves chimériques d'une bohème artistique, inspirés à Hopper par les poètes symbolistes. Ce rêve parisien ne résiste pas à un contexte américain qui voit se développer la revendication d'un art national.

Évoquant *Sensations* d'Arthur Rimbaud, *Soir bleu* (1914) dit toute la nostalgie parisienne de Hopper. Souvenirs d'une initiation sensuelle, hommage à une poésie symboliste dont il prendra plaisir longtemps encore à réciter les vers, rêve d'une bohème inconnue sur le nouveau continent, l'œuvre est un chant d'adieu. La taille imposante du tableau (1,80 m de long), inusitée pour l'artiste, témoigne de l'intérêt qu'il porte à son sujet. Incompris lors de ses expositions publiques, *Soir bleu*, roulé dans l'atelier, ne sera redécouvert qu'après le décès de Hopper.

Dans un cahier qui consigne les œuvres réalisées par Hopper, il est spécifié que le livre posé sur le lit d'*Excursion into Philosophy* (1959) serait un ouvrage de Platon. Il y est en outre précisé que l'homme l'aurait « relu trop tard ». De quel texte s'agit-il ? La proximité de l'ouvrage avec une femme dénudée pourrait faire penser au *Banquet*, dans lequel il est question de l'Amour et de l'élévation qu'il implique. Le premier titre du tableau « Excursion into Reality » renverrait plutôt à *La République*, au passage consacré au mythe de la caverne, monde d'illusion dans lequel nous enferment nos sens. L'actuel titre du tableau renvoie, lui, au *Philosophe en méditation* de Rembrandt admiré par Hopper au Louvre : un philosophe se recueille dans la lumière du soleil ; un escalier en spirale dit sa quête spirituelle ; sa compagne, à genoux, entretient la flamme d'une cheminée, symbole d'une vie domestique. La sensualité de la figure féminine, le livre ouvert qui dit l'élévation de l'esprit, l'homme méditant dans la lumière traduisent ici chacun des éléments iconographiques de l'œuvre de Rembrandt.





### L'exposition de l'Armory Show

Trois ans après le succès de l'exposition des « Huit », quatre jeunes artistes, Jerome Myers, Elmer MacRae, Walt Kuhn, Henry Fitch Taylor, décident à leur tour d'organiser une exposition destinée à affirmer l'indépendance des artistes américains à l'égard des contraintes de l'Académie. En quête de nouveaux renforts, ils accueillent les « Huit » qui leur avaient ouvert la voie. L'exposition par laquelle devait se conclure leur action avait pour but d'extrapoler les effets libérateurs de l'exposition organisée par Robert Henri à la galerie Macbeth. Échappant à ses concepteurs, l'Armory Show (l'exposition est présentée dans l'armurerie du 69<sup>e</sup> régiment de la garde nationale), loin de conforter la position des artistes réalistes américains, devait les reléguer pour plusieurs décennies dans une forme de provincialisme. Faisant une place, fût-elle modeste, aux avant-gardes européennes (cubisme et cubo-futurisme), l'Armory Show devait substituer à la modernité baudelairienne, prônée par Henri et les « Huit », un « modernisme » animé par un formalisme conduisant inexorablement à

En 1913, plusieurs peintres issus du groupe des « Huit » décident d'organiser une exposition internationale retraçant les développements de l'art moderne, l'Armory Show (à gauche). Pour la première fois dans son histoire, la critique et le public américains sont confrontés aux avant-gardes européennes (Matisse, le cubisme, le cubo-futurisme...). Élevé au rang d'emblème des outrances de l'avant-garde, le *Nu descendant un escalier* (1912, ci-dessous) de Marcel Duchamp fait



l'objet d'un scandale savamment orchestré par les médias américains.



l'abstraction. Le succès de l'Armory Show fut celui de l'art européen, son triomphateur en fut Marcel Duchamp, peintre d'un *Nu descendant un escalier* en lequel fusionnaient cubisme et futurisme.

Désormais acquis aux principes d'un « art américain », Hopper y exposait une toile de yachting (*Sailing*), dans laquelle il était aisé de voir un hommage à l'œuvre de Thomas Eakins.

Il y a bien un avant et un après Armory Show dans l'histoire de l'art américain moderne. L'effet le plus considérable de l'exposition aura été de discréditer l'hypothèse, avancée par Henri et les siens, d'une modernité nourrie d'un réalisme à connotation sociale. Le plus engagé sur cette voie au sein du groupe des « Huit », John Sloan, prend acte du basculement des valeurs qu'opère l'exposition dont il fut un des initiateurs : « J'ai consciemment commencé à travailler sur des problèmes plastiques plutôt que sur ce qu'on pourrait fautiveusement appeler des motifs «anecdotiques». » Une conclusion s'imposait : « Henri avait été détrôné, et pas seulement aux yeux de Sloan, car dorénavant il n'était plus le chef de file de l'art américain. »

À l'exposition de l'Armory Show, Edward Hopper expose *Sailing* (1911), le premier de ses tableaux à avoir été vendu (il n'en vendra plus un seul avant 1924). L'œuvre renvoie au yachting qu'il pratiquait sur l'Hudson dans son enfance. Alors qu'il convertit son art aux valeurs américaines, l'œuvre évoque avant tout un sujet cher à Thomas Eakins, peintre de ces loisirs nautiques. Le yachting, apparu dans l'œuvre de Hopper avec *Sailing*, devait constituer un sujet récurrent de son œuvre. Il inspire une gravure de 1922 (*The Cat Boat*), puis une série de peintures : *Yawl Riding a Swell* (1935), *Ground Swell* (1939), *The Lee Shore* (1941), et enfin *The Martha McKean of Wellfleet* en 1944.

Hopper devait tirer des conclusions semblables de la rupture opérée par l'Armory Show. Son art allait s'infléchir vers plus de rigueur constructive. Il devait acquérir une autorité dans la géométrie de ses compositions, qui conduira, des années plus tard, Lloyd Goodrich à comparer ses tableaux à ceux de Mondrian (« *You kill me !* » rétorquera toutefois Hopper, choqué par un tel rapprochement).

#### Gravure et « cristallisation »

Edward Hopper réalise sa première gravure en 1915. Jusqu'en 1923, il concevra une soixantaine de planches. Interrogé sur cette phase de son œuvre, il répondra par un laconique : « La gravure ? je ne sais pas pourquoi ça m'a pris. J'avais envie de graver voilà tout ! » Envie sans doute, et contrainte aussi quelque

peu. Sa peinture se trouve dans une impasse commerciale. Un seul tableau vendu (à l'occasion de l'Armory Show), et une inspiration en berne, après l'échec cuisant du trop « littéraire » et symboliste *Soir bleu*. Quand bien même la gravure faisait alors l'objet d'un intérêt renouvelé de la part des collectionneurs américains, l'argument « économique » ne tient pas

devant les raisons artistiques qui font de cette technique l'« embrayeur », presque logique, de l'illustration à la peinture. Par sa technique, qui relève du graphisme, la gravure s'apparente à l'illustration que pratique alors intensivement Hopper. Par son tirage limité, elle relève déjà de l'œuvre, flirte avec son unicité. Les planches gravées sont l'espace d'une lente métamorphose, qui voit les dessins commerciaux du peintre acquérir le statut d'études abouties pour une nouvelle génération d'œuvres picturales. « Ma peinture sembla se cristalliser quand je me mis à la gravure »,



C'est dans l'espace restreint de ses gravures qu'Edward Hopper affine les cadrages (vue en contre-plongée), identifie les sujets (édifices néovictoriens) appelés bientôt à s'imposer dans sa peinture. Ses gravures restent partiellement tributaires du principe d'unité narrative spécifique à l'illustration qu'il pratique encore de façon régulière. Rien ici ne vient troubler

la cohérence d'une représentation qui associe une maison victorienne et le mode de locomotion qui lui est contemporain. Comme les dessins qu'il conçoit pour les magazines, *House on a Hill - The Buggy* (1920, ci-dessus) est l'image d'un monde dont rien encore ne perturbe l'harmonie.



reconnaîtra-t-il plus tard. Cette « cristallisation » est à interpréter de façon littérale. Le processus physique qu'elle décrit est fait à la fois de condensation et de géométrisation. Une double opération, littéralement appliquée aux illustrations commerciales de Hopper. Ses premières planches (*Carmine Street, Bay Window, The El Station...*) s'apparentent à des « scènes de genre », à des instantanés de la vie urbaine, saisis sur le vif. Les sujets de ces premières gravures dénotent l'attachement résilient de Hopper à ses souvenirs parisiens. *Street in Paris* se veut un hommage au « romantisme » de Charles Meryon dont l'artiste admire les œuvres dans les collections du Metropolitan Museum of Art. *Two Pigeons* dit son incurable nostalgie des plaisirs de ses séjours parisiens.

Au fil du temps, et des lignes qu'il grave dans le cuivre, ses compositions se simplifient. L'anecdote cède la place au temps, au récit suspendu, au silence, à la méditation. Une iconographie nouvelle s'installe dans son œuvre. Elle est faite de maisons posées sur l'estrade formée par une colline (*House on a Hill*), ou une voie ferrée (*American Landscape*).

*American Landscape* (1920) confronte deux états historiques de la civilisation américaine : le temps pastoral des pionniers, évoqué par un troupeau de bovins, celui de l'industrialisation symbolisé par une voie ferrée. Cette construction d'une image fortement polarisée entre productions humaines et nature indomptée, entre ombres et lumière, allait devenir un principe appliqué par Hopper à nombre de ses images.

*Two Pigeons* (1920) évoque les amours parisiennes, les sites (ici, la terrasse du parc



de Saint-Cloud) où, dans les pas d'Atget, Hopper a planté son chevalet. Une fois encore, il cède à la nostalgie de cette France associée dans son souvenir à un moment de bonheur parfait.

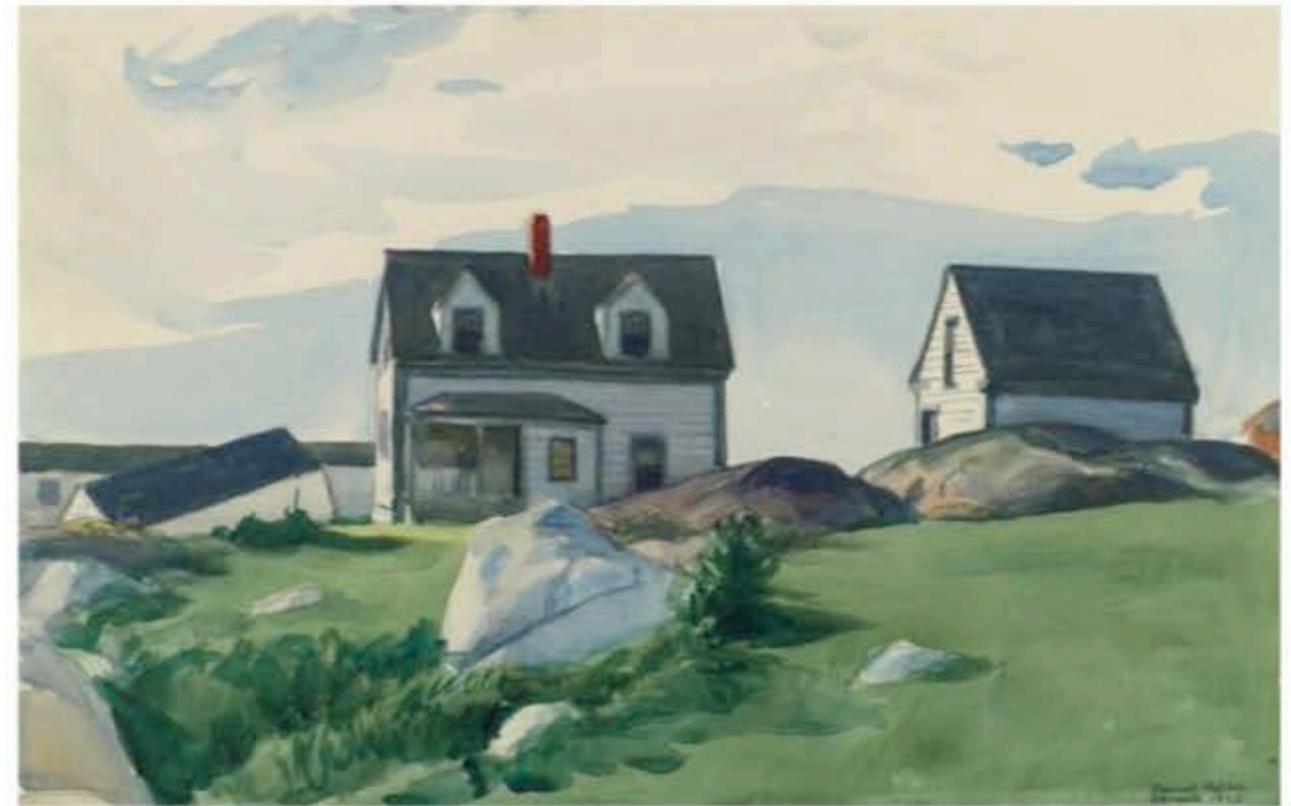


Cette « cristallisation », cette simplification de ses sujets, appelée à caractériser son art, se double de celle, plus littérale, qui voit se mettre en place une rigoureuse grille constructive ordonnant ses images. *House Tops*, *Lonely House* annoncent la géométrie implacable des œuvres de Hopper.

### Premières synthèses

Alors que la gravure libère son dessin des contraintes narratives propres à l'illustration, sa peinture explore les ressources d'une forme purifiée jusqu'à l'abstraction. Sur les côtes du Maine qui avaient inspiré Homer et Sloan, Hopper multiplie les études, dans lesquelles les rochers, le ciel et la mer deviennent le vocabulaire exclusif de purs exercices formels. Appliquées à une iconographie urbaine, ses peintures peignent encore à assimiler les principes d'« économie » iconographique et formelle conquis dans son œuvre gravée. Fidèle au modèle

Suivant l'exemple de son ancien maître John Sloan, Hopper s'essaie momentanément à la représentation de la vie trépidante des métropoles modernes. La variété des couleurs et des formes qui composent *New York Restaurant* (1922) contribue à cette animation. Des figures solitaires, immobiles vont bientôt supplanter le groupe animé que l'on voit ici. La figure féminine dont la posture inclinée révèle le fessier aura, elle, une postérité plus durable dans son œuvre.



instauré par Sloan, par un déploiement de formes, de couleurs, de figures multipliées à dessein, *New York Restaurant* (1922) s'efforce de capter l'animation d'une brasserie.

Si la gravure n'a que partiellement « cristallisé » la peinture de Hopper, l'aquarelle, devait, en 1923, s'imposer comme l'agent d'une métamorphose définitive de son art. À l'été 1923, Edward Hopper se rend à Gloucester, une cité portuaire du Maine devenue colonie d'artistes. Délaissant les sujets du pittoresque maritime, il choisit de représenter, à l'aquarelle, les maisons néovictoriennes érigées par les capitaines du quartier de Rocky Neck. Il dit s'intéresser à ces demeures pour la lumière et l'ombre fortement contrastées que dessine leur exubérante modénature. Ces constructions, assimilées à la présidence du général Garfield (vingtième président des États-Unis, en 1881), sont caractérisées par leur style « néovictorien », fait de porches en menuiserie chantournée, de fortes corniches, de linteaux en saillie. Hopper trouve en elles bien plus qu'un prétexte à dramatiser la lumière de la Nouvelle-Angleterre. Ces bâtisses, qui ressemblent à sa maison natale de Nyack, sont les

Sous l'éclatante lumière du Maine, Hopper réalise, en 1923, une première série d'aquarelles dans lesquelles s'affirme pleinement son goût pour la plasticité des formes traduite par un violent jeu d'ombres et de lumière, pour les contrastes entre la précarité de constructions humaines (dont l'une semble sur le point de basculer dans le vide) et l'immuabilité d'une nature manifestée ici par d'imposantes roches affleurantes. L'aquarelle semble le médium idéal, au service d'un art qui prône la « franchise », l'affirmation autoritaire et définitive du geste par l'impossibilité du repentir.



témoins d'un âge antérieur à la mutation industrielle et urbaine qu'a connue l'Amérique à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que l'érection du Woolworth Building en 1913 (baptisé en son temps « cathédrale du commerce ») inaugurerait une course à la hauteur qui allait en quelques décennies bouleverser la physionomie de New York, les maisons de Gloucester incarnaient les idéaux de l'Amérique des pionniers. Choissant celles dotées de toits mansardés, Hopper cultive sa dilection pour ce classicisme français traqué dans ses tableaux parisiens.

Six de ces aquarelles sont présentées, à l'automne 1923, dans une exposition qu'organise le musée de Brooklyn. Rien, pour Hopper, ne sera plus comme avant. Ces œuvres constituent l'événement de l'exposition. Tout se passe comme si se manifestait avec elle l'épiphanie des valeurs donnant enfin chair à l'art « américain ». Dans la presse, Helen Appleton Read salue leur « vitalité », leur « force », leur « franchise », qu'elle compare à celles de Winslow Homer. Par leur technique, qui impose un geste assuré, exempt de repentir, par leur sujet, aux

*The Mansard Roof* (1923) offre à Hopper un nouveau prétexte pour évoquer ce classicisme français auquel il voue une grande admiration. Avant lui, Henry James, de retour dans son pays natal après un long exil, avait, lui aussi, admiré ces constructions de la Nouvelle-Angleterre. Il en évoquait « l'aspect charmant, les hauts raffinements de la plus ancienne architecture domestique » et les demeures alignées en double file qu'il voyait « à la manière de gentes dames mûres et juste un peu décaties, rangées contre le mur durant une soirée ».

multiples connotations historiques, culturelles, les œuvres de Gloucester apportent une réponse soudaine aux questions que se posent nombre d'Américains quant à la forme que pourrait prendre leur création « nationale ». Les conservateurs du musée de Brooklyn ne s'y trompent pas et acquièrent l'une de ces aquarelles. Hopper qui, à l'exception de ses gravures, n'avait rien vendu depuis l'Armory Show, voit enfin une de ses œuvres intégrer une collection publique. Un an plus tard, c'est le galeriste Frank Rehn qui présente ses aquarelles au sein d'une exposition de groupe, « Ten American Painters ». Nouveau triomphe, critique et commercial : seize œuvres sont vendues.

### Le dernier des puritains

Le succès des aquarelles rapportées du Maine tient autant à leur sujet qu'à leur facture, en lesquels s'incarne un « puritanisme » qu'une Amérique en quête d'identité élève au rang de vertu esthétique nationale. Cette revendication s'exprimera sans ambages à l'occasion de l'exposition de

Un texte rédigé par Hopper en 1928 à propos de l'œuvre de Burchfield est, en bien des points, un autoportrait masqué. C'est sa propre peinture qu'il y décrit, son intérêt pour « nos architectures vernaculaires, avec leur beauté hideuse, leurs toits fantastiques, pseudo-gothiques, ou mansardés à la française, coloniaux, bâtards et pis encore, avec leurs couleurs criardes ou leurs délicates harmonies de peinture délavée, appuyées les unes contre les autres, le long de rues interminables qui finissent dans des marécages ou des décharges ».





témoins d'un âge antérieur à la mutation industrielle et urbaine qu'a connue l'Amérique à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que l'érection du Woolworth Building en 1913 (baptisé en son temps « cathédrale du commerce ») inaugurerait une course à la hauteur qui allait en quelques décennies bouleverser la physionomie de New York, les maisons de Gloucester incarnaient les idéaux de l'Amérique des pionniers. Choissant celles dotées de toits mansardés, Hopper cultive sa dilection pour ce classicisme français traqué dans ses tableaux parisiens.

Six de ces aquarelles sont présentées, à l'automne 1923, dans une exposition qu'organise le musée de Brooklyn. Rien, pour Hopper, ne sera plus comme avant. Ces œuvres constituent l'événement de l'exposition. Tout se passe comme si se manifestait avec elle l'épiphanie des valeurs donnant enfin chair à l'art « américain ». Dans la presse, Helen Appleton Read salue leur « vitalité », leur « force », leur « franchise », qu'elle compare à celles de Winslow Homer. Par leur technique, qui impose un geste assuré, exempt de repentir, par leur sujet, aux

*The Mansard Roof* (1923) offre à Hopper un nouveau prétexte pour évoquer ce classicisme français auquel il voue une grande admiration. Avant lui, Henry James, de retour dans son pays natal après un long exil, avait, lui aussi, admiré ces constructions de la Nouvelle-Angleterre. Il en évoquait « l'aspect charmant, les hauts raffinements de la plus ancienne architecture domestique » et les demeures alignées en double file qu'il voyait « à la manière de gentes dames mûres et juste un peu décaties, rangées contre le mur durant une soirée ».

multiples connotations historiques, culturelles, les œuvres de Gloucester apportent une réponse soudaine aux questions que se posent nombre d'Américains quant à la forme que pourrait prendre leur création « nationale ». Les conservateurs du musée de Brooklyn ne s'y trompent pas et acquièrent l'une de ces aquarelles. Hopper qui, à l'exception de ses gravures, n'avait rien vendu depuis l'Armory Show, voit enfin une de ses œuvres intégrer une collection publique. Un an plus tard, c'est le galeriste Frank Rehn qui présente ses aquarelles au sein d'une exposition de groupe, « Ten American Painters ». Nouveau triomphe, critique et commercial : seize œuvres sont vendues.

### Le dernier des puritains

Le succès des aquarelles rapportées du Maine tient autant à leur sujet qu'à leur facture, en lesquels s'incarne un « puritanisme » qu'une Amérique en quête d'identité élève au rang de vertu esthétique nationale. Cette revendication s'exprimera sans ambages à l'occasion de l'exposition de

Un texte rédigé par Hopper en 1928 à propos de l'œuvre de Burchfield est, en bien des points, un autoportrait masqué. C'est sa propre peinture qu'il y décrit, son intérêt pour « nos architectures vernaculaires, avec leur beauté hideuse, leurs toits fantastiques, pseudo-gothiques, ou mansardés à la française, coloniaux, bâtards et pis encore, avec leurs couleurs criardes ou leurs délicates harmonies de peinture délavée, appuyées les unes contre les autres, le long de rues interminables qui finissent dans des marécages ou des décharges ».



photographies de Walker Evans que le MoMA organisera, parallèlement à la rétrospective de l'œuvre de Hopper, en 1933. À l'initiative de l'amateur d'architecture Lincoln Kirstein, Walker Evans a photographié les maisons victoriennes de la Nouvelle-Angleterre. Dans sa préface au catalogue, Kirstein loue l'esthétique *straight*, le caractère direct et sans fioriture de ces clichés. Cette économie de moyens, cette objectivité le conduisent à conclure : « Le trait le plus caractéristique du travail d'Evans est sa pureté, ou mieux encore son puritanisme. »

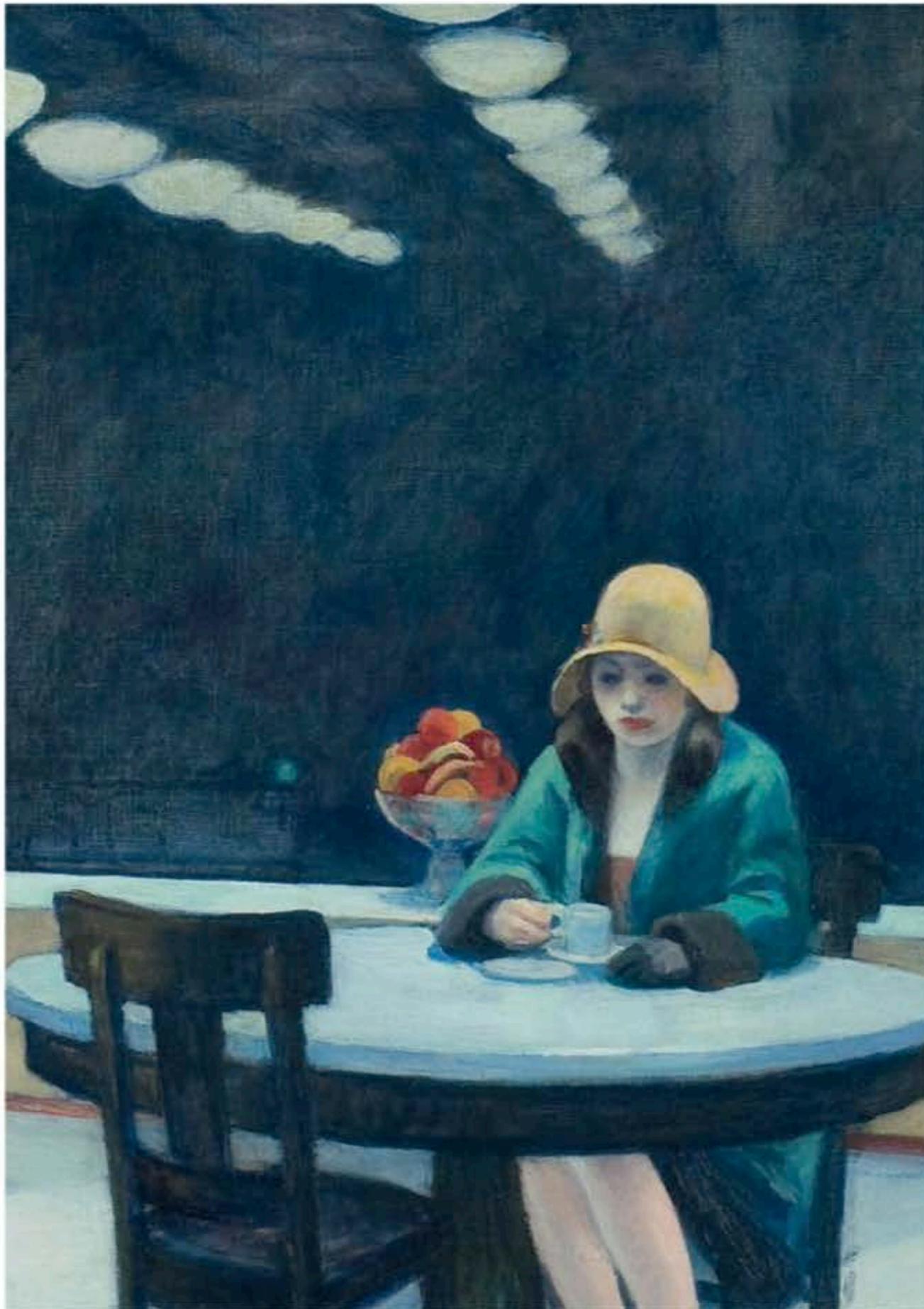
Ce « puritanisme » n'a cessé d'être accolé à l'œuvre de Hopper. Dans le portrait qu'il fait de lui en 1931, Guy Pène du Bois écrit qu'« il est particulièrement tentant de voir en Hopper le plus anglo-saxon des peintres de tous les temps. Cette hypothèse doit être appuyée sur son attirance typiquement anglo-saxonne pour le puritanisme. » Et Pène du Bois d'ajouter : « le puritain en lui s'est fait puriste, sa rigueur morale s'est muée en exigence, en précision stylistique ». Hopper ne réfutera pas cette assimilation de son art aux vertus puritaines (un « puritanisme autochtone et instruit », dont Henry James louait les mérites dans son roman *American Landscape*). Au milieu des années 1930, Hopper fera du *Dernier des puritains*, de l'écrivain et philosophe (il enseigne la philosophie à Harvard) George Santayana, son livre de chevet. Santayana y décrit un puritanisme en lequel il voit « quelque chose de profond, de spéculatif : [une] haine de toute dissimulation, [un] mépris de toute mascarade, [un] plaisir amer et impitoyable de la dure réalité ». Le héros de son roman, Oliver, est un homme « d'une simplicité scrupuleuse, d'un héroïsme silencieux ». « Toute sensation [chez lui] était, pour ainsi dire, à retardement, il ne commençait à en prendre conscience que lorsqu'elle était passée dans le domaine de l'esprit. » À Paris, Oliver « détestait la place de la Concorde et les Champs-Élysées, les boulevards et l'Opéra. [...], n'aimait que les quais de Seine, les longues files d'arbres penchés aux branches tombantes qui forment écran, les



Dès sa première présentation publique, *House by the Railroad* (1925) a fasciné ses spectateurs qui en ont salué la puissance formelle et l'étrangeté.

péniches, l'eau luisante ». Les toits mansardés du Louvre, à l'instar de ceux de *House by the Railroad*, réapparaîtront dans nombre des demeures que Hopper choisira de peindre. L'ancien arpenteur des quais de la Seine, devenu peintre scrupuleux et réaliste des demeures de la Nouvelle-Angleterre, ne pouvait que s'identifier au « dernier puritain ».

Les berges de la Seine amputaient de sa base le Pavillon de Flore. Ici, une voie ferrée ampute une maison dont le « déracinement » lui confère mystère et inquiétude.



Le « rappel à l'ordre » qui, durant les années 1920 et 1930, succède aux avant-gardes, favorise l'essor d'un art réaliste et « vernaculaire ». Aux États-Unis se développe un art « régionaliste » prônant les valeurs de la ruralité américaine. Contre ce réalisme rétrograde, Hopper défend une peinture issue d'une décantation du réel, nourrie d'une aspiration spirituelle qui la conduit aux confins de l'abstraction.

### CHAPITRE 3

## LES VILLES TENTACULAIRES

Dans un dessin qu'il intitule *Le Rêve de Josie*, Hopper se représente sous la forme du *gentleman farmer* que sa compagne Josephine rêvait d'avoir pour époux. À ses pieds, un panier où se trouvent rassemblés ses auteurs favoris : Marcel Proust, Henrik Ibsen, George Santayana, Henry James, Paul Verlaine. À gauche, détail de *l'Automat* (1927).



### Jo entre en scène

Si Hopper pouvait se reconnaître dans un « puritanisme esthétique », il n'adhérait toutefois pas aux valeurs morales qu'une telle affiliation pouvait induire. Au début des années 1910, alors que la presse new-yorkaise s'émeut de l'essor du commerce des « maquereaux français », il peint un proxénète parisien dans son tableau *Soir bleu*. En pleine prohibition, son ironie le conduit à représenter des trafiquants d'alcool (*Bootleggers*, 1924). Des années plus tard, lorsque les ligues morales mettront en cause les spectacles de strip-tease, il concevra *Girlie Show* (1941).

Le succès commercial des aquarelles de Gloucester change radicalement l'existence de Hopper. Il abandonne son travail d'illustrateur et peut se consacrer de façon exclusive à son art. L'année de son exposition chez son nouveau galeriste Frank Rehn, il épouse Josephine Verstill Nivison, ancienne élève, comme lui, des cours de Robert Henri à la New York School of Art. Au nombre des mérites de Jo, se compte la passion qu'elle partage avec Hopper pour la culture française. À Gloucester, où ils se rencontrent à l'été 1923, elle achève, en français, les poèmes de Verlaine, là où Edward interrompt leur récitation...

Si Hopper hésite encore quelque temps (comme dans *Gloucester Street*, 1926) à transposer à l'huile le réalisme propre à ses aquarelles, il inaugure, autour de 1925, une « méthode » plus « abstraite » d'élaboration de ses œuvres. Il oublie l'impressionniste, le réaliste qu'il a pu être (dont



L'héritage que reçoit Josephine au début des années 1930 permet au couple Hopper d'envisager la construction d'une résidence secondaire susceptible de constituer leur atelier d'été. Leur recherche les conduit de Québec City à Cape Cod, où ils s'installent finalement. Edward réalise les plans de la maison, assumant tardivement

sa première vocation d'architecte. Le style de cette construction est conforme à l'esthétique que Hopper applique à sa peinture. Elle reprend, en les stylisant, en les « modernisant », les formes, l'échelle, les matériaux de la construction vernaculaire de la région de Cape Cod. Jo, longtemps, reprochera à cette maison sa rigueur, son austérité.



il entretient le souvenir par sa pratique de l'aquarelle), pour devenir un peintre « d'histoires ». Il ne s'agit pas tant pour lui de retranscrire le visible que d'exprimer une « idée », une émotion, auxquelles il donne forme par la juxtaposition, le « collage » d'éléments prélevés dans le réel. Avec *House by the Railroad*, cette peinture nouvelle atteint une forme d'accomplissement.

### Résistances

Après *House by the Railroad*, Hopper peint trois tableaux qui, par la mise en scène de figures solitaires, disent eux aussi la brutalité de la mutation que vient de subir l'Amérique. *Sunday* est une image du désœuvrement. Interprétée à l'aune de la mélancolie généralement attribuée à cette œuvre, *Sunday* apparaît comme le témoignage d'une fatalité subie (crise économique ou autre).

On a trop voulu voir dans les figures de Hopper autant d'allégories de la solitude ou de l'aliénation. Premier d'une longue série d'héliotropes (de « tournesols humains »), le personnage de *Sunday* (1926) est davantage dans l'attention, la concentration que victime de l'accablement. Il scrute un moment d'harmonie, les traces d'une révélation que portent les rayons du soleil.



Au moment où une nouvelle vague de puritanisme incite les autorités américaines à remettre en cause les spectacles « burlesques » (l'équivalent ironique de nos « strip-teases »), il peint *Girlie Show* (1941). Le « dernier des puritains » se doublait d'un ironiste, d'un dénonciateur des dérives pudibondes de la société de son temps. Lointaine cousine des danseuses de Degas, la « Girlie » a troqué l'érotisme ambigu des petits rats pour la pornographie d'une sensualité d'athlète. Le parallèle avec les œuvres du vénéré maître français souligne à quel point Hopper porte une fois encore un regard aussi lucide qu'acérbe sur sa culture d'origine, où tout n'est que performance athlétique, insolente santé, échange dûment tarifé. Comme pour chacun de ses personnages féminins, Josephine a servi de modèle. Les dessins préparatoires au tableau montrent la métamorphose infligée à son anatomie pour en faire une forme de monstre hypersexué.

Une attention rapprochée portée au personnage en révèle l'expression réfractaire. Le cigare qu'il mâchonne, tout comme sa posture expriment un défi. Son inaction relève d'un choix, il revendique sa « grève ». Il a sciemment déserté l'espace lugubre de l'atelier pour la lumière d'un jour ensoleillé. Il choisit le jour de l'inaction biblique pour communier avec une lumière symbole de vie spirituelle.

*Eleven A.M.* inaugure un sujet appelé à donner lieu à de multiples variations. Une femme nue, perdue dans ses pensées, s'offre aux rayons du soleil. Une définition qui traduit en termes spiritualistes l'« allégorie réelle » que le farouchement laïc Courbet avait associée à son grand *Atelier*. Un symbolisme patent hante indubitablement les tableaux de Hopper.

*Eleven A.M.* (1926) substitue une chambre d'hôtel à l'univers domestique des peintures de Vermeer. Plus encore que le voyeurisme auquel a pu être étroitement assimilée l'œuvre de Hopper, c'est à la « vieille discrimination en faveur de la vie privée » évoquée par Henry James que renvoie le regard intrusif du peintre. La nudité de ses modèles féminins est colorée du pathétique, du déni de l'intimité, de l'introspection que leur impose leur culture.



Les femmes dans leur intérieur que découvre le regard indiscret de Hopper sont toutes figées dans un moment d'attente ou de surprise. Loin des historiettes que suscitent en abondance les tableaux du peintre, elles espèrent une venue, un message, une révélation qui échappe à l'anecdote d'une quelconque narration. Leur nudité, le souffle qui les surprend, le soleil qu'elles recherchent, disent une aspiration plus mystique, l'espoir d'une réconciliation, d'une harmonie cosmique. Grand lecteur d'Emerson, Hopper veut encore croire, par ses personnages interposés, à un accord retrouvé de l'Homme et de la Nature. En haut, *Evening Wind*, 1921 ; ci-dessous, *Moonlight Interior*, 1921.

Ses premières compositions mettant en scène des femmes dans leur intérieur (*Moonlight Interior*, *Evening Wind*, une peinture et une gravure, toutes deux de 1921), les montraient, surprises par le souffle du vent s'immiscant dans leur chambre. Avec *Eleven A.M.*, la lumière prend la place de cet impudique zéphyr. Au souffle « divin » de ces « Annonciations » se substituent les rayons du soleil.

Dans cet usage prosaïque d'une iconographie traditionnelle purgée de son sens transcendant, réside l'ironie de Hopper. À l'âge matérialiste de la consommation de masse, ses figures féminines poursuivant les rayons du soleil deviennent les vestales amnésiques d'un culte primitif. Elles



entretiennent la mémoire d'un monde enchanté par les miracles des grandes religions, par les prodiges du panthéisme ancien. Elles rêvent tout autant à la spiritualité, associée à la lumière par les croyances anciennes, qu'aux ravissements sensuels, aux transports voluptueux, relatés par les mythologies. « Vierges » en attente des rayons du Saint-Esprit, elles sont aussi de modernes Danaé recevant une « pluie d'or », métaphore antique de la puissance fécondante de Zeus.

### Aliénation

L'année 1926 est particulièrement féconde, *Maine in Fog* annonce, elle aussi, nombre d'œuvres à venir. Un bateau est échoué sur la grève, non loin d'un groupe de maisons. La situation incongrue de cette embarcation n'a rien à envier à celle des bâtisses que devait bientôt peindre Hopper. Comme ce bateau au bord de la mer, à proximité d'une route ou d'une voie ferrée, à la lisière d'une forêt sauvage, ses constructions apparaîtront « hagarde », comme dotées des attributs psychologiques de l'étrangeté et de la stupéfaction. Le cargo jeté à terre est à l'image des maisons néovictoriennes transportées sur la terre d'Amérique. Symbole d'une culture attachée aux valeurs de l'individualité, de l'intériorité, elles apparaissent comme égarées dans une époque qui célèbre l'industrialisation et le consumérisme, l'uniformisation généralisée des goûts et des besoins.

Parmi les tableaux de 1927, *Automat* est celui dont le sens s'ouvre, avec le plus d'évidence, à cette « aliénation » appelée à devenir un cliché de l'exégèse des peintures de Hopper. Le tableau dépeint une figure féminine, solitaire, dans un espace que le reflet de son éclairage désigne comme une vaste salle. Le titre de l'œuvre vise à provoquer un court-circuit sémantique. « Automat » est le terme générique qui désigne un nouveau type de restaurant apparu à New York en 1912 (le premier restaurant de ce genre fut créé à Berlin, puis transposé aux États-Unis en 1902 à



Cinq ans après *New York Restaurant* (1922), *Automat* (1927) montre le spectaculaire chemin poétique et artistique accompli par Hopper en quelques années.

Philadelphie). On y sert une nourriture délivrée par des distributeurs automatiques. Hopper se saisit de ce symbole de la mécanisation des sociétés modernes. Il s'en empare pour l'occulter aussitôt, préférant vouer son image aux effets déshumanisants qu'il produit. Ne subsiste plus qu'une figure, dont les gestes et le mutisme ont rejoint ceux de la machine dont le peintre lui attribue indirectement le nom.

Après le restaurant trépidant, encore inspiré par son travail d'illustrateur et par les peintures de Sloan, *Automat* impose son silence. La solitude du personnage est aussi abyssale que la nuit infinie qui cadre sa figure.



### L'éclipse des avant-gardes

La « conversion américaine » de l'art de Hopper, entérinée par ses aquarelles de Gloucester, lui ouvre les portes des musées et des collections privées. Par son ancrage dans une histoire qui tend alors à se cristalliser autour des noms de Eakins, de Homer et de Ryder, sa peinture se trouve en accord avec un mouvement qui s'attache à réhabiliter tradition et identité nationale. Au cosmopolitisme des premières décennies du siècle succède un « rappel à l'ordre », qui conduit Picasso à s'inspirer du classicisme gréco-romain, Otto Dix à reconsidérer Grünewald ou Holbein, De Chirico à inciter à revenir à Titien. Repli nationaliste et épuisement des avant-gardes favorisent l'émergence, aux États-Unis également, d'un art qui ne craint pas de se revendiquer « régionaliste ».

Cette émergence d'une identité nationale s'exprime, à New York, par la création, en 1924, de l'« American Wing » du Metropolitan Museum of Art. Elle est contemporaine de la création de chaires d'« American Studies » ou d'« American Civilization » dans les universités de Yale et de

Depuis 1930, le couple Hopper loue chaque été une maison sur la presqu'île de Cape Cod. Le site inspire au peintre une série d'œuvres austères, dans lesquelles l'intensité de la lumière sculpte les volumes avec une rigueur implacable. La verdure étonnante des dunes de *The Camel's Hump* (1931) ravive le souvenir des premiers pionniers du *Mayflower* qui, mettant pied à terre dans ce lieu même, voulaient se persuader qu'ils foulaient une nouvelle Terre promise. À partir de 1934, Hopper devait passer plusieurs mois de l'année sur ce cap où il allait ériger son propre atelier.

Harvard. Comme en Europe, où les anciens cubistes se sont mis, les uns après les autres, à l'école d'Ingres ou de Poussin, certains artistes de l'avant-garde américaine, tel Charles Sheeler, établissent des liens entre le formalisme moderne et l'art américain de la période coloniale (collectionneur de meubles quakers, Sheeler les introduit dans des compositions « cubistes »). Le très « européen » MoMA de New York n'échappe pas à la « question nationale ». Un an après son inauguration en 1929, il consacre une exposition aux « pères fondateurs » de la peinture américaine : Eakins, Homer, Ryder.



C'est dans ce contexte, que Grant Wood, après avoir découvert les peintures de la Nouvelle Objectivité allemande d'Otto Dix et de Christian Schad, prend la tête d'un mouvement « régionaliste » de nature ouvertement réactionnaire. Avec Thomas Hart Benton, et John Steuart Curry, Wood se fait le héraut d'un art nourri des valeurs de l'Amérique rurale : « La longue domination exercée par l'Europe, et particulièrement par la France, sur l'art que nous avons en propre, s'apparente à une entreprise commerciale délibérée – un *business* – et les marchands liés aux plus importantes galeries new-yorkaises ont fait le jeu des promoteurs français parce qu'ils y trouvaient eux-mêmes un avantage.

Hopper a toujours dénoncé avec la plus grande vigueur toute assimilation de son œuvre à l'école « régionaliste » défendue, dans les années 1930, par le peintre de l'Iowa, Grant Wood (auteur d'un célèbre ouvrage intitulé *Against the City*). Si la défiance de Hopper à l'égard des métropoles modernes a pu sembler faire écho à celle de Wood, elle est irréductible à toute apologie d'une ruralité rédemptrice. Les « régionalistes » Wood, Curry, Benton sont des militants, quand Hopper se révèle être un sceptique invétéré. À force d'être idéalisée, la campagne peinte par Wood (ci-contre, *La Chevauchée nocturne de Paul Revere*, 1931) devient une forme d'illustration pour comptines enfantines, un rêve bucolique éveillé, une image édulcorée et optimiste, contrastant avec les élégies ironiques de Hopper.

[...] Les jeunes talentueux qui, dans cette période luxueuse d'une prospérité sans limite, se laissaient porter par des vagues d'enthousiasme vers des projets de toutes natures, ne souhaitaient rien tant que d'abandonner les vieilleries domestiques ; à présent que tout cela s'effondre, ils reviennent à la bonne vieille terre [good earth]. »



### L'étau du nationalisme

À la fin des années 1920, Hopper ressent la menace que fait planer sur son œuvre cette vague identitaire et nationaliste. Par un article qu'il rédige à l'été 1928 pour la revue *The Arts*, il apporte sa contribution au débat sur la question d'un art national. Consacré à Burchfield, un artiste qui expose, comme lui, à la galerie de Frank Rehn, son texte a pour titre *Burchfield American*. Si Hopper consent à placer Burchfield au dernier rang d'une « lignée de nos peintres qui ont eu l'intuition de notre génie local : Eakins, Homer, Sloan, Kent et Bellows » et partage leur « rejet de l'influence européenne », il réagit aux assertions qui font de lui un artiste « cent pour cent

Depuis ses tableaux des berges de la Seine, Hopper réinterprète les cadrages originaux, les angles de vue en contre-plongée audacieux, qu'il admirait chez Degas.

Un temps, à l'instar d'Albert Marquet, il s'est essayé à fixer des vues urbaines depuis un point de vue surplombant. Son usage quotidien de la ligne L, le métro aérien de New York, lui offre des paysages tronqués à mi-hauteur sans qu'il ait recours à des artifices et sans déformation de la perspective. From *Williamsburg Bridge* (1928) traduit de tels angles de vue.



américain », stigmatisant le « ridicule » d'une telle revendication. Ridicule est, pour lui, l'idée étroite que « l'américanité » puisse passer par l'adhésion à un programme idéologique (celui d'une opposition têtue au cosmopolitisme, au libéralisme économique, qu'il associe à l'essor des grandes métropoles) ou par l'adoption d'une iconographie de la ruralité. Si Burchfield est « américain » (et ici Hopper parle indubitablement pour lui), il l'est de façon spontanée, en laissant simplement éclore dans son art des dispositions plus morales qu'esthétiques. « Honnêteté », « simplicité », « franchise » suffisent à en faire un peintre « américain ».

Un an plus tôt, Hopper avait déjà eu l'occasion de rendre compte des critères de son goût artistique. Au rédacteur en chef de la revue *Scribner's Magazine*, il avait adressé un courrier pour le féliciter d'avoir publié une nouvelle d'Ernest Hemingway : « Il est rafraîchissant de tomber sur un travail aussi honnête dans une revue américaine, après la sempiternelle bouillie à la guimauve dans laquelle on a patouillé et qui constitue une bonne partie de notre littérature contemporaine. Il n'y a dans cette histoire aucune concession au goût de la masse, pas de tricherie par rapport à la réalité, pas de fausse solution à la fin. »

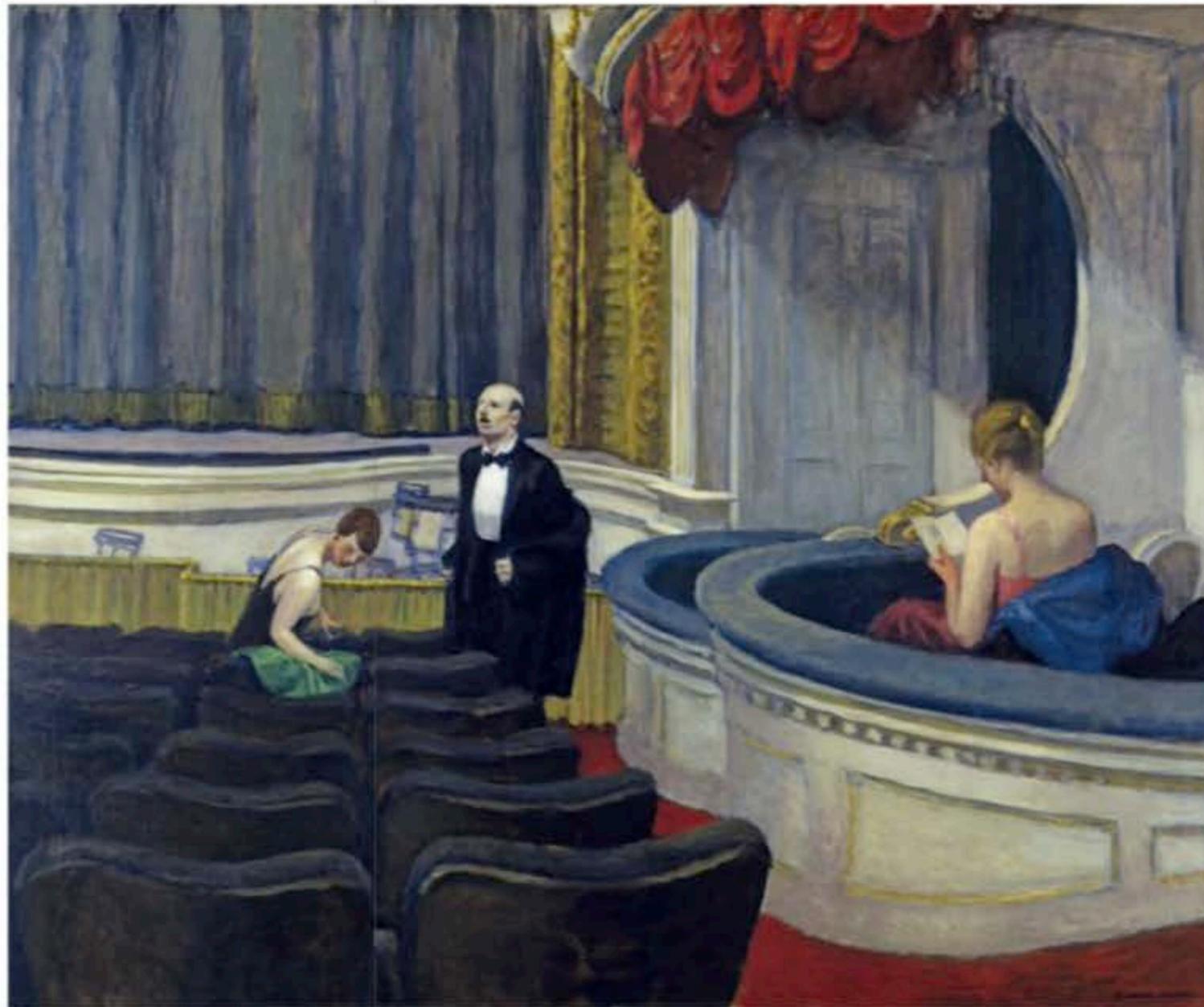
Hopper a consacré à l'œuvre de Burchfield un des deux seuls textes qu'il ait jamais écrits. Il y déclare son admiration pour une œuvre à laquelle il reconnaît les qualités essentiellement « américaines » d'indépendance à l'égard de toutes écoles et tous « ismes ». Pour qualifier son art, il cite Emerson, son auteur favori : « Les grandes œuvres d'art [...] nous apprennent à accueillir nos impressions spontanées avec une fermeté joyeuse, en particulier quand les voix qui nous entourent nous appellent à faire le contraire. » Hopper voit dans le tableau de Burchfield *Promenade* (1927-1928), la spontanéité, la fraîcheur du cœur et de l'œil qui font pour lui l'attrait de son œuvre : « L'attitude ironique a également évolué vers un humour aimable ; c'est le cas par exemple dans *Promenade*, représentation d'une rue où d'énormes chiens suivent un tout petit, tenu en laisse par sa maîtresse chaussée de guêtres de sept lieues. C'est une scène amusante, d'une simplicité rafraîchissante, et néanmoins très américaine. »

### Le monde comme une vaste scène

En 1927, apparaissent dans la peinture de Hopper les premières images du spectacle, de la représentation scénique. *Two on the Aisle* montre trois personnages dans une salle de théâtre. Tous se détournent de la scène, fermée par son rideau. *Solitary Figure in a Theater*, en 1902, amputait déjà le dispositif du spectacle de sa composante essentielle, la représentation elle-même. Cette occultation fera l'objet de multiples variations. En 1939, absorbée dans ses pensées, l'ouvreuse de *New York Movie* se désintéressera du film projeté. Il en sera de même des spectateurs de *First Row Orchestra* (1951), qui se détourneront ostensiblement de la scène. Un des derniers tableaux de Hopper, *Intermission*, réinterprétera *Solitary Figure in a Theater*, représentant, une fois encore, un personnage dans une salle de spectacle vide.

Nombre d'exégètes de *New York Movie* l'ont rapproché du mythe de la caverne de Platon. Quelle que soit la perspicacité d'un tel rapprochement, il a le mérite de souligner l'attention portée par Hopper à la perception du réel, au processus de la vision. Cette question occupe une telle place dans son œuvre qu'elle pourrait en constituer le sujet essentiel. Le regard auquel il s'attache est doté d'une sagesse toute « platonicienne ». Il se détourne sciemment des représentations trompeuses, du réel illusoire, artificiellement composés par l'art et le spectacle. Il y aurait, dans la « retenue » (la « sécheresse » technique), dans « l'honnêteté » toute puritaine que Hopper applique à son art, comme un écho de la suspicion que les théologiens byzantins vouaient à des images dont une trop grande séduction aurait pu conduire à détourner leur spectateur des fins religieuses qui seules en justifiaient l'existence.

L'intérêt de Hopper pour le spectacle, pour ses dispositifs et ses stratagèmes, ressemble à une mise en garde contre le pouvoir de ses propres images, contre celui d'un monde qui, les déployant et les multipliant à l'infini, enferme ceux qui succombent



Avec *Two on the Aisle* (1927), Hopper revient à l'univers des salles de théâtre et de cinéma. Contrastant avec l'ascèse géométrique de ses vues urbaines, ces lieux lui permettent de construire un espace complexe de courbes et d'ellipses ; les personnages se détournent de la scène, ignorent le spectacle.

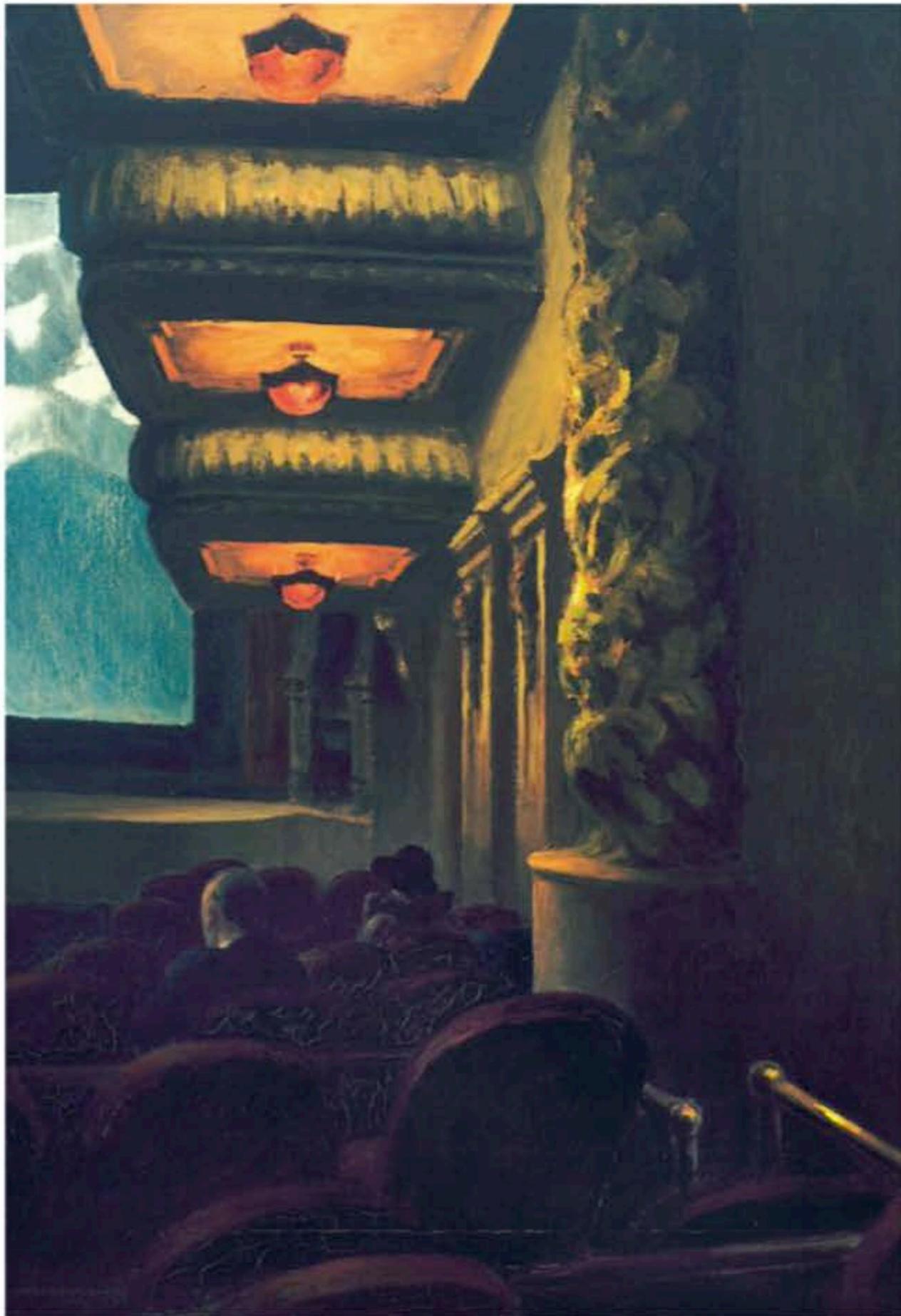
à leur séduction dans le piège des illusions trompeuses. La parcimonie des peintures de Hopper (à peine une centaine d'œuvres pour ce qui est de sa période de maturité) répond à la même logique que la multiplication infinie de celles d'Andy Warhol avec lesquelles il voudra submerger le monde. L'un, par la « résistance », l'autre, par l'absurde surenchère, auront voulu réagir à l'inaccessibilité du réel, occulté par la multiplication des « écrans ».

L'ultime tableau de Hopper le montre saluant une dernière fois son public, depuis une scène de théâtre, métaphore transparente de ce cadre d'illusions qu'auront constitué ses tableaux...

*Intermission* (1963, double page suivante) est le dernier tableau de grand format réalisé par Hopper. Par un effet de changement d'angle, nous ne sommes plus invités, comme dans *Solitary Figure in a Theater*, à découvrir l'écran fermé par un rideau depuis le fond de la salle, mais la spectatrice elle-même. Le sujet n'est plus tant l'attente, que la pure pensée intérieure du personnage, son imagination qui se substitue à l'absence du spectacle.

*Intermission*, « entracte », est bien plus qu'un titre de circonstance ; « entracte » est le dernier mot de l'œuvre d'Edward Hopper. Il résume un projet, tout autant philosophique que plastique, un appel à la suspension des activités asservissantes et futiles au profit de la réflexion, d'une faculté d'imagination qui s'oppose à l'oubli de soi. « Entracte » est un mot d'ordre, l'appel à une « résistance ». Une fois de plus, c'est à une figure féminine que Hopper confie cette mission d'arrêter le temps, de juguler l'étourdissant maelström du spectacle et de la consommation, de suspendre le flux des images modernes.





De la fin de la Seconde Guerre mondiale à son dernier tableau en 1966, Hopper ne réalise qu'une ou deux œuvres par année. Chacune répond à une exigence absolue, à la nécessité de donner une forme inédite, intensifiée à son rêve d'harmonie. Il réinterprète, approfondit ses thèmes de prédilection, parachève le récit d'une mythologie solaire. La lumière s'impose comme le sujet exclusif du dernier chapitre de son œuvre. Promesse de transcendance, elle projette aussi ses ombres trompeuses sur le théâtre du monde.

#### CHAPITRE 4

### LES FEUX DE LA RAMPE

Au soir de sa vie, Hopper retrouve Watteau, son monde théâtral, et celui du cinéma, qui inspirent *Two Comedians* (1966, à droite). Endossant de nouveau le costume du pierrot de *Soir bleu*, il fait une ultime apparition sur la scène avec laquelle se confond sa peinture. À gauche, détail de *New York Movie* (1939).

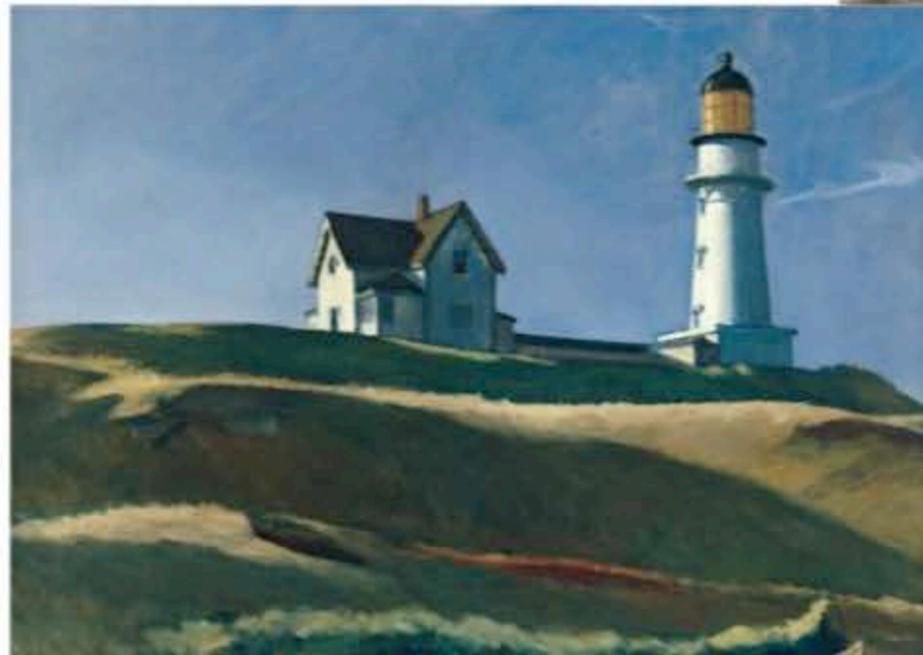


### Salvation ou laxatif

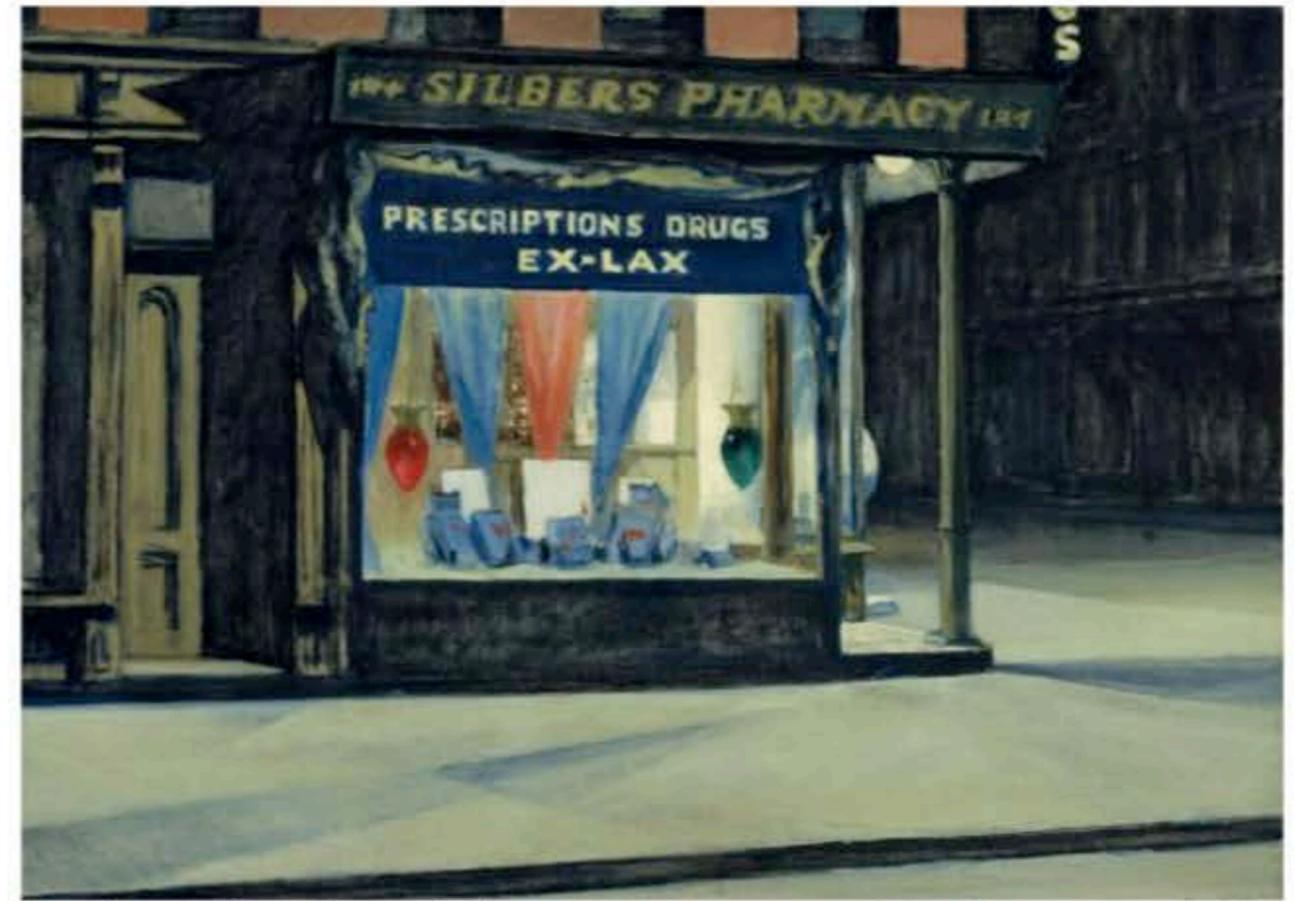
À la fin des années 1920, Hopper se met en quête d'un lieu pour y installer un nouvel atelier. Il multiplie les séjours à Cape Cod, dont la côte et les villages lui inspirent nombre de compositions dans lesquelles les phares occupent une place toute particulière. Ces motifs ne sont en rien choisis pour leur pittoresque qui est, en fait, aujourd'hui encore, le sujet privilégié des cartes postales pour touristes. En 1925 déjà, il n'avait rapporté de son voyage au Nouveau-Mexique que l'aquarelle d'une vieille locomotive abandonnée sur une voie de garage. Les ruelles pavées, l'architecture coloniale de Santa Fé l'avaient fait bâiller d'ennui. Plus tard, les rues du quartier français de La Nouvelle-Orléans, les parcs naturels de l'Utah lui inspireront la même indifférence. Son intérêt pour les phares de Cape Cod ne peut être que d'une autre nature. Il ne se comprend que mis en relation avec d'autres éclairages nocturnes, dont la lumière diffuse constitue, elle aussi, un appel pour les « oiseaux de nuit ».

Après avoir peint *Lighthouse Hill* et *Captain Upton's House*, Hopper réalise *Drug Store*. À la lumière bienveillante, salvatrice

Sur la côte de Cape Cod, Hopper poursuit son inventaire des signes d'un monde que l'essor technique, le progrès vouent à l'obsolescence. Les phares désormais automatisés condamnent



à l'inactivité leurs « capitaines », de même que le moteur Diesel provoque la rouille des bateaux à vapeur que Hopper représente dans le port de Rockland. Cet inventaire est celui d'un âge où solitude et héroïsme étaient encore possibles.



des phares (dont le symbolisme peut être rapproché de celui de l'église de Truro qu'il peint en 1930), il oppose l'éclairage vénéneux d'une pharmacie dont l'enseigne invite à la consommation d'un... laxatif.

Un tel sujet fait écho à *A Story Teller's Story*, un roman de Sherwood Anderson, dans lequel l'écrivain, mettant ironiquement en scène son ancien métier, décrit un publicitaire contraint d'imaginer des slogans propres à augmenter les ventes de laxatifs. La fièvre consumériste qui affectait l'Amérique est la cible de cette apologie, aussi persifleuse qu'ubuesque. L'intention ironique du tableau de Hopper n'a pas échappé à ses contemporains. Incapable d'en assumer le mauvais goût, l'acquéreur de l'aquarelle préparatoire l'avait retournée à l'artiste afin qu'il modifiât l'annonce par trop gênante. Hopper avait consenti à le satisfaire, remplaçant pour cette aquarelle le *EX-LAX* pour un moins explicite *ES-LAX*. L'épouse de son galeriste, Peggy Rehn, avait jugé elle aussi utile de préciser que « *EX-LAX* pouvait apparaître indélicat y compris pour ceux dont les convictions réalistes avaient

*Drug Store* (1927, ci-dessus) a le chatoisement, l'aura de fantasmagorie d'un présent de Noël. Hopper en fait l'image emblématique de l'abondance, de la séduction qu'offre le monde nouveau de la consommation de masse. Son ironie associe cette image à la promotion d'un laxatif célèbre de l'époque. Vingt ans plus tard, en 1948, Hopper représente une autre vitrine de magasin : *Seven A.M.* C'est la réminiscence d'une boutique proche de sa ville natale, vitrine d'un autre âge, dans laquelle n'apparaissent que de pauvres bouteilles, sur un fond d'images désuètes.

priorité sur toutes considérations de goût ». L'attraction « fatale » des lumières urbaines fera, en 1942, l'objet d'un nouveau tableau : *Nighthawks*. L'œuvre a été rapprochée du *Café de nuit* de Vincent Van Gogh, qui appartenait, depuis 1933, à Stephen Carlton Clark, le principal collectionneur de Hopper. Le *Café de nuit* est exposé à New York, à la galerie de Paul Rosenberg (du 5 au 31 janvier 1942 dans l'exposition « 11 tableaux de V. Van Gogh »), au moment même où Hopper engage la réalisation de *Nighthawks*. Vincent Van Gogh avait voulu peindre « un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes ». Cette atmosphère de damnation, de criminalité latente déteint sur *Nighthawks*, en partie également inspirée par la nouvelle de Hemingway *Les Tueurs*.

### Scènes de ménage

Au début des années 1930, *Room in New York* introduit dans l'œuvre de Hopper le sujet du couple et de sa relation. Découverts dans l'intimité de leur appartement, un homme et une femme



se détournent l'un de l'autre. Lui s'abîme dans la lecture de son journal, pendant qu'elle, à l'autre bout de la pièce, effleure une touche d'un piano. *Ennui* de Walter Sickert, *Bouderie* d'Edgar Degas ont pu inspirer cette représentation de l'incommunicabilité conjugale. Il suffisait aussi à Hopper de témoigner de sa propre existence. Après six ans de vie commune avec Josephine, ses premiers succès, la reconnaissance de son œuvre par le marché de l'art comme par les institutions ont attisé la rancœur, le ressentiment de Jo qui a échoué, de façon récurrente, à exposer ses propres peintures. Le mutisme, la passivité de Hopper à l'égard de ce qu'elle considère comme un jugement négatif,

Le pompiste de *Four Lane Road* (1956, ci-dessous) pourrait être le même homme que celui qui, dans *Gas* (1940), s'affairait autour de ses pompes à essence. Le mystère, la sourde menace du crépuscule de *Gas* ont fait place à une lumière plus vive. À la dramaturgie du combat entre lumière et ténèbres répond une méditation, une rêverie, interrompue par l'apostrophe de celle

que l'on devine être la compagne du pompiste, une scène aux confins du vaudeville.

« Le mariage, dit-elle [Josephine] un jour, les mains fermement croisées dans son giron, c'est difficile. Mais il faut aller au bout des choses. Je suis quelqu'un de très volontaire et de très difficile à vivre depuis que je suis née » (citée par Brian O'Doherty, 1974).



un ostracisme, contribuent à dégrader leur relation. Au début des années 1930, Josephine entreprend la rédaction d'un journal intime plein de l'acrimonie que lui inspire cette indifférence. Après *Room in New York*, *Summer in the City* (1949), *Hotel by a Railroad* (1952), *Four Lane Road* (1956) et *Excursion into Philosophy* (1959) constituent autant de variations sur le thème d'une vie conjugale gagnée par le doute, minée par le ressentiment.

### À l'assaut du bastion formaliste

Les expositions que la galerie Rehn consacre aux peintures de Hopper, à la fin des années 1920, connaissent un succès critique et commercial. Ses œuvres intègrent les plus importantes collections privées (Duncan, Clark...), comme publiques (The Metropolitan Museum of Art, Pennsylvania Academy...). Hopper est unanimement salué : la critique loue le caractère profondément « américain » de son art ; l'Academy of Design

Le métro aérien de la ligne L place Hopper à hauteur du théâtre de la vie intime et domestique des habitants de la ville. *Room in New York* (1932, ci-dessus) campe des personnages qui, par leur repli sur eux-mêmes, leur mutisme, semblent sortis des pièces de Henrik Ibsen qu'affectionnait Hopper. La configuration spatiale qu'autorise la vue depuis le métro fait du tableau une boîte scénique, celle-là depuis laquelle Hopper saluera son public dans sa dernière peinture *Two Comedians*.

lui propose d'intégrer les rangs de ses sociétaires (ce qu'il refuse). Il devient, en 1930, le premier artiste à intégrer les collections du MoMA de New York.

Dans le contexte d'un art américain qui voit l'essor du « régionalisme », stylistiquement conservateur et idéologiquement réactionnaire, la rétrospective que le MoMA consacre en 1933 à l'œuvre de Hopper dote opportunément sa peinture d'une dimension qui la fait échapper au contexte de ce chauvinisme. Composant avec les valeurs d'une époque marquée par l'essor des nationalismes, le MoMA conçoit son programme d'expositions en alternant projets conformes au modernisme international, auquel est attaché son directeur Alfred Barr, et expositions qui rendent compte du développement d'un art américain autonome. Si, en décembre 1929, l'exposition inaugurale du musée est consacrée aux fondateurs de la lignée moderniste (Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh), en mai 1930, l'exposition « Homer, Ryder, Eakins » établit l'ancrage généalogique de la modernité spécifiquement américaine. Les monographies consacrées à Burchfield (en avril 1930, centrée sur une période limitée et pratiquement abstraite de son œuvre), à Sterne (en février 1933) et à Hopper (en octobre 1933) esquissent l'histoire d'un « modernisme » spécifiquement américain. Dans la préface qu'il rédige pour le catalogue de la rétrospective Hopper, Alfred Barr précise clairement de quelle nature est l'intérêt qu'il porte à cet œuvre : « Hopper parvient dans nombre de ses peintures à réussir des compositions intéressantes d'un point de vue strictement formel. » Appliquant cette lecture formaliste à *Night Windows* (1928), qui appartient aux collections du musée, Barr en ignore délibérément la dimension voyeuriste. Inspirée de *The Strength of God*, une nouvelle de Sherwood Anderson, *Night Windows* adopte le point de vue de son personnage, un pasteur qui, depuis le clocher de son église, découvre une femme dans sa chambre. Barr loue dans l'œuvre les « trois brillants rectangles » que forment les fenêtres... Réagissant à cette lecture un tantinet restrictive de ses tableaux,

*Night Windows* (1928, ci-dessous) ne se restreint pas à la géométrie de sa composition soulignée par Alfred Barr, le directeur du MoMA. Hopper découvre des formes sensuelles dans le cadre des fenêtres new-yorkaises ; la même posture, la même fessier qu'il avait des années plus tôt peints dans *New York Restaurant* (1922).



Hopper rédige pour le catalogue ses *Notes sur la peinture*, dans lesquelles il exprime une contestation polie des valeurs du musée qui héberge son exposition. Au formalisme prôné par Alfred Barr, qu'il assimile à une « invention de formes arbitraires », à une « conception purement décorative de la peinture », il oppose ses « impressions les plus intimes de la nature ». Cette profession de foi « transcendantaliste » fait écho à la définition de l'art donnée par son auteur de chevet Ralph Waldo Emerson qui y voyait « la nature distillée dans l'alambic de l'homme ». Elle se double d'une réfutation

*House by the Railroad* est le premier tableau à intégrer, en 1930, la jeune collection du MoMA. L'œuvre est offerte par le



collectionneur et administrateur du musée, Stephen Clark, qui, quelques années plus tard, soutiendra la rétrospective de l'artiste. Fervent promoteur de la peinture de Hopper, Clark fera don de nombre de ses tableaux à différents musées de l'Est américain.



du nationalisme artistique et marque ses distances avec la peinture « littéraire », idéologique, du mouvement « régionaliste » en plein essor. Hopper n'aura de cesse de se démarquer des peintres militants de la ruralité américaine, tel Grant Wood, qui célèbre les paysans du Middle West restés « fidèles à la bonne vieille terre » [*good earth*]. Pour les peintres « régionalistes », la nostalgie de l'Amérique préindustrielle devient plus contemptrice que mélancolique, plus idéologique qu'élégiaque.

#### L'Europe en guerre

L'histoire, qui ne cesse de se rappeler à Hopper, s'impose de façon plus directe encore à la fin des années 1930. L'inquiétude que lui inspirent les dispositions bellicistes de l'Allemagne hitlérienne filtre dans les tableaux qu'il réalise du printemps à l'automne 1939. Le premier de cette trilogie, *Bridle Path*, montre trois cavaliers sur le point de s'engouffrer dans un tunnel de Central Park. Pour l'historien de l'art Alexander Nemerov, la signification de ce tableau est transparente.

*Bridle Path* (1939, ci-dessus) désigne le chemin difficile qui contraint le cavalier à maintenir avec fermeté les rênes de sa monture. Le titre de l'œuvre reprend littéralement celui d'une peinture de Winslow Homer montrant une jeune femme chevauchant avec prudence sur un sentier montagneux. C'est la seule peinture dans laquelle Hopper représente le mouvement, l'énergie en action. Un dynamisme toutefois compromis par la réaction du cheval blanc qui s'affole, face à l'entrée du tunnel de Central Park. En accord avec le symbolisme discret de Hopper, c'est l'obscurité incertaine qui fait renâcler l'animal.



« Ce n'est pas la transcription d'un endroit précis, mais un puzzle d'annotations et d'impressions inspirées par le voisinage. Le bosquet d'acacias provient d'études des arbres d'à côté. Le porche vient lui de la ville d'Orléans à quelque 30 km d'ici. Les figures ont été conçues pratiquement sans modèles, et les herbes hautes sont celles que je vois de mon atelier à la fin de l'été ou en automne. »

Edward Hopper  
à Lloyd Goodrich  
à propos du processus  
de réalisation de  
*Cape Cod Evening*  
(1939, ci-contre)

Il s'inscrit dans l'actualité européenne dont Hopper suit les développements dans les médias américains. Le cheval blanc, qui regimbe à entrer dans le passage obscur, symbolise l'anxiété qui l'étreint. *Cape Cod Evening*, peint en juillet de la même année, exprime un semblable sentiment d'inquiétude. C'est un chien, cette fois, qui perçoit un bruit, un danger, encore ignoré des humains. *Ground Swell* (« lame de fond »), achevé le 15 septembre, soit deux semaines après la déclaration de la guerre en Europe, est le plus explicite de ce triptyque des « temps menaçants ». Les passagers d'un voilier, ces figures emblématiques de l'Amérique picturale de Eakins, scrutent la bouée à cloche annonciatrice d'une mer tempétueuse, d'une vague destructrice venue de la lointaine Europe.

Trois œuvres, auxquelles il conviendrait sans doute d'ajouter *Light Battery at Gettysburg*, peint en 1940. Le sujet de cette peinture, inspirée de la guerre civile américaine, est des plus singuliers. L'ombre de Mathew Brady, le photographe de



Le « puzzle » d'impressions et d'observations prévaut à chacune des œuvres de Hopper. *Ground Swell* (1939, ci-dessus) est lui aussi totalement conçu dans l'atelier de l'artiste, à partir de notes et de reminiscences.

la guerre de Sécession, dont Hopper contemple les images des jours entiers, au point d'en oublier de peindre, plane sur cette œuvre au sujet éclairé, lui aussi, par son contexte historique. Gettysburg a marqué le tournant du conflit, consacré la victoire définitive des forces nordistes. Si Hopper préfère une fois encore représenter l'attente plutôt que l'action, sa représentation des futurs vainqueurs du combat décisif se veut un signe d'encouragement, alors que l'Amérique hésite encore à entrer en guerre.

### Métaphysique

La « lame de fond » que provoque le conflit européen ne devait pas tarder à atteindre les côtes américaines. L'avancée des troupes allemandes

Comme la plupart de ses œuvres, *New York Movie* (1939) est né de l'imagination de Hopper. Une intuition qu'il lui a fallu confronter à la réalité, en parcourant les salles de cinéma de New York pour y prélever chacun des détails du tableau. Comme à son habitude, Jo a posé pour le personnage. André Breton décrit « la très belle jeune femme perdue dans son rêve à l'écart de ce qui se déroule de grisant pour les autres ».



provoque l'exode de nombreux intellectuels et artistes. En juillet 1941, André Breton débarque à New York. Au MoMA, il découvre *New York Movie*. Dans un entretien qu'il donne en août à la revue *View*, il le rapproche du *Cerveau de l'enfant* de Giorgio De Chirico, son tableau le plus précieux parmi ceux qu'il a été contraint d'abandonner à Paris. L'attitude méditative de l'ouvreuse de cinéma, le rideau derrière elle font, pour Breton, directement écho au *Cerveau de l'enfant*. Le poète surréaliste perçoit d'emblée l'originalité de l'œuvre de Hopper qu'il assimile à l'art métaphysique de De Chirico. Comme lui, il œuvre à la déstabilisation du réel, à l'immersion dans les profondeurs de la vie intérieure.

Au début des années 1950, le rapprochement de l'œuvre de Hopper avec celle de De Chirico s'impose à nombre de critiques. Les arcades des places italiennes, les cheminées, les trains, la lumière crépusculaire, chers au peintre italien, sont interprétés par Hopper dans *Dawn in Pennsylvania*, peint une année après la publication de l'entretien de Breton. Par l'usage de perspectives aberrantes, de constructions spatiales déroutantes, les deux peintres partagent un même projet, visant à déjouer toutes les certitudes du réalisme.

Étudiant la façon dont Hopper use de constructions hérétiques pour déstabiliser les spectateurs de ses tableaux, l'historienne de l'art Jean Gillies constate que « la position du spectateur est ambiguë », qu'« il est invité à se placer à deux endroits à la fois », « se trouve quelque part dans les airs, flottant dans la partie droite du tableau ».

*Le Cerveau de l'enfant* de Giorgio De Chirico (1914, ci-dessous), qu'André Breton rapproche de *New York Movie*, a longtemps constitué le fleuron de la collection personnelle du poète surréaliste. Le découvreur en passant en bus devant la vitrine de la galerie Rosenberg



à Paris, Breton saute pratiquement de la plate-forme. Plus tard c'est Yves Tanguy que le tableau subjugué, au point de décider de sa vocation de peintre. Les thèmes du rideau, des yeux fermés en appellent au « modèle intérieur » qui est au cœur du premier surréalisme.



*Office at Night* (1940) est de ces images inspirées par les déplacements du peintre dans le métro aérien. Du temps où il travaillait comme illustrateur pour la revue *System*, Hopper avait eu de nombreuses occasions de représenter l'univers bureaucratique. C'est toutefois du côté de Degas qu'il convient de rechercher la source d'*Office at Night*. Un bureau de coton de La Nouvelle-Orléans « hante » littéralement ce tableau dont un dessin préparatoire fait apparaître une chaise directement empruntée à l'œuvre de Degas. La composition générale, fermée par une cloison de fenêtres et de portes, reproduit le dispositif spatial d'*Un bureau de coton*. Le véritable sujet de l'œuvre de Hopper, celui de la relation entre les deux personnages, provient lui aussi d'un tableau de Degas : *Bouderie*. Dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York depuis 1929, ce tableau montre un couple dont la femme s'efforce en vain d'attirer l'attention d'un homme, abîmé dans sa lecture. La tension palpable entre la secrétaire, dont l'anatomie, comme enroulée sur elle-même, déploie ses charmes érotiques, et le personnage indifférent est bien le sujet d'*Office at Night*.



La figure de *Summertime* (1943) appartient de plein droit aux allégories dont regorge la peinture ancienne. Après Pomone, la Justice ou la Liberté, la jeune femme de *Summertime* incarne la santé, la jeunesse, la force rayonnante que le sens commun associe à l'été. Rarement Hopper aura peint une figure féminine d'une telle beauté. Il l'a vêtue d'une robe dont la transparence laisse deviner ses formes pulpeuses. À gauche de la figure, deux fenêtres présentent une étrange dissimilitude. Alors que les rideaux de l'une restent immobiles, ceux de l'autre sont animés par ce même vent indiscret qui s'invitait dans les chambres de *Evening Wind* (1921) et de *Moonlight Interior* (1921).

Gillies voit dans cette étrangeté savamment élaborée l'origine du sentiment d'« aliénation » que nombre d'exégètes du peintre américain n'avaient jusque-là attribué qu'à la seule iconographie de ses œuvres. L'« étrangeté » qu'inspirent leurs œuvres est bien ce qui rapproche De Chirico et Hopper. Le terme est entré dans le vocabulaire des critiques et des historiens de l'art, après que



Sigmund Freud lui a consacré un essai : *Das Unheimliche* (*L'Inquiétante Étrangeté*, 1919). Le psychanalyste y analyse le sentiment de frayeur qui, dans certaines circonstances, « se rattache aux choses connues depuis longtemps et, de tout temps, familières » qui soudain nous apparaissent méconnaissables. Précisant l'étymologie du terme

En 1926, Hopper réalise *Haunted House*, (ci-dessous). En 1960, Alfred Hitchcock fera de la maison de *House by the Railroad* l'antre de la mère momifiée de son film *Psychose* (ci-dessus).



*Unheimlich*, Freud rappelle ses liens avec ce qui appartient à l'univers domestique, avec ce qui évoque la maison (de *heimelig* : « faisant partie de la maison »). Il précise que « nombre de langues modernes ne peuvent pas du tout rendre notre expression une "maison *unheimlich*" autrement que par la formule : une maison hantée ».

En 1926, Hopper réalisait l'aquarelle *Haunted House*, annonciatrice d'autres demeures « fantomatiques ». « Hanté » s'est imposé, au fil du temps, à la critique comme un qualificatif applicable à l'ensemble de son œuvre. Il a été littéralement traduit par Alfred Hitchcock, faisant de *House by the Railroad* le décor de son film *Psychose*.



Tout semble opposer Edward Hopper et Jackson Pollock (ci-dessus) : l'introspection du premier, la véhémence lyrique du second. Une historiographie dogmatique s'est appliquée à rendre incompatibles le « réalisme » de Hopper et l'expressionnisme abstrait de Pollock. Cependant, une même idée quasi mystique de relation avec la nature rapproche fondamentalement leurs œuvres. « Je suis la nature », avait un jour déclaré Pollock. Hopper confessait, lui aussi, rêver à une fusion de l'être et de la nature. Écrivant que « l'art n'est rien d'autre que la nature distillée dans l'alambic de l'homme », Emerson est celui qui, mieux que les historiens de l'art, réconcilie l'art de Hopper et celui de Pollock.

### Le « triomphe » de l'art américain

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale s'affirme une nouvelle école américaine, abstraite – dont Jackson Pollock devient le héros –, héritière de l'automatisme importé par les surréalistes européens en exil (André Masson, Max Ernst, Matta...). En 1946, le héraut de cette nouvelle peinture, Clement Greenberg, s'en prend à Hopper, dont il juge la peinture « essentiellement photographique » et « littéraire ». L'année suivante, le peintre analyse cet art abstrait qui prétend s'imposer comme la norme exclusive des pratiques picturales contemporaines : « il y a une école d'art qui se nomme abstractionniste ou non objective qui est dérivée principalement du travail de Paul Cézanne, qui tente de créer une "peinture pure", c'est-à-dire un art qui utilise la forme, la couleur et le dessin en soi, indépendamment de l'expérience de la vie humaine et de son association à la nature. Je ne crois pas que ce but puisse être atteint par un être humain. »

« L'expérience de la vie humaine », la porosité de l'art aux petits et grands événements de l'histoire trouvent de nouveau à s'exprimer dans la peinture de Hopper en 1949. *Conference at Night* n'illustre en apparence qu'une anodine réunion de bureaucrates sur leur lieu de travail. Cette banalité se nimbe de l'actualité d'un temps d'après-guerre, qui voit se développer une véritable hystérie anticommuniste, orchestrée par le sénateur Joseph McCarthy. « Ici, l'atmosphère politique générale, surtout dans les universités et les collèges (à l'exception des très grands), est actuellement peu agréable. La chasse aux rouges est en marche et les intellectuels américains, surtout dans la mesure où ils ont un passé radical et sont devenus antistaliniens au fil des années, se mettent en quelque sorte à l'unisson du Département d'État », constate la philosophe Hannah Arendt. Sensible à ce climat politique, le premier propriétaire de *Conference at Night*, Stephen Clark, retourne l'œuvre au galeriste Frank Rehn, suspectant que la « conférence » en question ne soit autre qu'un complot communiste...

L'année où il réalise *Conference at Night*, Hopper lit *La Montagne magique*, le roman de Thomas Mann dont les personnages présentent une troublante parenté psychologique avec les figures qu'il n'a cessé de peindre jusque-là. Thomas Mann avait écrit *La Montagne magique* au début des années 1930, au moment où se répandait en Allemagne l'idéologie nazie, qui fait d'un darwinisme social, fondé sur une « pureté raciale », sur une apologie de la puissance vitale, le socle de son programme politique. Aux antipodes de ce biologisme conquérant, Thomas Mann décrit la société que composent les pensionnaires



atelier, donnant sur le parc, et celui de Jo, à l'arrière du bâtiment, Hopper avait marqué au sol une zone de démarcation, sous la forme d'une ligne de peinture blanche, que ne devait en aucun cas franchir Josephine.

Le modeste atelier occupé par Hopper de 1913 à la fin de sa vie au numéro 3 de Washington Square frappait ses visiteurs par son dépouillement (ci-dessous, en 1948). Sur un chevalet, une toile blanche pouvait attendre pendant plusieurs mois qu'une image vienne s'y déposer. Entre son



d'un sanatorium. Là, les plus anciens résidents, ceux qui se trouvent au stade le plus avancé de la maladie, ont autorité sur les nouveaux arrivants. La vie de l'hôpital est réglée par l'inaction, la lenteur, les poses interminables durant lesquelles les pensionnaires s'efforcent d'arracher leurs bienfaits aux rayons du soleil. Ce monde aux valeurs inversées convient assez bien aux figures peintes par Hopper. La « résistance » des personnages du roman de Thomas Mann ressemble à celle que manifestent les personnages du peintre à l'endroit de la frénésie consumériste et affairiste de la nouvelle société américaine. James Thrall Soby, collectionneur d'œuvres surréalistes et conservateur au MoMA, a souligné la nature de cette « résistance » : « [Hopper] montre l'envers de la scène industrielle américaine, de son énergie éclatante et de son rythme nerveux, il révèle l'impression de vide et d'apathie que ressentent souvent ceux qui ne se satisfont pas d'une implication spirituelle insuffisante dans leur travail comme dans leurs loisirs. »

Le contexte nocturne de *Conference at Night* (1949), les vêtements, l'allure des protagonistes renvoient, plus qu'aucune autre œuvre de Hopper, aux films noirs dont il disait faire ponctuellement de véritables « orgies ». Quand bien même le peintre dit avoir été inspiré par de telles réunions nocturnes entrevues dans des bureaux de Broadway, le principe même d'un conciliabule dans le seul éclairage de la rue renvoie à la conspiration, à des tractations qui échappent aux règles d'une banale vie de bureau.

## Reality

Au début des années 1950, il apparaît à Hopper que le déficit d'« implication spirituelle » évoqué par Soby se répand au point d'affecter les productions artistiques elles-mêmes. Il en perçoit le symptôme dans la déferlante de cet art abstrait qui envahit galeries et musées. Le Whitney Museum, dernier bastion de la tradition réaliste américaine, voit sa Biennale de 1950 célébrer à son tour le triomphe de l'abstraction (Pollock, Arshile Gorky, Willem De Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline...). Jo et Edward Hopper interpellent le directeur du musée à qui ils reprochent d'être « passé tout de go dans un autre camp ». Quelque temps plus tard, ils sont informés de la constitution, autour de Raphael Soyer, d'un groupe d'artistes appartenant à diverses mouvances figuratives, résolument décidés à mettre en cause le MoMA qui, à leurs yeux, « n'a pas apprécié quoi que ce soit ces temps-ci, si ce n'est le non-objectif ». Hopper rejoint le groupe des protestataires, participe à leurs réunions durant lesquelles est élaboré un projet de publication, *Reality*, qui voit finalement le jour le 13 avril 1953. Les plus actifs des animateurs de la revue (Raphael Soyer, Jack Levine, Reginald Marsh...) appartiennent à une école réaliste fortement marquée par le militantisme politique des années 1930. Hopper, Pène du Bois, Burchfield forment la « vieille garde » des signataires du manifeste publié à la première page de *Reality*. « Nous croyons [...] que la texture et l'accident, tout comme le coloris, le dessin et toutes les autres composantes d'une peinture ne sont que les moyens d'atteindre un but plus ambitieux, qui est la représentation de l'homme et du monde dans lequel il vit. Aujourd'hui, un groupe dominant d'officiels des musées, de marchands et de publicitaires présentent une simple innovation textuelle comme l'unique manifestation de l'intuition artistique.



Cette exploitation arbitraire d'un seul élément de la peinture encourage le mépris du goût et de l'intelligence du public. » Adoptant un ton plus pugnace encore, le manifeste enchaîne : « La répétition dogmatique de ces points de vue a suscité dans toute la scène artistique un climat d'irresponsabilité, de snobisme et d'ignorance. » La seconde livraison de *Reality* s'ouvre aux artistes internationaux, Oskar Kokoschka place la question de l'abstraction dans le contexte de l'évolution des sociétés modernes : « La vision comme faculté de voir la vie, le monde, de ses propres yeux, devient

De même qu'il s'attachait à rendre les projections des rayons lumineux sur une architecture, Hopper, dans *Morning Sun* (1952, ci-dessous), a mis un soin méticuleux à restituer les jeux les plus subtils de la lumière sur la carnation de son modèle.



infirme et elle sera bientôt tout entière perdue dans la société, remplacée par une expérience par procuration, un savoir de seconde main, des théories, une approche abstraite de la vie et de l'existence – et cela du fait de l'éducation formaliste, contrôlée par la civilisation technique d'aujourd'hui [...] menaçant la société d'un avenir d'uniformité et de totalitarisme, non seulement ennuyeux mais qui peut devenir inhumain, comme l'a montré l'histoire récente. »

### Abstraction

L'œuvre de Hopper, en dépit de ses prises de position dans les pages de *Reality*, bénéficie de l'indulgence des tenants du formalisme abstrait. Le peintre rend



compte de cette bienveillance dans l'entretien qu'il donne, en 1954, lors de l'inauguration du nouveau bâtiment du Whitney Museum of American Art : « C'est vrai, et j'en suis également très étonné. C'est peut-être parce que mes tableaux ont une base de dessin géométrique que l'avant-garde m'accepte comme un des leurs. »

Cette « géométrie », déjà soulignée par Alfred Barr lors de l'exposition du MoMA de 1933, ne justifie pas à elle seule l'acceptation de l'œuvre de Hopper par « l'avant-garde ». Si sa peinture relève bien d'une « abstraction », celle-ci dépasse, et de loin, sa seule élaboration formelle. Dans une lettre de 1939 à Charles Henry Sawyer, il explicite la dimension « conceptuelle » de son art : « Mon œuvre était très précisément conçue dans mon esprit avant que j'en entreprenne la réalisation et, à l'exception de quelques petites esquisses en noir et blanc accomplies sur le motif, je n'avais pas d'autres données concrètes, je revenais néanmoins régulièrement au motif afin de rafraîchir ma



Travaillant à *Sun in an Empty Room* dans son atelier de Cape Cod (à gauche), Hopper devait savourer l'ironie d'une interprétation purement abstraite de son œuvre, alors que la querelle du réalisme et de l'art non figuratif continuait d'alimenter les débats esthétiques.

mémoire. » Artiste, critique, réalisateur et ami du couple Hopper, Brian O'Doherty relatera plus tard, en des termes semblables, le processus créatif de Hopper : « D'abord, il y avait la lente maturation du sujet dans son esprit, souvent nourrie par quelques esquisses. Il nommait cette phase : "gestation intellectuelle et épanouissement du sentiment". À ce stade, le sujet était élaboré simultanément de façon sensible et formelle. [...] Il n'engageait jamais la réalisation du tableau avant que l'idée ne se concrétise dans son esprit. Il réalisait alors une étude relativement aboutie, et pouvait commencer

Hopper était conscient de l'exceptionnel enjeu symbolique de ses derniers tableaux. *Sun in an Empty Room* (1963) marque un degré de radicalité formelle jamais atteint jusqu'alors puisque toute présence humaine en a disparu.

à peindre, sans être contraint par son étude, autant que je m'en souviens. Sur la toile, l'image se substituait au projet qui avait mûri dans son esprit. [...] Elle modifiait l'image préconçue pour finalement la remplacer. L'avènement du tableau consacrait ainsi la déchéance de l'idée, et d'une certaine façon l'effacement de l'artiste. Ce processus était défini par ce qu'il nommait "le combat contre l'altération de l'idée". L'intensité qu'il mettait dans ce combat contre l'altération de son idée première conférait à ce processus une tension fondamentalement moderne. » Ce procédé place la peinture de Hopper aux antipodes du réalisme auquel elle a trop souvent été réduite. Les impressions visuelles suscitées par ses nombreux voyages au Nouveau-Mexique, ou ailleurs, ne lui ont inspiré aucune peinture. Son art est définitivement davantage de l'esprit que de l'œil. Ses pensées, ses souvenirs, ses lectures sont les stimulants les plus actifs de son imagination. Son ambition de charger chacune de ses œuvres d'une intensité émotionnelle, spirituelle maximale, l'a conduit à une singulière parcimonie. Une année extraordinairement « prolifique », celle de 1949, voit la réalisation de quatre peintures. Les années 1950, 1951, 1955, 1956, 1960, 1962, 1963 ne comptent que deux tableaux. Une seule œuvre voit le jour en 1952, 1953, 1954, 1957, 1958, 1959, 1961, 1965 et 1966.

### Derniers feux

Après la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre d'Edward Hopper ne répond plus qu'à l'impérieuse nécessité d'une expression intensifiée, qui se manifeste d'abord par son abandon de la pratique de l'aquarelle, puis par une production picturale des plus raréfiées. « Je ne travaille plus d'après nature. Je pense que je vais plus profond en moi-même quand je travaille dans l'atelier. »

Durant les dernières décennies de son œuvre, Hopper engage une nouvelle phase de « cristallisation », une nouvelle étape de réduction iconographique, d'intensification psychologique de ses sujets. Il multiplie les figures du transit, de la mobilité, de l'échouage, du déracinement. Seuils,

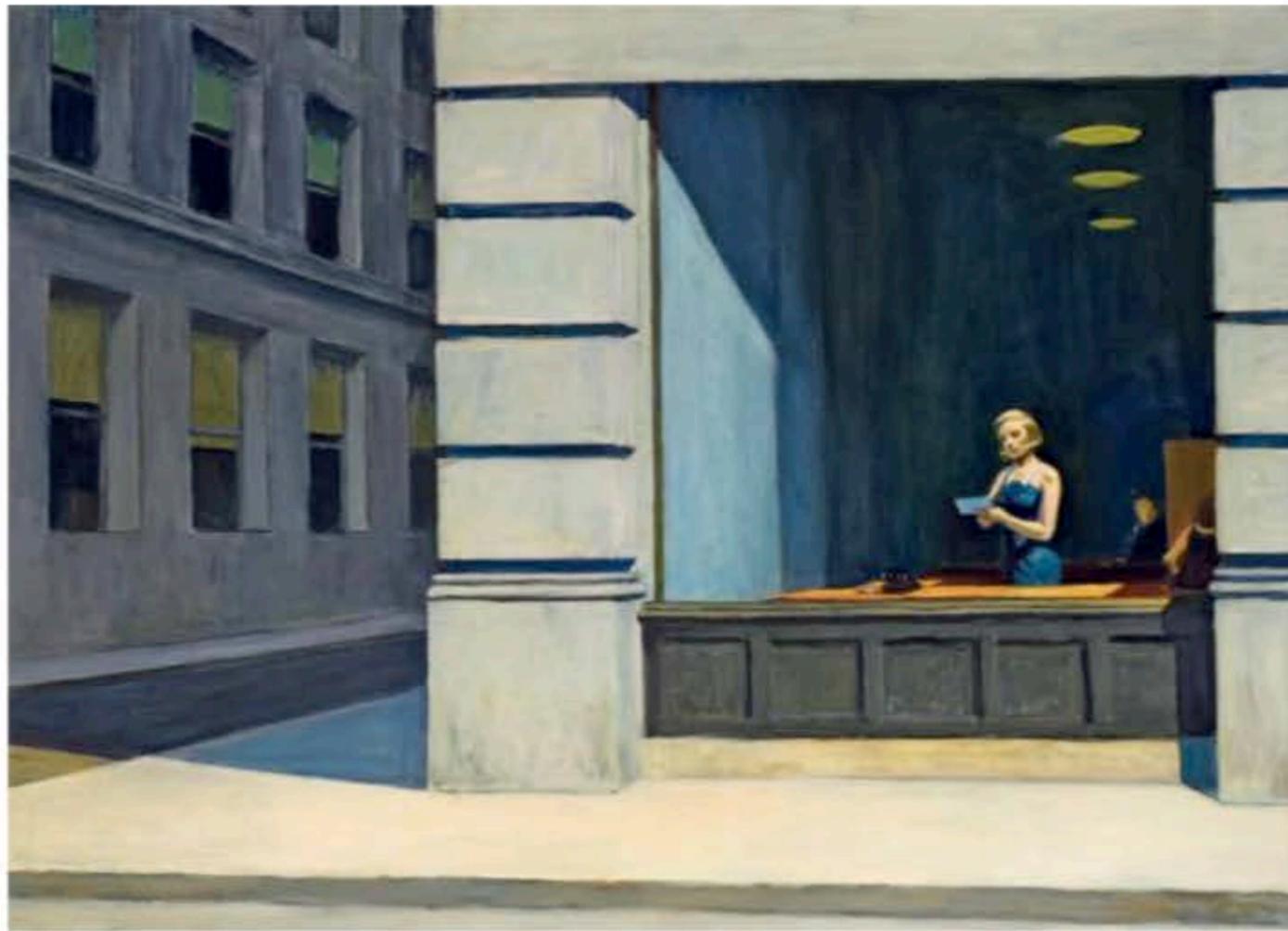


Dernier tableau consacré à l'univers des hôtels, *Western Motel* est peint lors du séjour effectué par Hopper en Californie au début de l'année 1957. Pour la seconde fois (après *South Carolina Morning*, deux ans plus tôt), un personnage nous regarde frontalement. Ce regard se substitue à la nudité des personnages des tableaux précédents consacrés au même sujet. Depuis *l'Olympia* de Manet, cette adresse visuelle aux spectateurs de l'œuvre est porteuse d'une ambiguïté, d'une charge érotique, que Hopper renforce encore par les rondeurs du paysage, et celles de la carrosserie du véhicule de l'arrière-plan.

passages, zones frontières entre intérieur et extérieur (vitrine, bow-window...) conquièrent l'espace de ses tableaux. Ses personnages n'habitent plus que perrons et embrasures de porte. Leur cadre, dans des espaces clos, est celui de compartiments de train, de chambres d'hôtel. Henry James, de retour en 1904 aux États-Unis après vingt années d'absence, avait mesuré lui aussi à quel point le développement des espaces transitionnels constituait une caractéristique fondamentale du cadre de vie américain : « L'esprit américain a attribué [à l'hôtel] un usage et une valeur sans précédent ; le conduisant tellement à exprimer un idéal social et en fait nettement esthétique, et en le rendant tellement à un degré suprême synonyme de civilisation, afin de capter la conception même de comportement, qu'on est vraiment tenté de se demander



Josephine et Edward Hopper se rendent ensemble à l'ouverture d'une nouvelle aile du MoMA en 1964 (ci-dessous). En dépit des aigreurs, des tensions, des affrontements qui ont émaillé leur existence commune, Hopper concède que Jo a bien été le soutien infailible de son œuvre. Josephine ne surviva qu'une année à la mort d'Edward survenue le 15 mai 1967.



si l'esprit de l'hôtel n'est peut-être pas justement la principale recherche et le principal aboutissement de l'esprit américain lui-même. » Henry James précisait de quelle nature était cet « esprit américain » en interprétant le symbolisme de l'architecture du Vieux Continent, comme le fera plus tard Hopper : « Il y a partout l'instinct, que nous voyons en action, de minimiser dans chaque "intérieur", la culpabilité, l'arrogance, la responsabilité, tout ce que peut paraître impliquer le fait d'être un intérieur. [...] Avec l'aide complice de toute l'ingéniosité d'une architecture jeune, nouvelle et espiègle, s'est appliqué, aussi bien aux petits édifices qu'aux grands comme la loi même de l'édification. Ainsi se trouve honorée la loi selon laquelle chaque partie de chaque maison doit être autant que possible visible, visitable, pénétrable, non seulement à partir de toutes les autres parties, mais également à partir d'autant de parties d'autres maisons, pourvu qu'elles soient suffisamment

*New York Office* (1962, ci-dessus) est l'ultime transposition par Hopper du thème cher à Vermeer de la lecture d'une lettre dans la lumière du soleil. L'intimité de l'univers domestique a fait place à l'obscurité d'une exposition au niveau de la rue, celui de l'espace public. L'image est celle d'un monde qui n'autorise plus aucun espace de solitude, qui rend peut-être impossible l'existence de missives privées qui dérogeraient au format, au contenu des notes administratives.

proches. Ainsi voyons-nous systématisés l'extension imprécise de tous les espaces et le mélange précis de toutes les fonctions ; l'agrandissement de toute ouverture, l'extension de tout passage, la substitution par des arches béantes, par des perspectives lointaines, par le vide sonore, de murs, d'enclos, de portes praticables, de fenêtres contrôlables, de tout ce qui est de l'essence de la vie privée. »

Avec *People in the Sun* (1960, ci-dessous), l'héliotropisme cesse d'être une affaire privée pour s'imposer comme une dévotion collective, un culte d'un genre nouveau rendu à l'astre solaire.



La « vie privée », la possibilité ou la nostalgie de la solitude et du recueillement sont bien les sujets permanents de l'œuvre d'Edward Hopper. Dans un cadre urbain tentaculaire, dans une architecture domestique ouverte aux quatre vents, il ne reste aux « résistants » de ses tableaux que l'espoir ou la consolation de la chaleur solaire, vecteur symbolique de la plénitude des sensations et de la vie de l'esprit. Les dernières peintures de Hopper composent une longue théorie de figures héliotropes. Chacune de ses œuvres décline une phase du cycle solaire, de cette lumière bienfaisante par laquelle se réconcilient la chair et l'esprit, la lumière des poètes grecs et celle des Pères de l'Église.

L'ultime œuvre de Hopper, *Two Comedians* (1966, page suivante), le montre s'avançant pour le salut final à côté de celle qui a partagé sa vie. À celle qui aura été son unique modèle, celle dont les humeurs orageuses, le verbe intempestif auront tenu les gènes à distance, il reconnaît la place qui lui revient. Témoignage émouvant d'une complicité nourrie de la plus grande des altérités.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### COUVERTURE

*New York Office* (détail), 1962, h/t, 102,8 x 140 cm. Montgomery (AL), Montgomery Museum of Fine Arts, The Blount Collection [1989.2.24].

### OUVERTURE

**1** *Chop Suey*, 1929, h/t, 81,3 x 96,5 cm. Collection de Barney A. Ebsworth.  
**2-3** *Nighthawks*, 1942, h/t, 84,1 x 152,4 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection [1942.51].  
**4-5** *Hotel Room*, 1931, h/t, 152,4 x 165,7 cm. Madrid, musée Thyssen-Bornemisza [1977.110 [594]].  
**6-7** *Early Sunday Morning*, 1930, h/t, 88,9 x 152,4 cm. New York, Whitney Museum of American Art [31.426].  
**8-9** *Hotel Lobby*, 1943, h/t, 82,6 x 103,5 cm. Indianapolis Museum of Art, collection William Ray Adams Memorial.  
**11** *Cape Cod Morning*, 1950, h/t, 87 x 101,9 cm. Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum.

### CHAPITRE 1

**12** *Self-Portrait*, v. 1904, h/t. New York, Whitney Museum of American Art.  
**13** Dessin d'après

*Le Fifre* d'Édouard Manet, 1900-1907, crayon et encre sur papier, 25,4 x 17,8 cm. New York, Whitney Museum of American Art.  
**14** *Gas*, 1940, h/t, 66,7 x 102,2 cm. New York, MoMA, fonds Mrs. Simon Guggenheim, 1943 [577.1943].  
**15** Wim Wenders, *Street Corner in Butte, Montana*, 2003, c-print, 186 x 224 cm. Collection de l'artiste.  
**16h** Edward Hopper *House Art Center*, ancienne maison de la famille de l'artiste, 82 North Broadway, Nyack (NY), tirage argentique. The Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.  
**16b** Hopper enfant dans une barque, Nyack (NY). The Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.  
**17** Enfants travaillant dans une usine de coton en Caroline du Sud, 1900.  
**18** Thomas Eakins, *Arcadie*, v. 1883, h/t, 98,1 x 114,3 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art (MET), don de Miss Adelaïde Milton de Groot, 1967.  
**19** La classe de Robert Henri à la New York School of Art, 1903-1904, tirage argentique. The

Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.  
**20** *Young Woman in a Studio*, 1901-1902, huile sur carton, 31,27 x 23,65 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1430].  
**21** *Solitary Figure in a Theater*, 1902-1904, huile sur carton, 31,8 x 23,3 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1418].  
**22h** Hopper dessinant sur un pont à Paris, 1907, tirage argentique. The Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.  
**22b** *Le Pavillon de Flore*, 1909, h/t, 60,3 x 73 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1174].  
**23** *Two Figures at Top of Steps in Paris*, 1906, h/b, 33 x 23,5 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1299].  
**24h** *Couple buvant*, 1906-1907, aquarelle, mine de plomb et crayon Conté sur papier, 34,3 x 50,5 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1340].  
**24b** Eugène Atget, *La Villette, rue Asselin,*

*fille publique faisant le quart devant sa porte*, série de photographies sur les prostituées de Paris commandée à Atget par le peintre André Dignimont en mars 1921, épreuve sur papier albuminé. Paris, musée d'Orsay.  
**25** *Victor Hugo, L'Année terrible : On the Rooftops*, 1906, crayon, encre noire et aquarelle sur papier, 55,1 x 37,5 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1338].  
**26h** Hopper travaillant comme illustrateur commercial à l'agence C.C. Phillips and Company, New York, 1906. The Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.  
**26b** Couverture du magazine *The Morse Dry Dock Dial*, 19 mars 1921. The Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.  
**27b** Illustration de l'article « Then Contentment Reigns » de Katherine Henry dans le magazine *Farmer's Wife*, mai 1917. Minnesota, Saint-Paul, avec l'aimable autorisation de *Farm Journal Media*, Mexico, Missouri.  
**27h** Couverture du magazine *Hotel*

*Management*, 6 septembre 1924. The Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.

### CHAPITRE 2

**28** *Soir bleu* (détail), 1914, h/t, 91,4 x 182,9 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1208].  
**29** *Self-Portrait*, 1919-1923, pointe sèche, 15,2 x 10,2 cm. Philadelphia Museum of Art, don de Carl Zigrasser, 1962 [1962-11-3].  
**30h** Couverture du catalogue de l'exposition « Exhibition of Paintings » aux Macbeth Galleries, New York, 3-15 février 1908.  
**30b** Robert Henri, *Self-Portrait*, 1903, h/t, 80 x 67,6 cm. Lincoln, Sheldon Museum of Art, University of Nebraska-Lincoln, UNL, don de Mrs. Olga.  
**31** John Sloan, *Rain, Rooftops, West 4<sup>th</sup> Street*, 1913, h/t, 51 x 61,1 cm. Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, don de la fondation Joseph H. Hirshhorn, 1966 [66.4615].  
**32** *American Village*, 1912, h/t, 65,7 x 96,2 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs

de Josephine N. Hopper [70.1185].  
**33** Edgar Degas, *Un bureau de coton à La Nouvelle-Orléans*, 1873, h/t, 73 x 92 cm. Pau, Musée des Beaux-Arts.  
**34** *Queensborough Bridge*, 1913, h/t, 65,7 x 96,8 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1184].  
**35** *New York Corner*, 1913, h/t, 61 x 73,7 cm. Los Angeles, collection particulière, avec l'aimable collaboration de la galerie Fraenkel, San Francisco.  
**36** Gustave Courbet, *L'Atelier du Peintre. Allégorie réelle*, 1854-1855, h/t, 361 x 598 cm. Paris, musée d'Orsay.  
**36-37** *Soir bleu*, 1914, h/t, 91,4 x 182,9 cm. New York, Whitney Museum of American Art, legs de Josephine N. Hopper [70.1208].  
**38-39** *Excursion into Philosophy*, 1959, h/t, 76,2 x 101,6 cm. Coll. part.  
**40h** Une des salles de l'« Armory Show », « International Exhibition of Modern Art », du 15 février au 15 mars 1913, photographie de Walter Pach. New York, MoMA.  
**40b** Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2*, 1912, 147 x 89 cm. Philadelphie, Museum of Fine Arts. The Louise and Walter Arensberg Collection.

**41** *Sailing*, 1911, 61 x 74 cm, h/t. Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.  
**42** *House on a Hill - The Buggy*, 1920, gravure, 20 x 25,4 cm. Philadelphia Museum of Art, acquis grâce au fonds Thomas Skelton Harrison, 1962 [1962-19-43].  
**43h** *American Landscape*, 1920, gravure, 33 x 42,5 cm. Philadelphia Museum of Art, acquis grâce au fonds Thomas Skelton Harrison, 1941 [1941-53-35].  
**43b** *The Two Pigeons*, 1920, gravure, 21,6 x 25,1 cm. Philadelphia Museum of Art, acquis grâce au fonds Thomas Skelton Harrison, 1962 [1962-19-18].  
**44** *New York Restaurant*, 1922, 61 x 76,2 cm, h/t. Muskegon Museum of Art.  
**45** *Houses of Squam Light, Gloucester*, 1923, aquarelle, 28,6 x 44,3 cm. Boston, The Museum of Fine Arts.  
**46** *The Mansard Roof*, 1923, aquarelle, 80 x 53,9 cm. New York, Brooklyn Museum of Art.  
**47** *Gloucester Mansion*, 1924, aquarelle et mine de plomb sur papier, 34,1 x 49,7 cm. Boston, The Museum of Fine Arts, legs John T. Spaulding [48.717].  
**48-49** *House by the Railroad*, 1925, h/t, 61 x 73,7 cm. New

York, MoMA, don anonyme de 1930 [3.1930].

### CHAPITRE 3

**50** *Automat* (détail), 1927, h/t, 71,4 x 91,4 cm. Des Moines (Iowa), Des Moines Art Center [1958.2].  
**51** *Self-Portrait*, 1924-1930, crayon sur papier, 23,8 x 18,4 cm. Washington, D.C., National Portrait Gallery.  
**52** Josephine et Edward Hopper, *Truro (MA)*, milieu des années 1920, tirage argentique. Frances Mulhall Achilles Library, New York, Whitney Museum of American Art.  
**53** *Sunday*, 1926, h/t, 73,6 x 86,3 cm. Washington, D.C., The Phillips Collection.  
**54-55** *Girlie Show*, 1941, h/t, 81,3 x 96,5 cm. Collection de Faye Sarofim.  
**56** *Eleven A.M.*, 1926, h/t, 71,3 x 91,6 cm. Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, don de la fondation Joseph H. Hirshhorn, 1966 [66.2504].  
**57h** *Evening Wind*, 1921, gravure, 17,5 x 21 cm. Philadelphia Museum of Art, acquis grâce au fonds Thomas Skelton Harrison, 1962 [1962-19-30].  
**57b** *Moonlight Interior*, 1921-1923, h/t, 60,9 x 73,6 cm. Coll. part.

- 58-59** *Automat*, 1927, h/t, 71,4 x 91,4 cm. Des Moines (Iowa), Des Moines Art Center [1958.2].
- 60** *The Camel's Hump*, 1931, h/t, 81,9 x 127,6 cm. Utica (NY), Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Museum of Art [57.160].
- 61** Grant Wood, *La Chevauchée nocturne de Paul Revere*, 1931, h/t, 76,2 x 101,6 cm. New York, MET.
- 62** *From Williamsburg Bridge*, 1928, h/t, 73,7 x 109,2 cm. New York, MET, fonds George A. Hearn, 1937 [37.44].
- 63** Charles Burchfield, *Promenade*, 1927-1928, aquarelle sur papier, 80,3 x 108 cm. Buffalo (NY), collection Albright-Knox Art Gallery, don de A. Conger Goodyear, 1977 [1977-20]. Avec l'aimable autorisation de Charles E. Burchfield Foundation.
- 64-65** *Two on the Aisle*, 1927, h/t, 102 x 122,5 cm. Toledo, The Toledo Museum of Art, acquis grâce au fonds de la Libbey Endowment, don d'Edward Drummond Libbey [1935.49].
- 66-67** *Intermission*, 1963, h/t, 101,6 x 152,4 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Acquis en souvenir d'Elaine McKeon, présidente du Conseil des Trustees du San Francisco Museum of Modern Art [1995-2004], grâce aux dons des familles Fisher et Schwab, et d'un donateur anonyme, entré dans les collections par échange.
- CHAPITRE 4**
- 68** *New York Movie* [détail], 1939, h/t, 81,9 x 101,9 cm. New York, MoMA.
- 69** *Two Comedians*, 1966, h/t, 78,1 x 106 cm. Coll. part.
- 70a** *Lighthouse Hill*, 1927, h/t, 73,8 x 102,2 cm. Dallas, Dallas Museum of Art, don de M. et M<sup>me</sup> Maurice Purnell [1958.9].
- 70b** Hopper peignant *Lighthouse Hill*, près de Cape Elizabeth, Maine, 1927, tirage argentique. The Arthayer R. Sanborn Hopper Collection Trust-2005, New York, Whitney Museum of American Art.
- 71** *Drug Store*, 1927, h/t, 73,7 x 101,9 cm. Boston, The Museum of Fine Arts, legs de John T. Spaulding [48.564].
- 72** *Four Lane Road*, 1956, h/t, 73,7 x 106,7 cm. Coll. part.
- 73** *Room in New York*, 1932, h/t, 74,4 x 93 cm. Lincoln, Sheldon Museum of Art, University of Nebraska-Lincoln, UNL-F.M. Hall Collection [H-166].
- 74-75** *Night Windows*, 1928, h/t, 73,7 x 86,4 cm. New York, MoMA.
- 75** Page extraite de *The Bulletin of the Museum of Modern Art* présentant la première œuvre acquise par le musée : *House by the Railroad* de Hopper, 1930. Vol. VIII.1, MoMA Archives, 1940.
- 76** *Bridle Path*, 1939, h/t, 72,1 x 107 cm. Coll. part.
- 77a** *Cape Cod Evening*, 1939, h/t, 76,8 x 102,2 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art, John Hay Whitney Collection [1982.76.6].
- 77b** *Ground Swell*, 1939, h/t, 92,7 x 127,6 cm. Washington, D.C., The Corcoran Gallery of Art, acquis par le musée, fonds William A. Clark [43.6].
- 78** *New York Movie*, 1939, h/t, 81,9 x 101,9 cm. New York, MoMA.
- 79** Giorgio De Chirico, *Le Cerveau de l'enfant*, 1914, h/t, 80 x 45 cm. Stockholm, Moderna Museet.
- 80-81** *Office at Night*, 1940, h/t, 56,4 x 63,8 cm. Minneapolis, Collection Walker Art Center, don de la Fondation T.B. Walker, fonds Gilbert M. Walker, 1948 [1948.21].
- 82-83** *Summertime*, 1943, h/t, 74 x 111,8 cm. Wilmington, Delaware Art Museum [1962-28].
- 84a** « Norman Bates [Anthony Perkins] s'approchant du motel », scène du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, 1960.
- 84b** *Haunted House*, 1926, aquarelle sur papier, 34,2 x 49,5 cm. Rockland, William A. Farnsworth Library and Art Museum.
- 85** Hans Namuth, Jackson Pollock en train de réaliser un dripping, début des années 1950. Washington D.C., Smithsonian Institution, National Portrait Gallery.
- 86** Berenice Abbott, Edward Hopper dans son atelier, 1948, tirage argentique. Avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery, succession Berenice Abbott.
- 87** *Conference at Night*, 1949, h/t, 71,8 x 102,4 cm. Wichita Art Museum, collection Roland P. Murdock [M100.52].
- 88** Couverture du magazine *Reality : A Journal of Artist's Opinion*, 1953. New York, Frances Mulhall Achilles Library, Whitney Museum of American Art, New York.
- 88-89** *Morning Sun*, 1952, h/t, 71,4 x 101,9 cm. Ohio, Columbus Museum of Art, Howald Fund Purchase [1954.031].
- 90** Hans Namuth, Edward et Josephine Hopper, 1964, tirage argentique, 19,4 x 19,3 cm. Washington D.C., Smithsonian Institution, National Portrait Gallery, don de la succession de Hans Namuth [NPG.95.139].
- 90-91** *Sun in an Empty Room*, 1963, h/t, 73 x 100,3 cm. Coll. part. [1971.032].
- 92-93** *Western Motel*, 1957, h/t, 76,8 x 127,3 cm. New Haven, Yale University Art Gallery, legs de Stephen Carlton Clark, B.A., 1903.
- 93** Eve Arnold, Edward et Josephine Hopper au MoMA à l'occasion de l'ouverture de salles, 1964.
- 94** *New York Office*, 1962, h/t, 102,8 x 140 cm. Montgomery (AL), Montgomery Museum of Fine Arts, The Blount Collection [1989.2.24].
- 95** *People in the Sun*, 1960, h/t, 102,6 x 153,4 cm. Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum, don de S.C. Johnson & Son, Inc [1969.47.61].
- 96** *Two Comedians*, 1966, h/t, 78,1 x 106 cm. Coll. part.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES DU LIVRE

© Berenice Abbott / Commerce Graphics 86.  
© Archives of American Art, Washington 30h. © The Art Institute, Chicago 2-3. Bridgeman-Giraudon 46, 53. Bridgeman-Giraudon / collection particulière 54-55. Bridgeman-Giraudon / Delaware Art Museum, Wilmington 82-83. Collection particulière 1, 35, 38-39, 69, 96. Collection particulière / photo Eric Pollitzer 72. Collection particulière / photo Alex Jamison 90-91.  
© Columbus Museum of Art, Columbus 88-89. Corbis / Francis G. Mayer 57b. Corbis / Underwood & Underwood 84h. © The Corcoran Gallery of Art, New York 77b. © Dallas Museum of Art 70b. © Des Moines Arts Center, Des Moines (Iowa) 50, 58-59.  
© Farnsworth Art Museum, Rockland 84b. © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington / photo Lee Stalworth 31, 56. © Indianapolis Museum of Art 8-9. Leemage / Luisa Ricciarini 40b. Magnum Photos / Eve Arnold 93. © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN / image of the MMA 18, 61, 62. © Moderna Museet, Stockholm 79. © Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery couverture, 94. Mr. History / Flickr 44. © Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid 4-5.  
© Museum of Fine Arts, Boston 45, 47, 71. © National Gallery of Art, Washington 77h. © National Portrait Gallery, Smithsonian Institution / © Hans Namuth Ltd. 85, 90. © Philadelphia Museum of Art, Philadelphie 29, 42, 43h, 43b, 57h. Picture Desk / The Art Archive / Carnegie Museum of Art, Pittsburgh 41. RMN (musée d'Orsay) / Gérard Blot 24b. RMN (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski 36. RMN / Michèle Belot / Madeleine Coursaget 33. Rue des Archives /

Mary Evans 17. Scala, Florence / DeAgostini Picture Library 12. Scala, Florence / MoMA, New York 14, 40h, 48-49, 68, 74-75, 75, 78. Scala, Florence / National Portrait Gallery, Smithsonian / Art Resource 51. Scala, Florence / Smithsonian American Art Museum / Art Resource 11, 95. Scala, Florence / Munson Williams Proctor Arts Institutes / Art resource, New York 60. Scala, Florence / Albright Knox Art Gallery / Art Resource, New York 63. © Sheldon Museum of Art, Lincoln 30b, 73. © Toledo Museum of Art, Toledo 64-65. © Walker Art Center, Minneapolis 80-81. © Wichita Art Museum, Wichita 87. © Wim Wenders 15. © Yale University Art Gallery, New Haven 92-93. © Whitney Museum of American Art (WMAA), New York 19. WMAA / photo Geoffrey Clements 52. Heirs of Josephine Hopper, licensed by the WMAA / photo WMAA 13, 23, 24h, 25, 26b. Heirs of Josephine Hopper, licensed by the WMAA / photo Sheldon C. Collins 6-7, 20, 21, 22b, 28, 32, 34, 36-37. Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the WMAA / photo courtesy of Fraenkel Gallery, San Francisco 66-67, 76. Courtesy Frances Mulhall Achilles Library, WMAA 22h, 16h, 16b, 26h, 70h, 88. Courtesy Farm Journal Media, Mexico, Missouri / photo WMAA 27b. Courtesy Aherns Publishing Company / photo WMAA 27h.  
© John Sloan / 2012 Delaware Art Museum / ADAGP, Paris 2012 31.  
© Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris 2012 40b.  
© Estate of Grant Wood / ADAGP, Paris 2012 61.  
© Giorgio De Chirico / ADAGP, Paris 2012 79.

## HOPPER, OMBRE ET LUMIÈRE DU MYTHE AMÉRICAIN

### Didier Ottinger

Historien d'art, Didier Ottinger est directeur adjoint au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Il a commencé sa carrière en tant que directeur du musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables-d'Olonne. De septembre 2005 à août 2006, il est « conservateur invité » au Museum of Modern Art de New York. Spécialiste des mouvements néo-expressionniste, surréaliste et futuriste, il assure la direction d'ouvrages sur Max Beckmann, Otto Dix, Marcel Duchamp, Philip Guston ou encore Francis Picabia. Il est à l'initiative de nombreuses expositions, monographiques ou thématiques, en France comme à l'étranger, et en particulier l'exposition « Hopper » au Grand Palais en 2012, et « La sculpture au défi » [Centre Pompidou, 2013].

### DÉCOUVERTES GALLIMARD

COLLECTION CONÇUE PAR Pierre Marchand.  
DIRECTION Élisabeth de Farcy.  
COORDINATION ÉDITORIALE Anne Lemaire.  
GRAPHISME Alain Guessant.  
COORDINATION ICONOGRAPHIQUE Isabelle de Latour.  
SUIVI DE PRODUCTION Perrine Auclair.  
CHEF DE PROJET PARTENARIAT Madeleine Giai-Levra.  
RESPONSABLE COÉDITIONS Hélène Clastres.  
RESPONSABLE COMMUNICATION ET PRESSE Valérie Tolstoï.  
PRESSE David Ducreux.

## HOPPER, OMBRE ET LUMIÈRE DU MYTHE AMÉRICAIN

ÉDITION ORIGINALE ET ICONOGRAPHIE  
Charlotte Écorcheville.  
MAQUETTE Alain Guessant.  
LECTURE-CORRECTION Pierre Granet  
et Jocelyne Moussart.  
PHOTOGRAVURE La Station Graphique.

© Gallimard, 2012

## ÉDITION NUMÉRIQUE

EPUB FIXED-LAYOUT Isako.  
CONCEPTION ET ENRICHISSEMENT DE L'EPUB IGS-CP.

Cette édition électronique du livre *Hopper, ombre et lumière du mythe américain* de Didier Ottinger a été réalisée le 25 septembre 2012 par les Éditions Gallimard. Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage [ISBN 978-2-07-044735-0, numéro d'édition 241542] Code Sodis N52267, ISBN 978-2-07-246742-4, numéro d'édition 241543

Tous droits réservés pour tous pays  
© Gallimard, 2012

Découvertes  
GALLIMARD  
RMN-GRAND PALAIS

# Monet

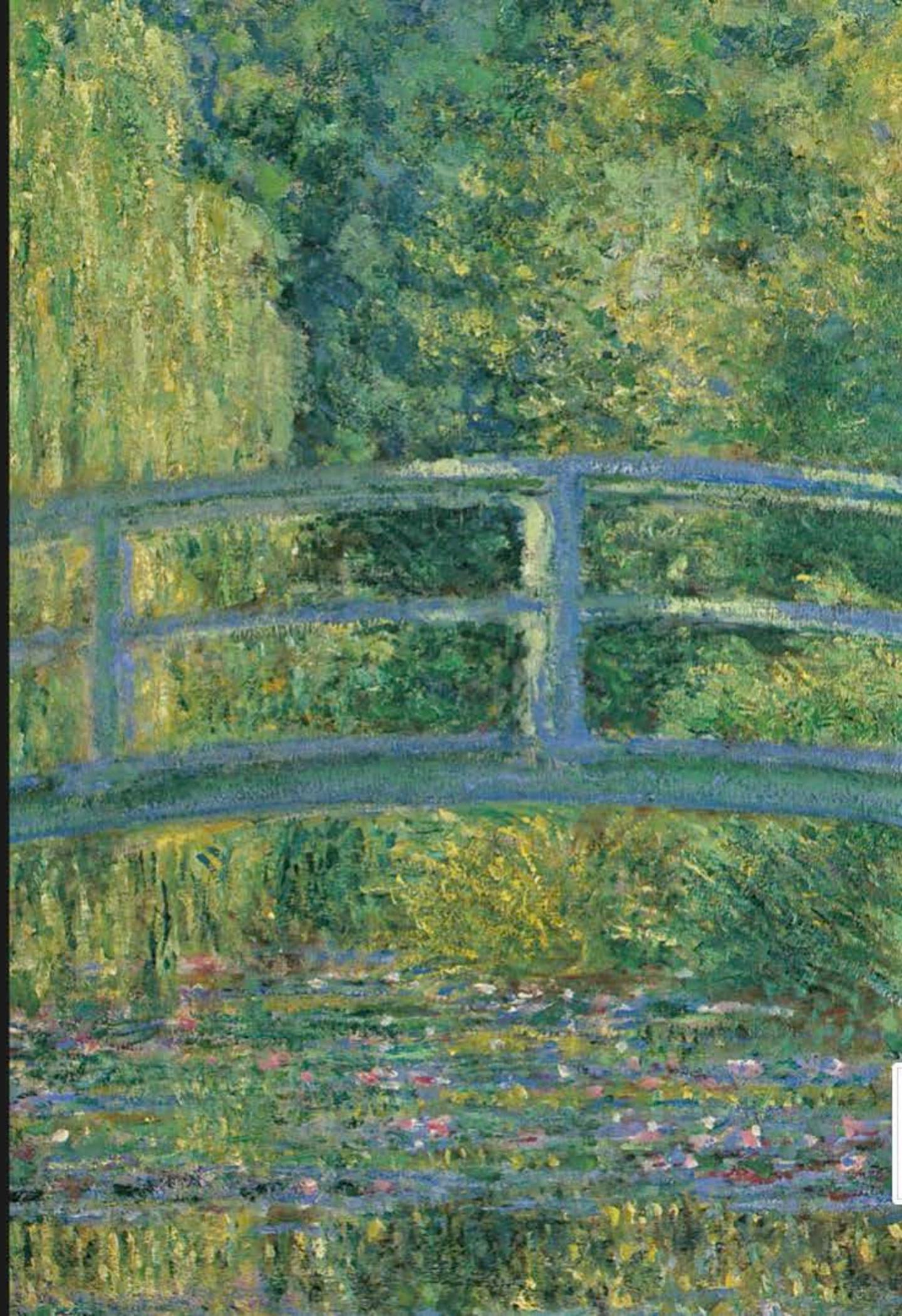
« un œil... mais,  
bon Dieu, quel œil! »

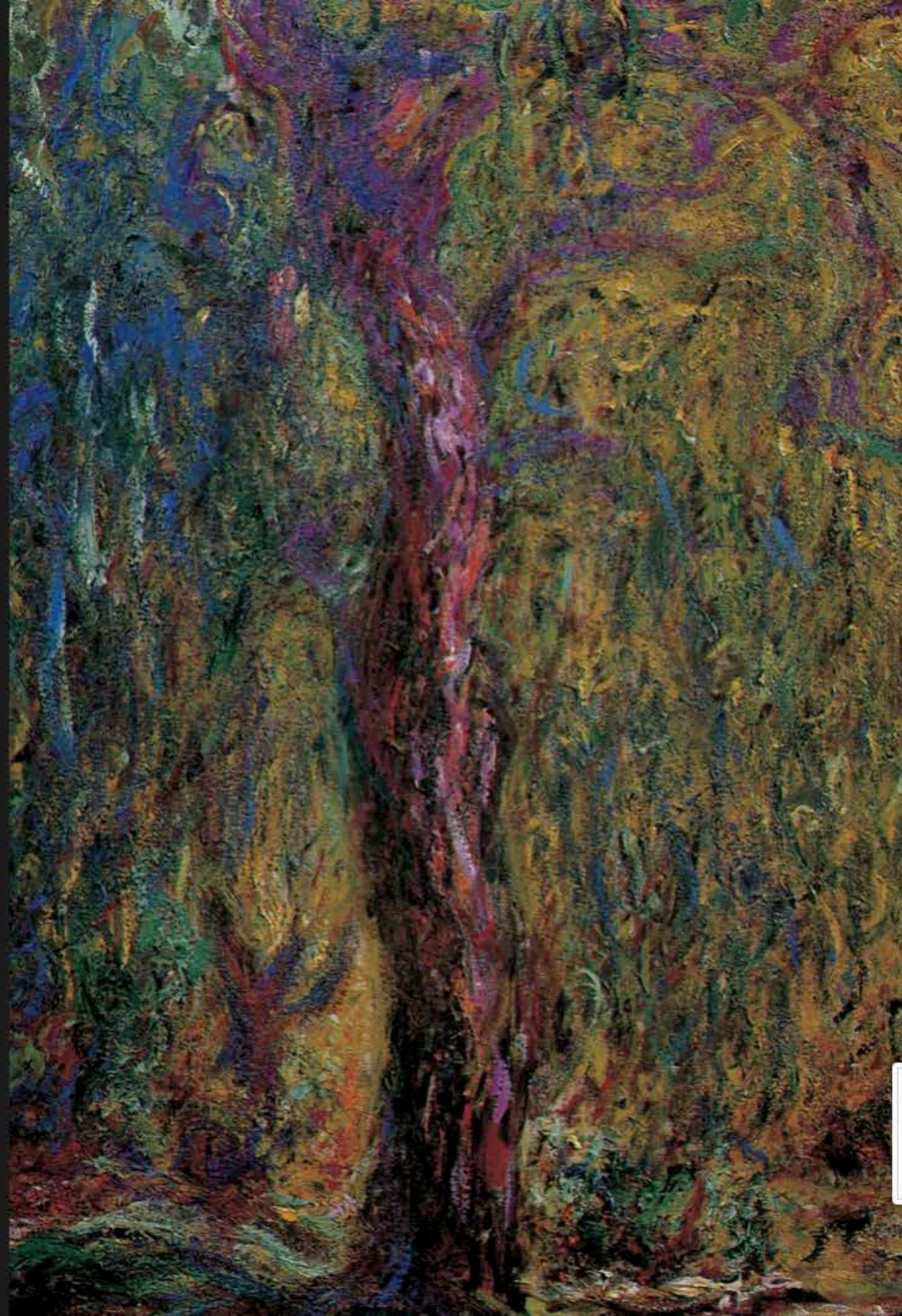
SYLVIE PATIN

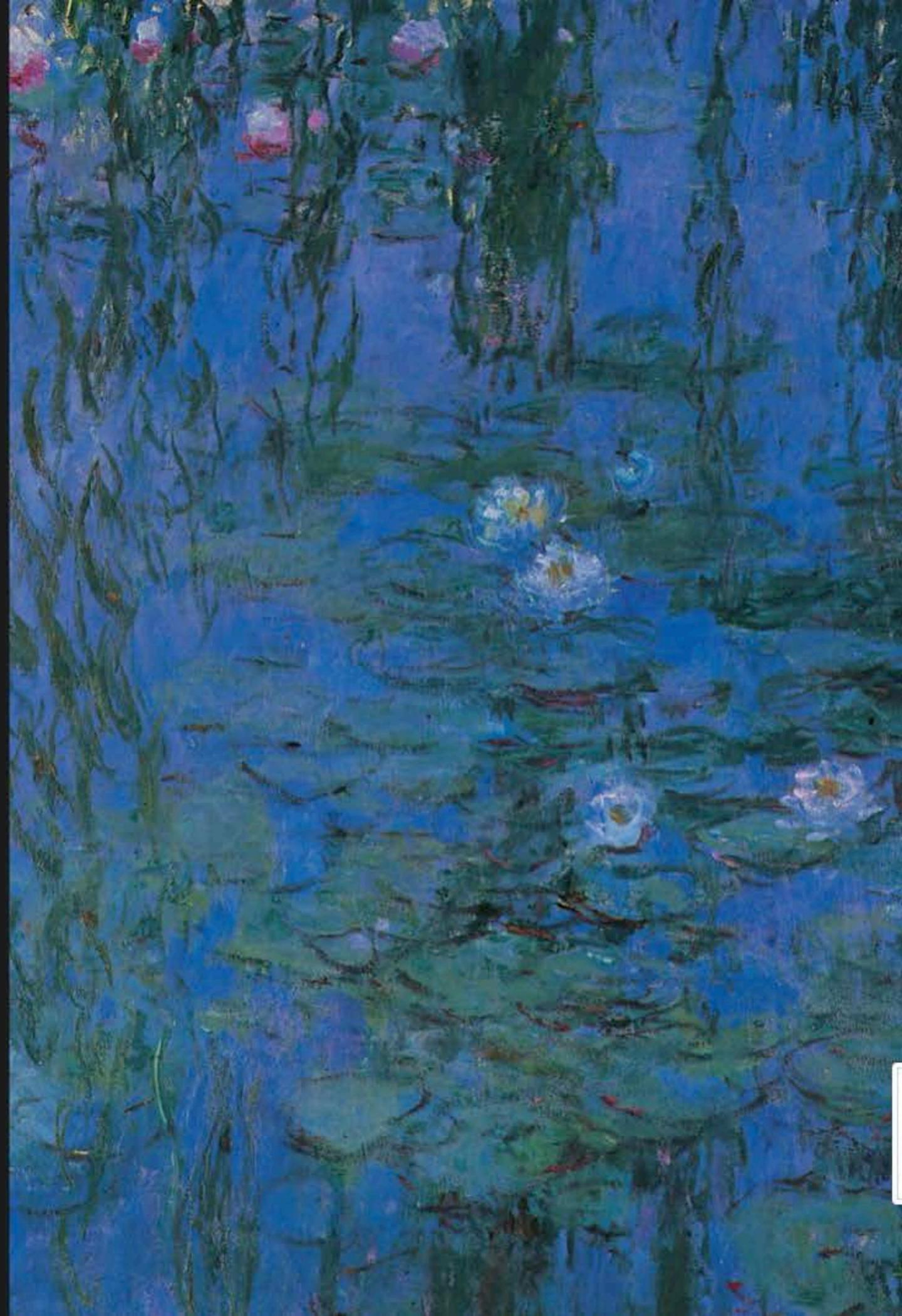












---

## SOMMAIRE

### **Ouverture**

Le jardin de Giverny.

12

### **Chapitre 1**

« SI JE SUIS DEVENU UN PEINTRE, C'EST À BOUDIN QUE JE LE DOIS »  
Oscar-Claude Monet naît le 14 novembre 1840. Sur la côte normande, il rencontre Eugène Boudin, puis Jongkind : sa vocation se révèle.

34

### **Chapitre 2**

ARGENTEUIL, L'APOGÉE DE L'IMPRESSIONNISME

Installé à Argenteuil, Monet participe à la première exposition impressionniste en 1874 : *Impression, soleil levant* est à l'origine du mot « impressionnisme ».

52

### **Chapitre 3**

« CET ÉTOURDISSANT PARIS »

« Cette ville me fait peur », avoue Monet qui exécute cependant nombre de vues urbaines dont plusieurs toiles inspirées par *La Gare Saint-Lazare*.

66

### **Chapitre 4**

« AUX BORDS DE LA SEINE À VÉTHEUIL »

Camille, l'épouse de Monet, meurt à Vétheuil en 1879. Une période difficile pour le peintre qui travaille à des paysages empreints d'une pâleur hivernale.

82

### **Chapitre 5**

« GIVERNY EST UN PAYS SPLENDIDE POUR MOI »

Après de nombreux voyages, Monet revient toujours à son point d'ancrage : Giverny. Pour la dernière fois, il représente des personnages dans ses paysages.

100

### **Chapitre 6**

MEULES, PEUPLIERS, CATHÉDRALES... LA DÉCENNIE DES SÉRIES

Les années 1890-1900 se caractérisent par l'application du procédé des séries.

120

### **Chapitre 7**

LES NYMPHÉAS : L'ULTIME MESSAGE DU MAÎTRE DE GIVERNY

Monet crée un « jardin d'eau » à Giverny, source féconde d'inspiration pour son extraordinaire série des *Nymphéas*. Il s'éteint le 5 décembre 1926.

---

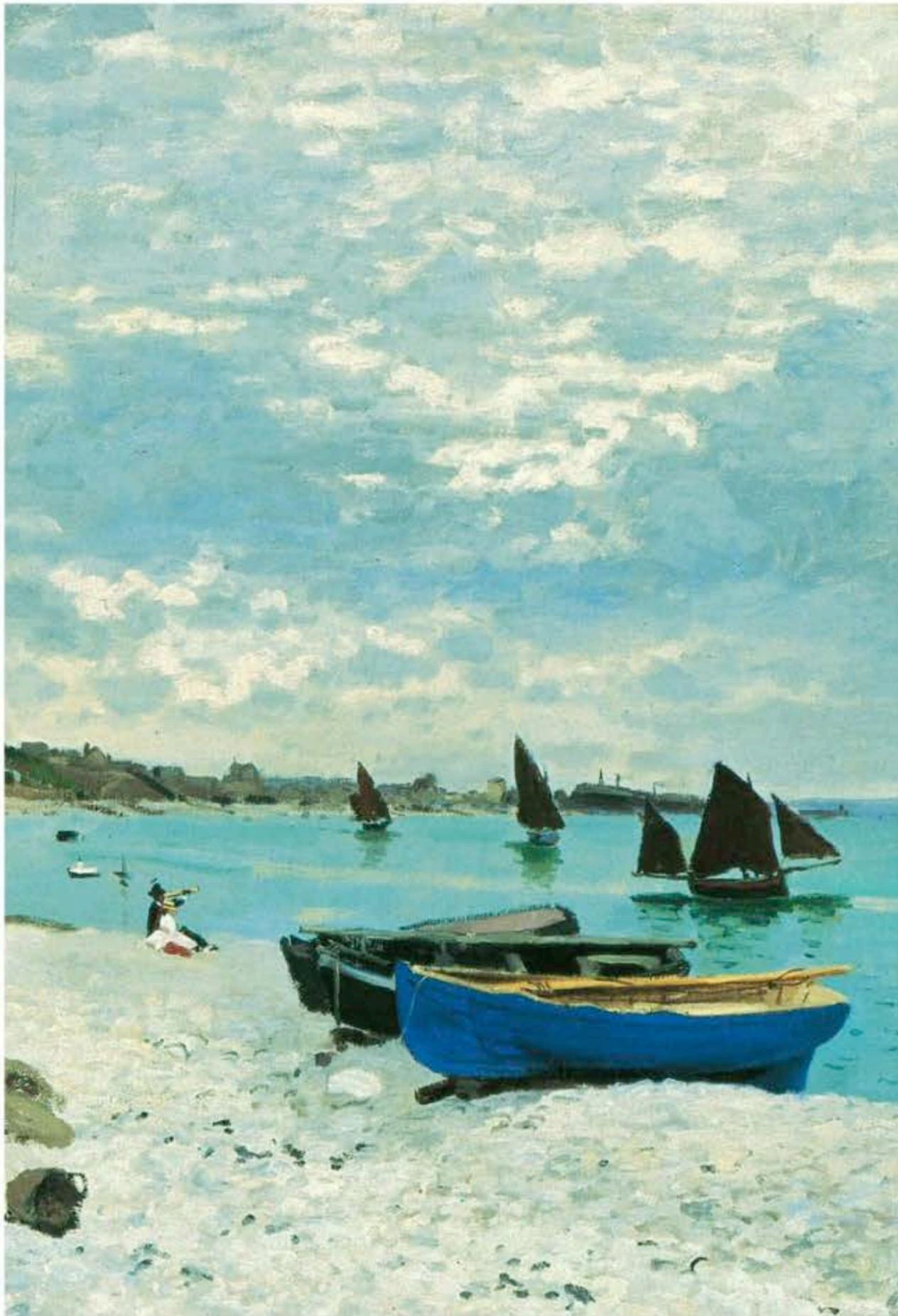
## MONET

« UN ŒIL... MAIS, BON DIEU, QUEL ŒIL ! »

Sylvie Patin



DÉCOUVERTES GALLIMARD  
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX  
ARTS



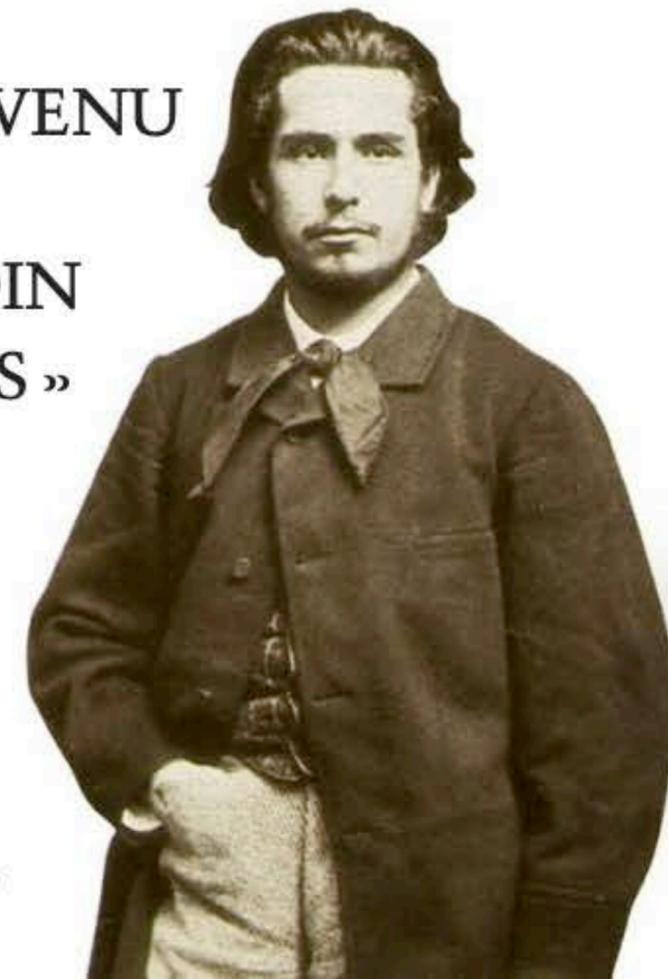
« Il nous faut ici écrire un nom nouveau. Nous ne connaissions pas M. Claude Monet ; le goût des colorations harmonieuses, le sentiment des valeurs, l'aspect saisissant de l'ensemble, une manière hardie de voir les choses et de s'imposer à l'attention du spectateur, ce sont là des qualités que M. Monet possède déjà à un haut degré ; nous ne l'oublierons plus. »

Paul Mantz, « Le Salon de 1865 »

#### CHAPITRE 1

« SI JE SUIS DEVENU  
UN PEINTRE,  
C'EST À BOUDIN  
QUE JE LE DOIS »

Au Salon de 1865, les toiles de Monet ont pour sujet *La Pointe de la Hève* et *L'Embouchure de la Seine à Honfleur*. Deux ans plus tard, l'artiste peint toujours la mer et les voiliers, cette fois-ci vus depuis *La Plage de Sainte-Adresse* (à gauche).



Le 14 novembre 1840 naît à Paris au 45, rue Laffitte, dans le IX<sup>e</sup> arrondissement, un second fils chez Adolphe et Louise-Justine Monet, tous deux Parisiens depuis la génération précédente. Baptisé sous le nom d'Oscar-Claude à Notre-Dame-de-Lorette, l'enfant est appelé Oscar par ses parents. Ses premières années sont placées sous le signe de la musique grâce au talent de chanteuse de sa mère. Quant à son père, ses activités (le négoce?) ne peuvent être précisées avec certitude.

Vers 1845, Adolphe Monet s'installe au Havre avec sa femme, ses enfants et ses propres parents, probablement attiré dans la région par sa demi-sœur Marie-Jeanne Lecadre, épouse d'un « épicier en gros » qui accueille son beau-frère dans sa maison de



commerce. Cette tante accompagnera de sa bienveillance le jeune Oscar durant son adolescence. Le 1<sup>er</sup> avril 1851, Oscar Monet entre au collège communal du Havre : « J'étais un indiscipliné de naissance, on n'a jamais pu me plier, même dans ma petite enfance, à une règle. [...] Le collègue m'a toujours fait l'effet d'une prison et je n'ai jamais pu me résoudre à y vivre même quatre heures par jour », avouera plus tard Monet.

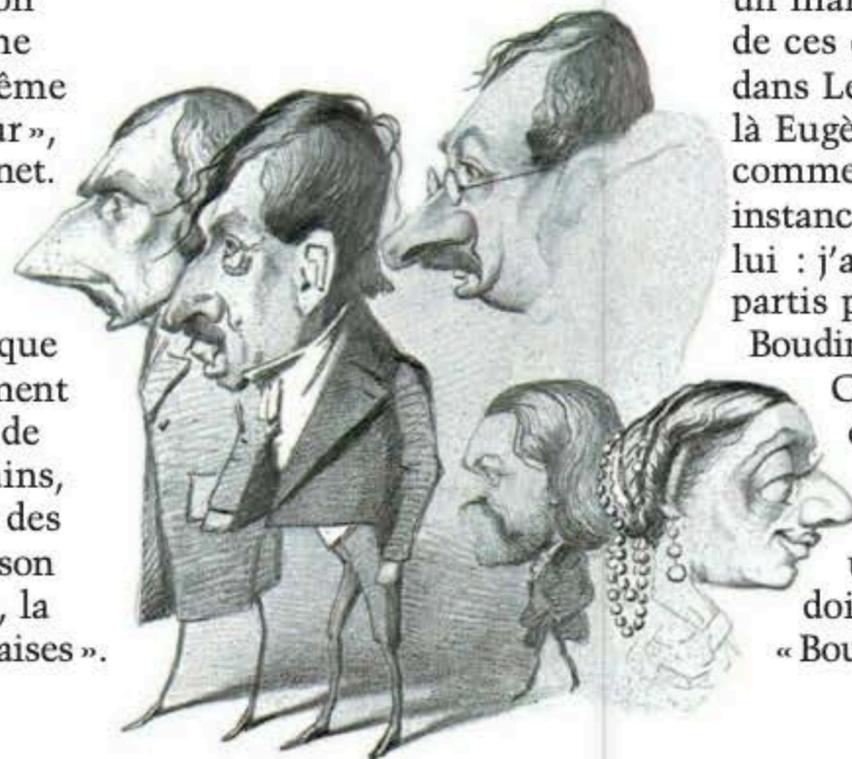
Dans les annales du collège, il apparaît comme une « excellente nature très sympathique à ses condisciples ».

Parallèlement au portrait-charge qu'il pratique spontanément, le jeune garçon suit l'enseignement du professeur de dessin Ochart, ancien élève de David. Ses premiers dessins (datés, pour certains, de 1857) sont des caricatures de personnages, des croquis de bateaux et de paysages révélant déjà son goût du plein air, « quand le soleil était invitant, la mer belle et qu'il faisait si bon courir sur les falaises ».

Une naissance parisienne, mais une enfance et une adolescence au Havre : les premières « impressions » sont vécues le long des jetées devant le spectacle des voiliers.



Le talent précoce de Monet s'exerce dans la caricature aux dépens de ses concitoyens havrais.



### 1857 : la première grande rupture

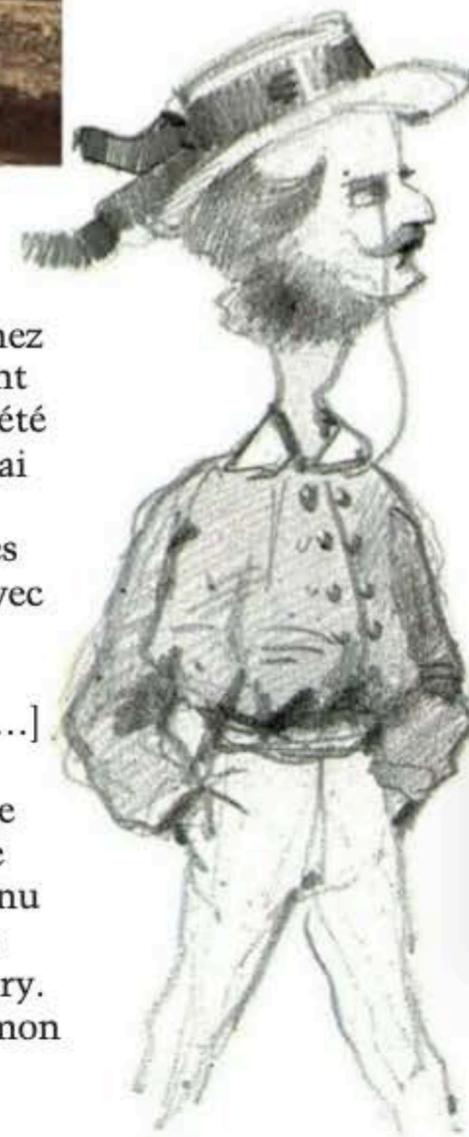
Le 28 janvier, la mère d'Oscar meurt. Il a alors seize ans et abandonne ses études. La « tante Lecadre », devenue en 1858 veuve sans enfants, accueille son neveu dans son atelier de peinture – elle est liée au peintre Amand Gautier – tout en le laissant continuer à apprendre le dessin.

« J'enguirlandais la marge de mes livres, je décorais le papier bleu de mes cahiers d'ornements ultrafantaisistes, et j'y représentais, de la façon la plus irrévérencieuse, en les déformant le plus possible, la face ou le profil de mes maîtres. »

À Thiébauld-Sisson,  
1900

Monet vend ses caricatures signées *O. Monet* chez un papetier-encadreur et marchand de couleurs, où elles côtoient les tableaux d'Eugène Boudin, ancien associé du propriétaire. « C'était chez un marchand de cadres où j'exposais fréquemment de ces charges qui m'avaient valu quelque notoriété dans Le Havre et même un peu d'argent. Je trouvai là Eugène Boudin qui, âgé d'environ trente ans, commençait à dégager sa personnalité. [...] Sur ses instances, j'acceptai d'aller travailler en plein air avec lui : j'achetai une boîte de peinture et nous voilà partis pour Rouelles [au nord-est du Havre]. [...] Boudin installe son chevalet et se met au travail. [...]

Ce fut tout à coup comme un voile qui se déchire : j'avais compris, j'avais saisi ce que pouvait être la peinture ; [...] ma destinée de peintre s'était ouverte. Si je suis devenu un peintre, c'est à Eugène Boudin que je le dois », confiera Monet en 1922 à G. Jean-Aubry. « Boudin, avec une inépuisable bonté, entreprit mon



éducation. Mes yeux, à la longue, s'ouvrirent, et je compris la nature ; j'appris en même temps à l'aimer. » Le résultat de ces « leçons » : une *Vue prise à Rouelles*, signée O. Monet, proche des paysages de Boudin, et qui figure à l'exposition municipale du Havre en août-septembre 1858.

### À Paris : Troyon et l'académie Suisse

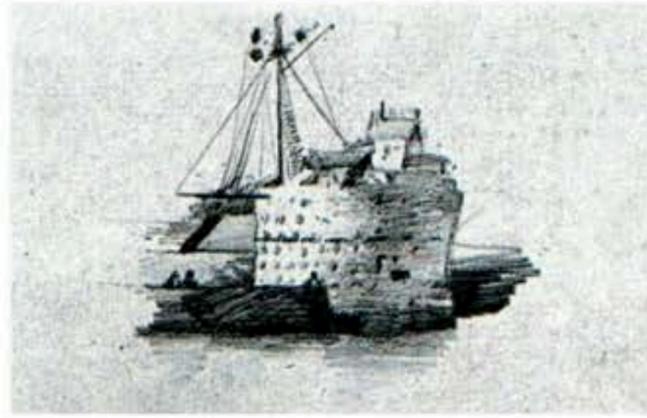
Les demandes de bourse adressées par Adolphe Monet à la Ville du Havre pour que son fils étudie la peinture à Paris lui sont refusées. C'est donc grâce au soutien de son père – peut-être rendu compréhensif par sa tante – que Monet part en avril 1859 pour la capitale. Ses premières visites sont pour les peintres Amand Gautier et Troyon ; ce dernier lui donne de précieux conseils : « Commencez par entrer dans un atelier où l'on ne fait que de la figure, des académies : apprenez à dessiner. [...] Pourtant ne négligez pas la peinture. [...] Faites quelques copies au Louvre. Venez me voir souvent : montrez-moi ce que vous ferez. » Au Salon officiel de 1859, Monet observe les œuvres des exposants (Troyon, Daubigny, Corot, Delacroix, Théodore Rousseau) et lance un appel à Boudin qui laisse pressentir l'attrait que lui-même éprouvera toujours pour la mer : « Il n'y a pas une marine

d'un peu passable. Isabey a fait une horrible machine. [...] En somme, les peintres de marines manquent totalement et c'est pour vous un chemin qui vous mènerait loin »

(3 juin). À cette époque, Monet travaille à l'académie Suisse (du nom de son fondateur) où il fait probablement la connaissance de Pissarro.

### L'expérience algérienne

Au Salon, Monet a également remarqué « une masse de tableaux d'Orient qui sont magnifiques ; il y a dans



Ce dessin, exécuté vers 1856-1857, montre la tour François I<sup>er</sup> et le sémaphore à l'entrée du port du Havre.

À gauche, dessin de Monet représentant Boudin occupé à dessiner en plein air (vers 1857).



tous ces tableaux de la grandeur, une lumière chaude » (à Boudin, 3 juin 1859). Cette admiration explique-t-elle en partie l'engagement volontaire du jeune homme, en guise de conscription, au premier régiment de chasseurs d'Afrique ? Il rejoint ce corps en Algérie en juin 1861 et avouera plus tard : « Combien ma vision y gagna. [...] Les impressions de lumière et de couleurs que je reçus là-bas ne devaient que plus tard se classer ; mais le germe de mes recherches futures y était. »

Retrouvant Le Havre et Sainte-Adresse pour l'été 1862, Monet s'y lie avec le peintre hollandais Jongkind. « Il fut à partir de ce moment mon vrai maître, et c'est



Cette *Vue prise à Rouelles*, datée par Monet de 1858, illustre la dette de l'artiste envers Boudin : « Je m'intéressais à la peinture claire qui était celle de Boudin. [...] J'en étais arrivé à être fasciné par ses pochades, filles de ce que j'appelle l'instantanéité » (à Gustave Geffroy, 8 mai 1920). Celui que Corot surnomme le « roi des ciels » l'incite à regarder la nature.

à lui que je dus l'éducation définitive de mon œil. » C'est peut-être Jongkind qui incite la tante Lecadre à exaucer le souhait de son neveu : ne pas regagner l'Algérie à la fin des vacances. Plus rien désormais ne viendra contrarier la vocation de Monet pour la peinture ; il est alors âgé de vingt-deux ans.



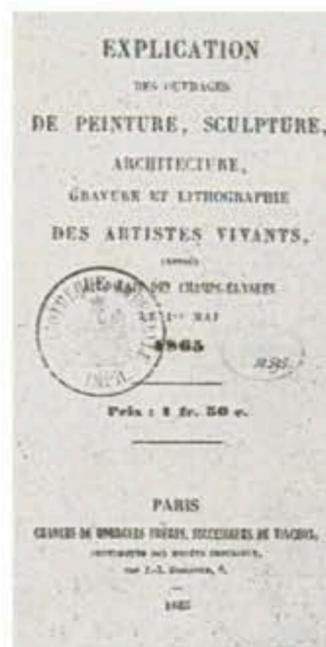
### L'atelier parisien de Gleyre et le premier séjour à Chailly-en-Bière

Le peintre Toulmouche, médaillé au Salon de 1861, et allié aux Lecadre, se voit confier la mission de surveiller le travail de l'artiste à Paris. Sur sa recommandation, ce dernier entre à l'automne 1862 dans l'atelier de Charles Gleyre, peintre d'origine suisse devenu célèbre depuis son succès au Salon de 1843 avec *Le Soir* ou *Les Illusions perdues*. Monet semble bien accepter la direction de cet homme peu autoritaire.

En mars 1863, le jeune Bazille – il travaille aussi chez Gleyre –, s'adressant à son père, cite Monet comme l'un de ses « meilleurs camarades parmi les rapins » ; ensemble, ils partent à Chailly-en-Bière, et Bazille écrit à sa mère : « Je suis allé passer huit jours au petit village de Chailly près de la forêt de Fontainebleau. J'étais avec mon ami Monet, du Havre, qui est assez fort en paysage, il m'a donné des conseils qui m'ont beaucoup aidé. » Monet prolonge son séjour seul ; ayant regagné la capitale, il visite probablement le Salon officiel et le Salon des Refusés, où l'événement est constitué par le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

L'été, Monet se rend au Havre tandis que Bazille rejoint Montpellier. De retour à Paris, les deux amis apprennent que la fermeture de l'atelier est envisagée car Gleyre est malade. Monet, le premier, quitte l'atelier ; Bazille, Renoir et Sisley suivent son exemple.

« J'ai trouvé ici mille charmes auxquels je n'ai pu résister », reconnaît Monet dès son premier séjour à Chailly, en 1863. À plusieurs reprises, il peint la route qui relie le village à Fontainebleau : *Le Pavé de Chailly* (ci-dessus) ; cette version daterait de 1865.



### Un extraordinaire chef-d'œuvre de jeunesse

En mai 1864, Bazille et Monet séjournent en Normandie : Rouen, Honfleur – ils fréquentent l'auberge Saint-Siméon – et Sainte-Adresse. Après le départ de Bazille, Monet reste à Honfleur, d'où il lui écrit son enthousiasme le 15 juillet : « Ici, mon cher, c'est adorable, et je découvre tous les jours des choses toujours plus belles. C'est à en devenir fou, tellement j'ai envie de tout faire. [...] Je me propose des choses épatantes. »

À la fin de l'année, Monet rentre à Paris, où Bazille l'invite à venir travailler dans son atelier du 6, rue de Furstenberg. Le jury du Salon de 1865 accepte deux paysages du peintre havrais, qui connaît alors son premier succès officiel : il est remarqué par le critique Paul Mantz (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1865).

De retour à Chailly au printemps 1865, Monet reprend sa correspondance avec Bazille : « C'est

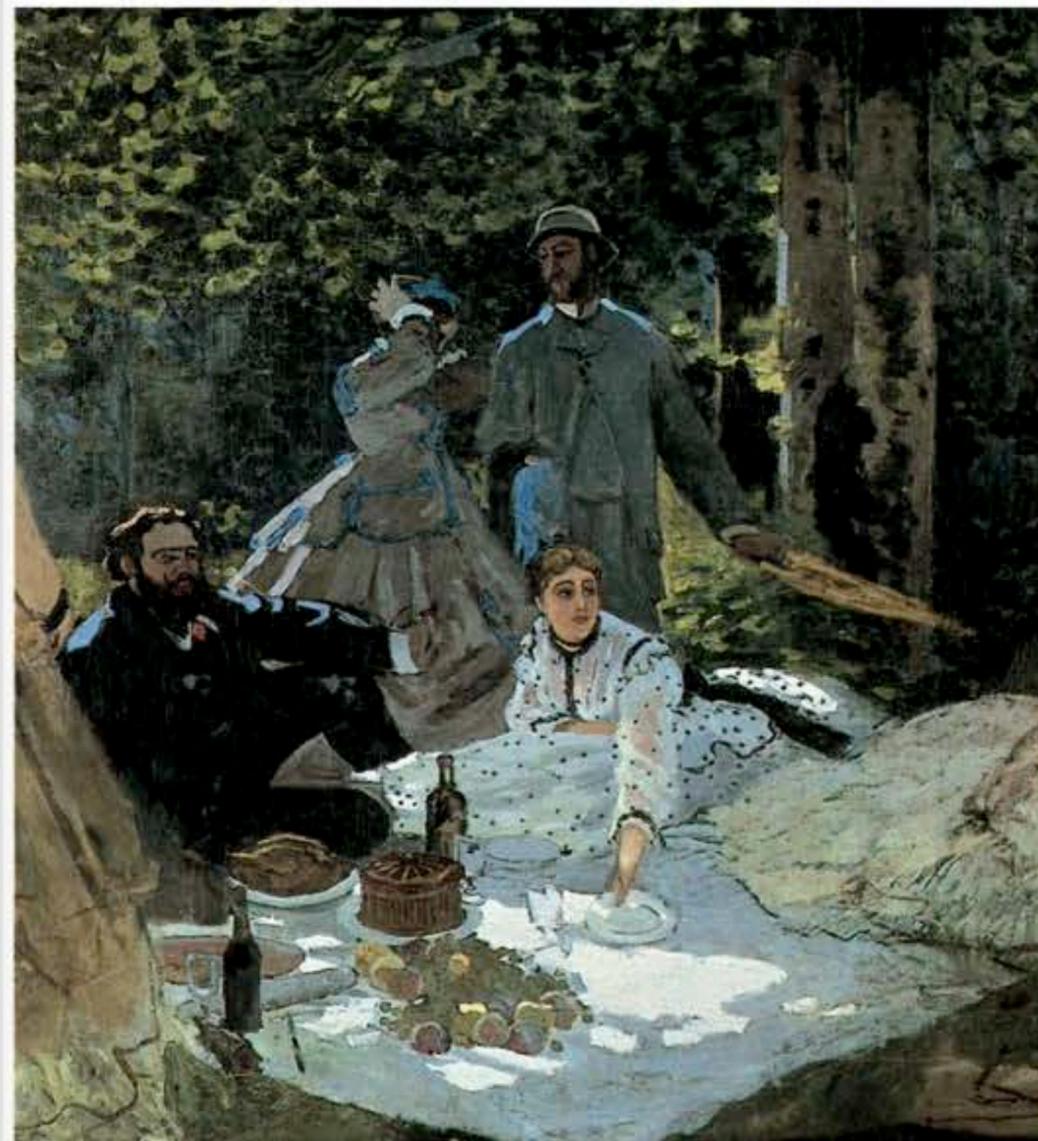
*Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet est exposé au Salon des Refusés de 1865 : l'inspiration traditionnelle, puisée dans les pastorales et bacchantes des maîtres anciens, avec des emprunts au Titien, à Giorgone et à Raphaël, s'efface derrière l'audace adoptée pour cette composition « moderne » où Manet fait voisiner un nu féminin avec des hommes habillés. Deux ans plus tard, Monet choisit de répondre dans un style tout à fait différent.

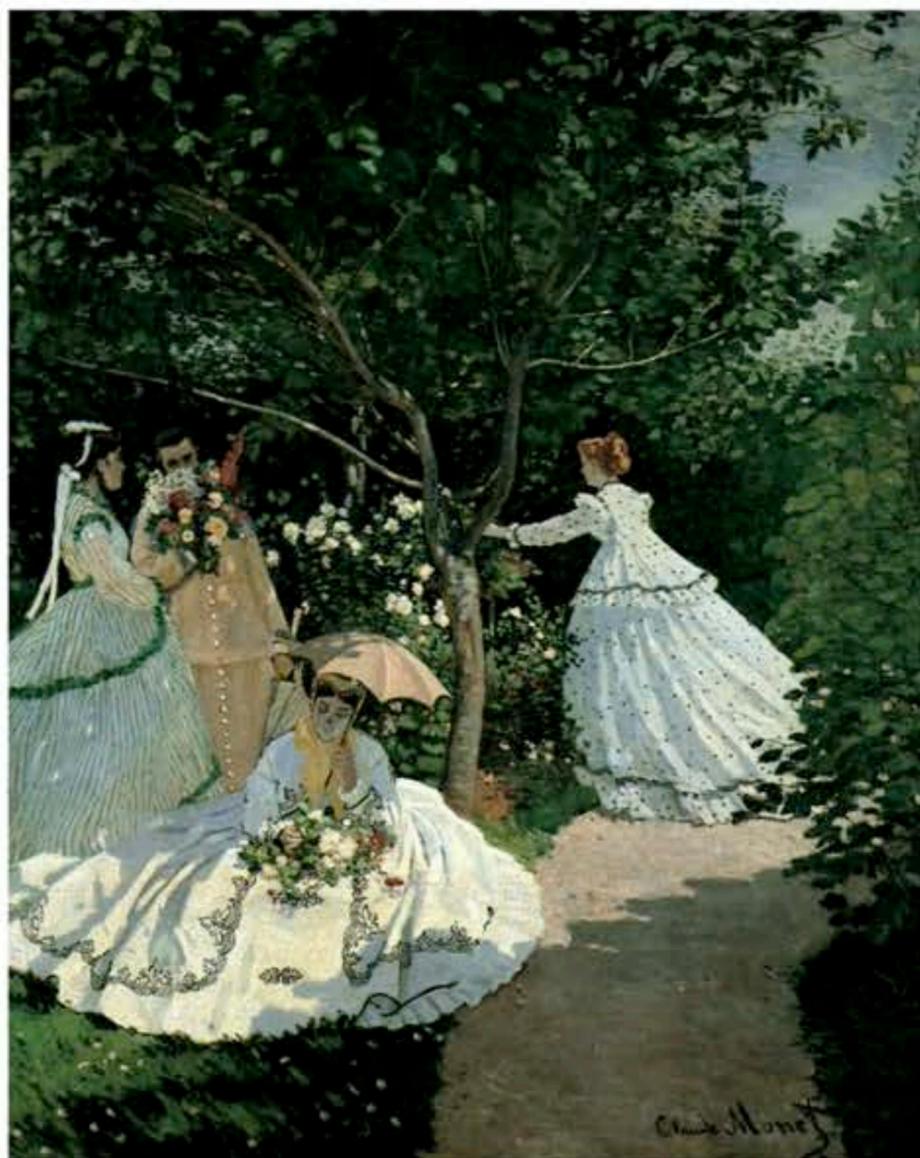
admirable la campagne, arrivez vite.» Dans les premiers jours de mai, il lui annonce son projet d'entreprendre une immense composition (4,60 m sur plus de 6 m), un *Déjeuner sur l'herbe* : «J'ai bien envie que vous soyez là : je voudrais avoir votre avis sur le choix de mon paysage pour mes figures.» Au cours de l'été, il rappelle à son ami : «Vous m'avez bien promis de m'aider pour mon tableau, vous devez venir me poser quelques figures et, sans cela, je manque mon tableau ; aussi j'espère que vous tiendrez votre promesse.» L'artiste travaille sur place à des études préparatoires, puis, en automne, se lance dans l'exécution du tableau dans son atelier parisien : «Je procédais, comme chacun alors, par petites études sur nature et je composais l'ensemble dans mon atelier» (au duc de Trévise, 1920). L'œuvre reste inachevée : c'est sans doute à la suite des critiques de Courbet, venu voir la toile, que Monet renonce à présenter ce chef-d'œuvre de jeunesse au Salon de 1866. Et le grand format (inspiré par les «grandes machines» de Courbet) n'est pas significatif de la peinture de plein air ; l'avenir est dans les toiles transportables sur le motif.

«Je ne pense plus qu'à mon tableau, et, si je savais le manquer, je crois que j'en deviendrais fou» : Monet évoque à Bazille *Le Déjeuner sur l'herbe* qu'il entreprend en 1865, et dont subsistent seulement deux grands fragments (ci-dessous). L'étude préparatoire (en haut, à droite), de dimensions plus réduites, permet d'avoir une idée d'ensemble de l'immense composition originelle. En bas de page, une esquisse dessinée.



Des figures de la vie quotidienne, représentées grandeur nature, évoluent dans l'atmosphère lumineuse d'un sous-bois ensoleillé. La scène, restituée selon une vision quasi photographique, est traitée avec une apparente instantanéité. Bazille a posé pour plusieurs personnages, et Courbet pourrait être l'homme barbu assis devant la magnifique nature morte du premier plan.





**Camille ou la Femme à la robe verte**

Monet se met rapidement au travail pour être présent au Salon de 1866. Après avoir quitté, comme Bazille, l'atelier de la rue de Furstenberg, il peint une figure grandeur nature, la *Femme à la robe verte*. Son modèle, la jeune Camille Doncieux, deviendra sa première épouse. Le tableau est exposé sous le titre de *Camille* avec un paysage de Chailly ; il est remarqué par les critiques, dont certains se livrent à des jeux de mots sur les noms « Manet-Monet », ce qui aurait amené Zacharie Astruc à mettre les deux artistes en présence afin de dissiper tout malentendu.

Après la *Femme à la robe verte*, peinte en intérieur, Monet souhaitera traiter à nouveau les figures dans un paysage.



Une somptueuse jupe d'étoffe et une veste bordée de fourrure font de la *Femme à la robe verte* « une figure de Parisienne de cette époque », selon le propos de Monet.



« Je suis venu me retirer dans une petite maison près de Ville-d'Avray »

L'artiste s'installe à Sèvres d'où il écrit à Amand Gautier le 22 mai : « Je suis de plus en plus heureux ; j'avais pris le parti de me retirer à la campagne ; je travaille beaucoup, avec plus de courage que jamais. Mon succès du Salon m'a fait vendre plusieurs toiles. » Et il fait creuser une tranchée dans son jardin pour descendre et monter une grande toile, les *Femmes au jardin*. Cette œuvre suit Monet jusqu'à Honfleur, où il passe l'été et une partie de l'hiver. Le peintre Dubourg la mentionne dans une lettre adressée à Boudin le

2 février 1867 depuis le port normand : « Monet est toujours ici, travaillant à d'énormes toiles. [...] Il a une toile de près de trois mètres de haut sur une largeur en proportion : les figures sont un peu plus petites que nature, ce sont des femmes en grande toilette, cueillant des fleurs dans un jardin, toile commencée sur nature et en plein air. »

Camille, la compagne du peintre, lui sert à nouveau de modèle pour les *Femmes au jardin* (1867, page de gauche) où elle se trouve debout à l'extrême gauche ; elle est reconnaissable à sa mèche de cheveux devant l'oreille, un détail présent sur la *Femme à la robe verte*. La toile des *Femmes au jardin* est refusée au Salon de 1867, mais Zola s'en souvient un an plus tard.

« Un tableau de figures [*Femmes au jardin*], des femmes en toilettes claires d'été, cueillant des fleurs dans les allées d'un jardin ; le soleil tombait droit sur les jupes d'une blancheur éclatante ; l'ombre tiède d'un arbre découpait sur les allées, sur les robes ensoleillées, une grande nappe grise. Rien de plus étrange comme effet... »

Émile Zola,  
*L'Événement illustré*,  
24 mai 1868

Dans les premiers mois de 1867, Monet est accueilli par Bazille au 20, rue Visconti, où se trouve également Renoir. Au printemps, Monet et Renoir travaillent ensemble à des vues de la capitale. Refusée par le jury du Salon de 1867, la composition des *Femmes au jardin* est acquise par Bazille en janvier 1868 pour la somme de 2 500 francs, selon un paiement mensuel de 50 francs à verser à son ami.

« Je suis au sein de la famille, aussi bien que possible »

« On est charmant pour moi et voilà que l'on admire chaque coup de brosse », confie-t-il à Bazille



le 25 juin 1867 depuis Sainte-Adresse. Et il ajoute : « Je me suis taillé beaucoup de besogne, j'ai une vingtaine de toiles en bon train, des marines étourdissantes et des figures et des jardins, et de tout enfin. » Monet travaille alors à *La Terrasse à Sainte-Adresse*, toile dans laquelle s'unissent les thèmes de la mer et des jardins et qui annonce l'impressionnisme.

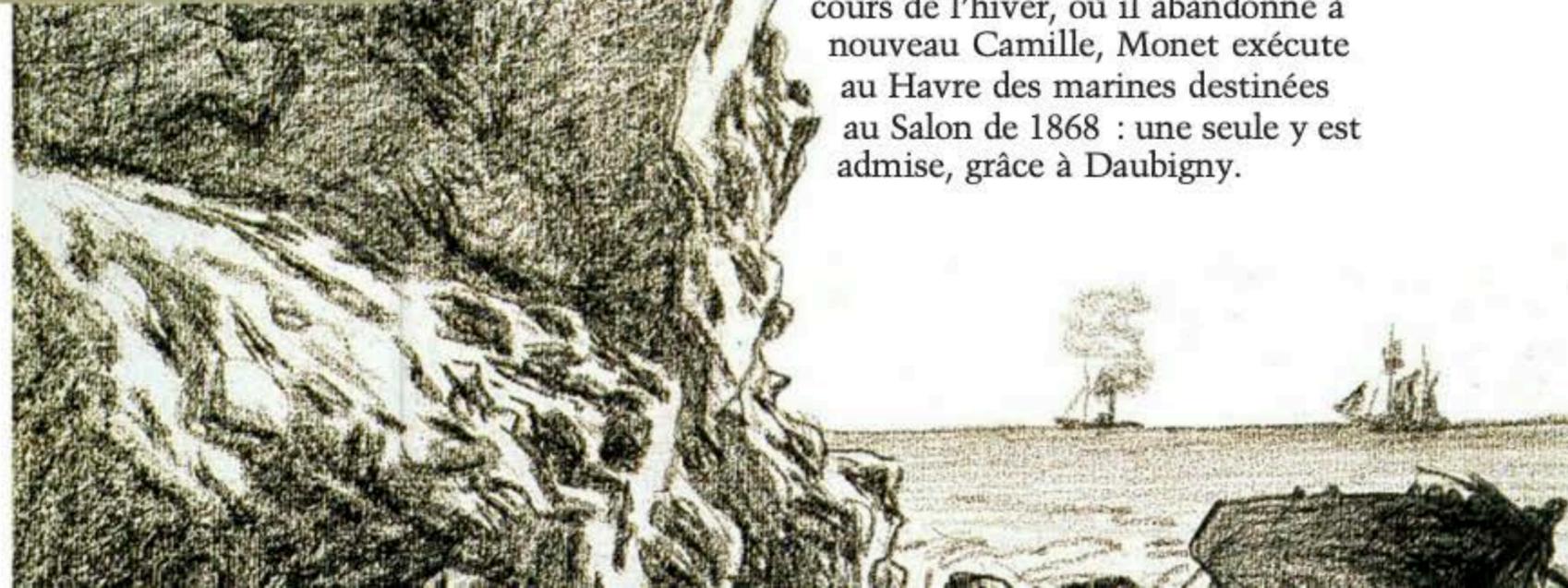
Les lettres de Monet révèlent « la plus grande inquiétude à propos de Camille », enceinte et restée seule à Paris, car elle n'est pas reçue par la famille du Havre. Le 8 août 1867, Camille met au

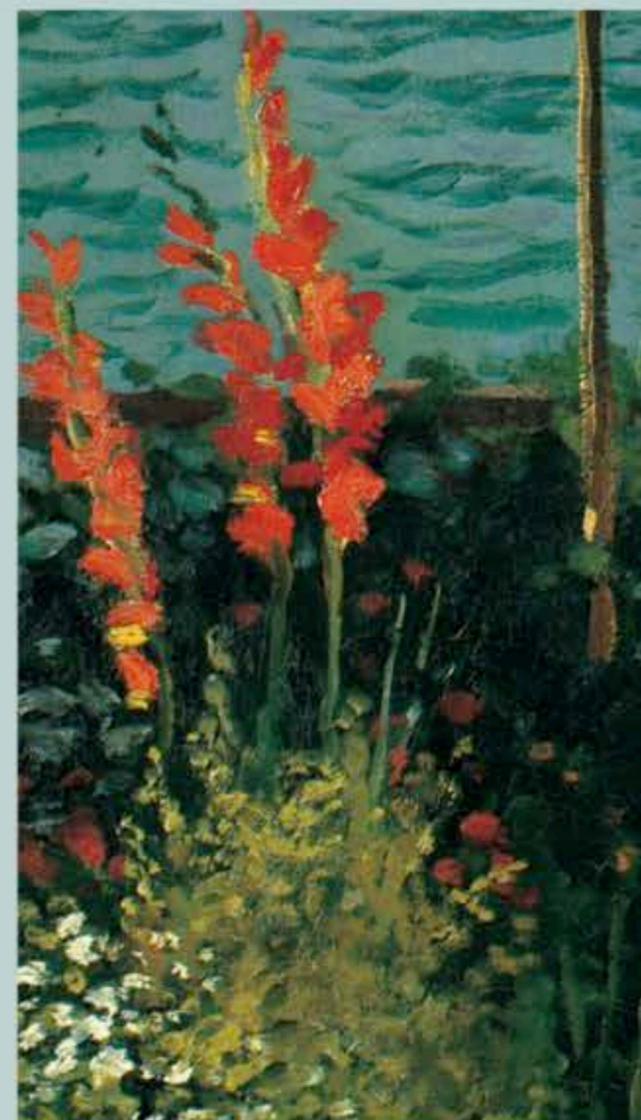
Les premières marines de Monet restituent souvent un élément en furie. L'écume des vagues de la *Grosse Mer à Étretat* (vers 1868-1869, ci-dessous) assaille la falaise d'Aval, et des silhouettes à contre-jour regardent la tempête. Au centre, *Falaises*, crayon sur papier (vers 1865).



monde le petit Jean. Quatre jours plus tard, Monet sollicite la générosité de Bazille, choisi pour parrain de l'enfant, « un gros et beau garçon que malgré tout et je ne sais comment, je me sens aimer, et je souffre de penser que sa mère n'a pas de quoi manger ». Après un bref passage à Paris au cours de l'hiver, où il abandonne à nouveau Camille, Monet exécute au Havre des marines destinées au Salon de 1868 : une seule y est admise, grâce à Daubigny.

L'audacieuse mise en page de *La Vague verte* (1865, ci-dessus) évoque les estampes japonaises.





Sous le soleil et les drapeaux qui claquent au vent en haut des mâts, *La Terrasse à Sainte-Adresse* (1867) accueille les proches de l'artiste : son père (assis), peut-être vue de dos la tante Lecadre et, au centre, se profilant sur l'eau, une cousine éloignée, Jeanne-Marguerite Lecadre, accompagnée d'un homme (non identifié). Monet restitue ici l'atmosphère de la côte, où le soleil intense a pour effet d'aplatir les formes plutôt que de les modeler. Les accessoires contribuent à illustrer cette mise en scène de la vie estivale en bord de mer : toilettes féminines claires, ombrelles, canotiers, fauteuils d'osier. Des voiliers – l'un d'entre eux s'impose au regard – passent, portés par une mer d'une couleur bleu-vert, tandis qu'à l'horizon se découpent des bateaux à vapeur et toutes sortes d'embarcations qui voguent au large. Dans cette vision resplendissante d'un moment de bonheur en famille, au milieu des fleurs se détachant sur l'eau et des jeux d'ombre et de lumière, est scellée avec virtuosité l'alliance entre les motifs qui ont la faveur du peintre : « des marines étourdissantes et des figures et des jardins » (à Bazille, Sainte-Adresse, 25 juin 1867).





### Entre Le Havre, Étretat et Paris...

Probablement sur la recommandation de Zola, Monet s'installe pour le printemps 1868 à l'auberge de Gloton à Bennecourt, près de Bonnières-sur-Seine, avec Camille et Jean. Le 29 juin, il écrit à Bazille : « Je pars ce soir [...] pour le Havre, voir à tenter quelque chose auprès de mon amateur. [...] Ma famille ne veut plus rien faire pour moi. » L'amateur havrais est M. Gaudibert, qui lui fait notamment exécuter le portrait de son épouse.

Au Havre, cinq toiles sont présentées à l'« Exposition maritime internationale », à laquelle participent également Vollon, Corot, Courbet, Boudin.



Le jury de l'exposition, dont fait partie Ochart, l'ancien professeur du peintre, lui décerne la médaille d'argent. Courbet lui fait connaître Alexandre Dumas.

En août, Camille et Jean s'installent à Fécamp, à l'écart de la famille Monet. Les lettres adressées à Bazille se font pressantes ; Monet lui demande encore des envois d'argent, sans hésiter à faire appel aux sentiments : « Pensez à ma position, un enfant malade, et pas la moindre ressource » (6 août 1868). Malgré son succès à l'exposition, il continue à se plaindre : « La peinture ne va pas, et décidément je ne compte plus sur la gloire. [...] Je vois tout en noir. Avec cela, l'argent manque toujours. Déceptions, affronts, espérances, redéceptions, voilà, mon cher ami » (à Bazille, octobre-novembre 1868). En décembre, à Étretat, l'ardeur revient : « Je suis ici entouré de tout ce que j'aime. [...] Le soir, mon cher ami, je trouve dans ma petite maisonnette un bon feu et une bonne petite famille. Si vous voyiez votre filleul, comme il est

« Je vais dans la campagne qui est si belle ici, que je trouve peut-être plus agréable encore l'hiver que l'été. »

À Bazille, Étretat,  
décembre 1868

Cet « effet de neige » spectaculaire semble alors relever d'un défi : le peintre se serait joué de la gamme de blancs différemment colorés pour exprimer la densité de la matière et l'atmosphère lumineuse de ce paysage hivernal où se détache la note noire de *La Pie* (ci-contre et détails en bas, à gauche).



À gauche de la *Route sous la neige à Honfleur* (vers 1867, en haut, à gauche), apparaît le toit de la ferme où se retrouvent les peintres : « Je suis toujours à St-Siméon, on y est si heureux, [...] nous avons un petit cercle bien agréable » (à Bazille, 26 août 1864).

gentil à présent. Mon cher, c'est ravissant de voir pousser ce petit être, et, ma foi, je suis bien heureux de l'avoir. Je vais le peindre pour le Salon. » Témoignent de cette période heureuse des vues d'Étretat et le célèbre paysage de neige, *La Pie*. Mais, au Salon de 1869, Monet essuie un nouveau refus.

« Un objet d'art qui n'a pas de cote »

En juin 1869, Monet habite le hameau de Saint-Michel à Bougival : « Je suis dans de très bonnes conditions et plein de courage pour travailler, mais, hélas, ce fatal refus me retire presque le pain de la bouche et, malgré mes prix bien peu élevés, marchands et amateurs me tournent le dos. Cela surtout est attristant de voir le peu d'intérêt qu'on porte à un objet d'art qui n'a pas de cote », écrit-il au directeur de la revue *L'Artiste*, Arsène Houssaye, qui lui a acheté la « *Femme verte* » (comme l'appelle Monet lui-même).



Des plaintes pathétiques sont adressées à Bazille : « Depuis huit jours pas de pain, [...] pas de feu pour la cuisine, pas de lumière » (Saint-Michel, 9 août). Renoir, qui réside près de Louveciennes, lui apporte son soutien. « Je ne puis peindre, n'ayant ombre de couleurs » (à Bazille, 25 août). Pour Monet et Renoir, c'est à nouveau l'expérience du chevalet planté côte à côte, cette fois-ci devant l'établissement de bains et « café flottant » de *La Grenouillère*. Monet travaille aussi aux alentours : Marly, Louveciennes, Bougival, dans cette région qui sera appelée le « berceau de l'impressionnisme ». Malgré le soutien de Millet et Daubigny au jury du Salon de 1870, ses envois – notamment *La Grenouillère* – sont refusés, ce qui provoque un grand bruit parmi les critiques.

Le 28 juin 1870, Monet épouse Camille Doncieux à la mairie du VIII<sup>e</sup> arrondissement, à Paris ; Courbet est au nombre des témoins. Quelques jours plus tard, le 7 juillet, meurt à Sainte-Adresse la chère tante Lecadre. L'été se passe à Trouville, où le peintre travaille sur la plage et représente *L'Hôtel des Roches noires*. C'est là qu'il apprend, le 19 juillet 1870, la déclaration de la guerre franco-prussienne. Le 18 novembre, Bazille meurt sur le champ de bataille à Beaune-la-Rolande. Afin d'éviter l'enrôlement, Monet décide de fuir en bateau pour l'Angleterre, où il est rejoint par Camille et Jean.



Pour peindre *La Grenouillère* (en photo ci-dessus), Monet (ci-contre) prend plus de recul que Renoir (en haut, à gauche) et privilégie l'eau par rapport aux figures.



**À Londres : « Voilà un homme qui sera plus fort que nous tous... Achetez »**

C'est en ces termes que Daubigny aurait présenté Monet à celui qui allait devenir le marchand et fidèle soutien des impressionnistes : Paul Durand-Ruel. Cette rencontre, qui a lieu outre-Manche, est donc un événement d'importance : une toile de Monet figure à la première exposition annuelle de Durand-Ruel à Londres, en décembre 1870. L'année suivante, le marchand commence à lui acheter ses toiles.

Avec Pissarro, également en Angleterre, Monet visite les musées londoniens, s'intéressant aux

Le chemin de fer permet aux citadins de fuir la ville pour quelques heures et de partir se promener dans les environs de la capitale. Les wagons à impériale, avec leurs amusantes silhouettes se profilant sur le ciel, situent *Le Train dans la campagne* (vers 1870, en haut, à gauche et détail ci-dessus) sur la ligne de Paris à Saint-Germain-en-Laye.

paysagistes de l'école anglaise (Constable et surtout Turner). Tous deux présentent des toiles à l'« Exposition internationale des beaux-arts » qui s'ouvre le 1<sup>er</sup> mai 1871 à Kensington. À la fin du mois, Monet quitte l'Angleterre.

Le retour se fait par la Hollande. « Certes, ce que j'en ai vu m'a paru beaucoup plus beau que ce que l'on dit » (à Pissarro, Zaandam, 2 juin 1871). Inspiré par les maisons, les moulins et les bateaux, il ajoute le 17 juin : « Je commence à être dans le feu du travail et n'ai guère de temps. » Comme à Londres, il visite les musées, et notamment le Rijksmuseum. Enfin, à l'automne, il regagne Paris.

Au cours de son premier séjour londonien, outre une très belle vue du *Parlement avec la Tamise*, Monet peint quelques toiles qui rappellent son intérêt pour les jardins : ci-contre, un aperçu sur *Green Park*. Le format allongé de la composition, traitée comme une esquisse et ponctuée de petites figures sombres, aide à suggérer l'immensité de ces plages de verdure que constituent, en plein cœur de Londres, les parcs anglais.

\*\*Dans les champs, Claude Monet préférera un parc anglais à un coin de forêt. Il se plaît à retrouver partout la trace de l'homme, il veut vivre toujours au milieu de nous. Comme un vrai Parisien, il emmène Paris à la campagne, il ne peut peindre un paysage sans y mettre des messieurs et des dames en toilette. La nature paraît perdre de son intérêt pour lui, dès qu'elle ne porte pas l'empreinte de nos mœurs.\*\*

Émile Zola,  
*L'Événement illustré*,  
24 mai 1868



« **N**ous voyons souvent Monet, chez lequel nous avons pendu la crémaillère ces jours-ci : il est fort bien installé et paraît avoir une forte envie de se faire une position et je crois qu'il est appelé à prendre une des premières places dans notre école. »

Eugène Boudin, 2 janvier 1872

## CHAPITRE 2

# ARGENTEUIL, L'APOGÉE DE L'IMPRESSIONNISME

Dans les champs où éclatent les notes rouges des *Coquelicots* (1873) disséminés parmi les herbes, Camille Monet et le petit Jean se promènent. Ce paysage de campagne aux environs d'Argenteuil, éclairé par le soleil, est l'une des toiles qui représentent l'artiste à la première exposition impressionniste de 1874.





« Maison Aubry près l'hospice, Porte St-Denis à Argenteuil »

Telle est l'adresse que Monet communique à Pissarro le 21 décembre 1871, tout en précisant : « Nous sommes en plein coup de feu d'emménagement. » La maison (probablement indiquée par Manet) est proche de la Seine, source de motifs pour Monet qui s'intéresse aux voiliers, aux remorqueurs, au célèbre bassin d'Argenteuil avec sa promenade, ainsi qu'au pont de chemin de fer et au pont routier à péage, en cours de reconstruction depuis la guerre de 1870.

L'artiste continue cependant à peindre les fleurs et travaille dans son jardin. Au printemps 1872, il y poursuit ses recherches d'insertion de la figure humaine dans le paysage en prenant souvent Camille et leur fils Jean comme modèles. Alors qu'à Sainte-Adresse il avait représenté le jardin de la famille Lecadre sous deux angles différents (*Jardin en fleurs* et *Jeanne-Marguerite Lecadre au jardin*), ici à Argenteuil, c'est la même partie du jardin (un massif de lilas) qui est retenue à deux reprises par l'œil du peintre, mais par des temps contrastés : ne serait-ce pas là l'origine la plus lointaine du procédé des « séries » qui caractérisera la production du peintre dans les années 1890? Outre la Seine et son jardin, Monet se plaît à représenter également la campagne d'Argenteuil et les coteaux de Sannois.

« Monet [...] paraît satisfait de son sort, malgré la résistance qu'il éprouve à faire admettre sa peinture »,

*Lilas temps gris* (ci-dessus, à gauche) et *Lilas au soleil* (ci-dessus, à droite) : deux titres choisis par l'artiste pour ces premiers essais, au printemps 1872, d'un travail sur le même motif avec des variations d'éclairage.

Ses paysages sont illuminés par le soleil. [...] Il faudrait évoquer [...] entre autres la femme en blanc, assise à l'ombre du feuillage, et dont la robe est parsemée d'éclats de lumière, comme par de grosses gouttes.

Émile Zola,  
*Le Messager de l'Europe*, juin 1876



constate Boudin le 12 décembre 1872. L'année 1872 est féconde en ce qui regarde la production artistique et les finances : trente-huit toiles vendues, dont une à son frère Léon, une à Manet, cinq au marchand Latouche et surtout vingt-neuf à Durand-Ruel, soit une somme totale de 12 100 francs d'après les carnets de comptes de Monet qui, avec les registres de la maison Durand-Ruel, constituent de précieuses sources d'informations.

L'année suivante, les profits du peintre doublent. Le prix moyen d'une toile passe à 750 francs ; Durand-Ruel est encore au premier rang des acheteurs. La première génération des amateurs de Monet compte les frères Albert et Henri Hecht,

Ce sont toujours ses recherches sur l'insertion de la figure humaine dans le paysage que poursuit Monet lorsqu'il peint, vers 1872-1874, *La Liseuse* (Camille?). Traitée comme une esquisse et gardant ainsi la force de l'impression première, la toile fait le bonheur de Zola à la « 2<sup>e</sup> exposition impressionniste » de 1876.

banquiers, et le critique Théodore Duret, auteur des *Peintres impressionnistes*, brochure parue dès 1878. Fort de son succès, l'artiste n'hésite pas à se montrer exigeant en affaires.

En 1873, Monet retrouve la Normandie, où il exécute des vues d'Étretat, de Sainte-Adresse et du port du Havre. Bien que datée « 72 », la toile devenue célèbre sous le titre d'*Impression, soleil levant* serait à rattacher à ce séjour.

### 1874 : la première exposition impressionniste

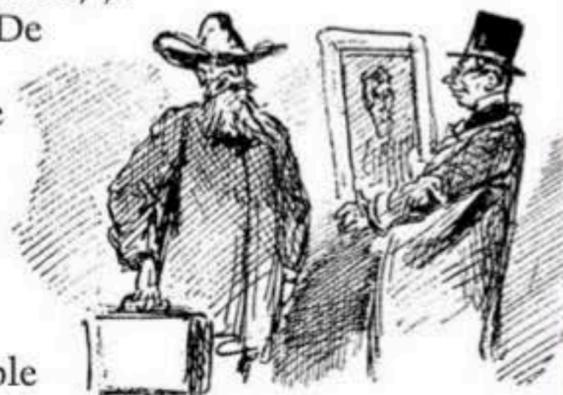
Ayant tiré la leçon de ses refus successifs aux Salons de 1869 et 1870, le peintre renonce désormais à affronter le jury, comme d'ailleurs Pissarro et Sisley. L'idée d'organiser une exposition indépendante du Salon – elle avait vu le jour en 1867 pour être aussitôt abandonnée par Bazille, Monet et leurs amis en raison des difficultés matérielles – renaît : « Tout le monde trouve cela bien, il n'y a que Manet contre » (à Pissarro, 22 avril 1873). Dans une lettre adressée le 7 mai à Paul Alexis, Monet évoque « la Société que

#### SOCIÉTÉ ANONYME

DES ARTISTES PEINTRES, SCULPTEURS, GRAVEURS, ETC.

nous sommes en train de former », tandis que le 30 novembre de la même année, il précise à Pissarro : « Je n'oublie pas la société, je fais ce que je peux. » De même que Pissarro, Degas et Renoir, il ne ménage pas sa peine.

Après plusieurs remaniements dans la mise au point du statut, au cours desquels Monet semble avoir joué un rôle de conciliateur, une « Société anonyme coopérative des artistes-peintres,



« Monsieur le peintre impressionniste  
où avez-vous appris votre art ?  
- à la Morgue ! »



sculpteurs, graveurs, etc. », composée de trente membres, est mise en place le 17 janvier 1874. Leur première exposition se tient du 15 avril au 15 mai dans les locaux appartenant au photographe Nadar au 35, boulevard des Capucines.

Le catalogue comprend cent soixante-cinq numéros sous les noms de Boudin, Bracquemond, Cézanne, Degas, Guillaumin, Lépine, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley... Certains exposants sont également présents au Salon officiel qui s'ouvre quinze jours plus tard (Astruc, Boudin, Latouche, Lépine). Les œuvres de Monet occupent les numéros 95 à 103 (avec parfois deux croquis sous le même numéro) ; les peintures exposées sont les *Coquelicots*, une marine du Havre, une vue du *Boulevard des Capucines*, la scène d'intérieur avec Camille et le petit Jean (le *Déjeuner*, 1868) refusée au Salon de 1870 – une réponse ici au jugement défavorable du jury ? – et surtout *l'Impression, soleil levant*.

La critique se déchaîne et Monet est le moins épargné du groupe. Dans *Le Charivari* du 25 avril, Louis Leroy intitule son article « L'Exposition des impressionnistes » tandis que, dans *La Presse* du 29 avril, Émile Cardon parle d'« École de

## L'Exposition des Révoltés

l'impression ». Plus indulgent, Armand Silvestre, dans *L'Opinion nationale* du 22 avril, s'intéresse à « la vision des choses » selon Monet, Pissarro et Sisley, et glisse ce commentaire : « C'est un effet d'impression qu'elle poursuit uniquement, laissant la recherche de l'expression aux passionnés de la ligne. »

En décembre, la Société est dissoute – mais les expositions reprendront à partir de 1876.



J'avais envoyé une chose faite au Havre, du soleil dans la buée et quelques mâts de navires pointant. [...] On me demande le titre pour le catalogue, [...] je répondis : « Mettez *Impression* ».

Monet  
cité par M. Guillemot,  
*La Revue illustrée*,  
15 mars 1898

« – Que représente cette toile ? Voyez au livret. *Impression, soleil levant* [ci-dessus]. – *Impression*, j'en étais sûr. Je me disais aussi, puisque

je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans. » Ce dialogue moqueur, imaginé par le critique Louis Leroy dans *Le Charivari* du 25 avril 1874, serait à l'origine du mot « impressionnisme ».



Dans le jardin de la première maison habitée par Monet à Argenteuil, à l'issue du *Déjeuner* (vers 1873-1874), Jean Monet, le fils du peintre, reste seul, perdu dans ses jeux, tandis qu'à l'arrière-plan apparaissent deux figures féminines dont les robes claires se détachent dans le feuillage. Cette toile lumineuse laisse transparaître un sentiment d'aisance. Chaque détail, en apparence anecdotique, concourt à exprimer un certain art de vivre à la campagne : la profusion des fleurs, la séduction des toilettes, la blancheur de la nappe, la disposition des mets avec en particulier la coupe de fruits, la vaisselle raffinée (cafetière et tasses). Se glisse toutefois une étrange impression due au fait que le repas est fini : c'est précisément ce moment que l'artiste choisit de peindre ; la table a été délaissée, l'ombrelle abandonnée sur le banc, le chapeau oublié à la branche d'arbre, d'où l'atmosphère énigmatique d'un bonheur enfui. Cette composition, d'un format exceptionnel pour la période d'Argenteuil (160 x 201 cm), figure à la « 2<sup>e</sup> exposition impressionniste » de 1876 sous le titre de *Panneau décoratif*.



### Les moments heureux de l'aventure impressionniste

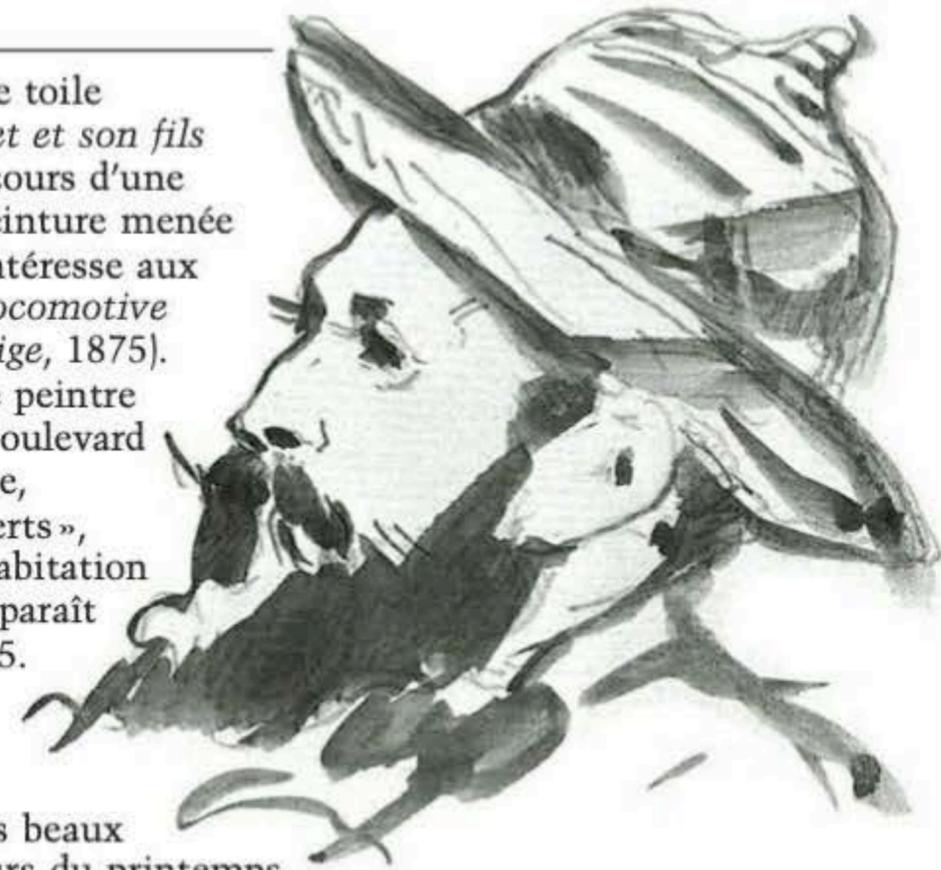
Après la tension suscitée par l'exposition, une pause bien méritée est marquée par Monet à Argenteuil, où le rejoignent souvent ses amis. La Seine, avec ses ponts et les régates de voiliers, constitue toujours un sujet de prédilection pour les peintres, mais la ville d'Argenteuil n'en est pas pour autant oubliée (*La Grand-Rue*). Manet, qui contribue aux dépenses du foyer, peint *La Famille Monet au jardin*, tandis



Témoin de la vie quotidienne de son ami, Manet représente *La Famille Monet au jardin* (1874, en haut) : une composition avec, à l'arrière-plan, Monet se livrant au jardinage; lignes et harmonies colorées y sont soigneusement travaillées. Retenant seulement *M<sup>me</sup> Monet et son fils* (ci-contre), Renoir, en « impressionniste », se laisse emporter par la spontanéité de sa vision.

que Renoir exécute une toile représentant *M<sup>me</sup> Monet et son fils* au même endroit. Au cours d'une grande campagne de peinture menée en solitaire, Monet s'intéresse aux paysages d'hiver (*La Locomotive* ou *Le Train dans la neige*, 1875).

À l'automne 1874, le peintre déménage pour le « 2, boulevard St-Denis, en face la gare, maison rose à volets verts », préfigurant sa future habitation à Giverny. Le jardin apparaît dans son œuvre en 1875. Il y sera encore davantage présent l'année suivante.



Les beaux jours du printemps 1875 ramènent aussi Monet sur la rive du Petit-Gennevilliers et dans les prés fleuris que parcourent Camille et Jean.

**« Quoique j'aie foi dans l'avenir, le présent est bien pénible »**  
(à Manet, 28 juin 1875)

Durand-Ruel ayant à restreindre puis à suspendre provisoirement ses achats, Monet doit compter sur de nouveaux amateurs de l'impressionnisme dont les noms apparaissent dans ses carnets ; il s'agit notamment du baryton Jean-Baptiste Faure et du négociant en tissus Ernest Hoschedé, collectionneur passionné qui, dès mai 1874, achète *l'Impression* au prix exceptionnel de 800 francs. Cependant, en 1874, les gains de l'artiste (10 554 francs) sont en nette régression par rapport à ceux de l'année précédente. Sollicité à plusieurs reprises en 1875 – « ma boîte à couleurs sera longtemps fermée à présent, si je ne puis me tirer d'affaire » –, Manet répond avec fidélité en consentant des avances d'argent à son ami, comme le faisait auparavant Bazille.

Si les qualités de Manet coloriste sont évidentes dans *La Famille Monet*, la précision des contours rappelle que le peintre sait être un grand dessinateur : un talent qu'il exerce avec cette *Tête de Monet* (lavis d'encre de Chine). Le chapeau rejeté en arrière, le trait incisif qui s'allie à la technique, l'intensité de la barbe noire font que le profil de Monet s'impose avec force.

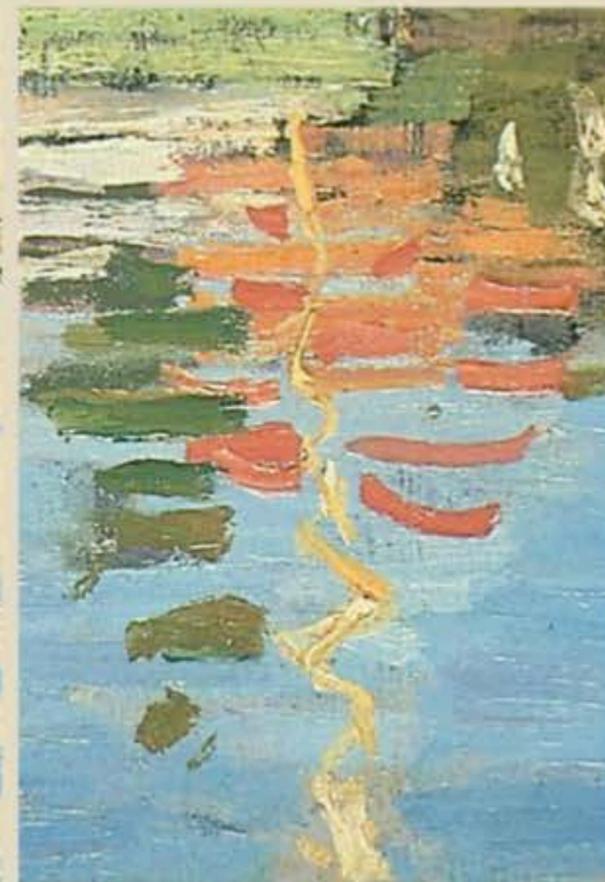
Quant à Renoir, il peint en 1872 des portraits intimes de *Camille* (au milieu, à gauche) et de *Claude Monet* (ci-contre) ; le peintre est saisi dans une attitude banale, fumant la pipe et lisant le journal.



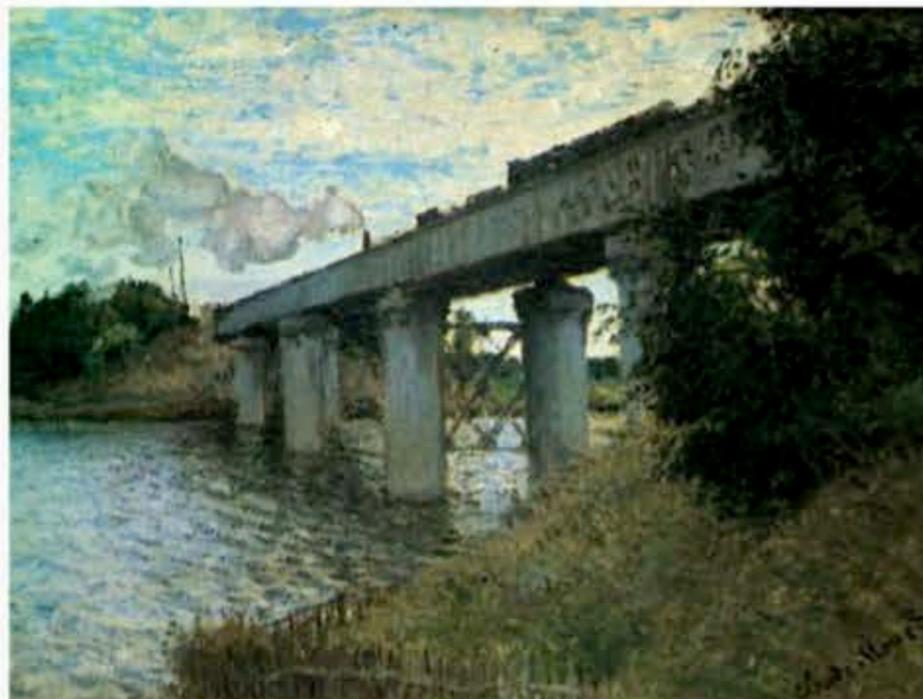
#### Du bassin d'Argenteuil au jardin en fleurs

En 1874, Manet représente Monet peignant dans son bateau-atelier (à gauche, en haut) : cette embarcation, à laquelle Monet consacre quelques toiles (en bas, *Le Bateau-atelier*), a été aménagée par l'artiste pour travailler sur la Seine. *Les Régates de voiliers* (ci-contre) deviennent prétexte à une démonstration de sa parfaite maîtrise de la technique : touche et couleur sont fragmentées pour traduire les vibrations de l'eau jouant avec les reflets des voiles.

Avec *Monet peignant dans son jardin à Argenteuil*, Renoir montre son ami devant son chevalet (page suivante, en haut à droite). Dans ce même jardin, devant *La Maison de l'artiste à Argenteuil*, Monet place au centre la silhouette du petit Jean, encadrée par des potiches qui contribuent au caractère décoratif de la scène : l'enfant, habillé avec recherche, est très présent bien que vu de dos. Feuillages et fleurs, avec leur alliance de verts et de rouges, sont dans la lignée de *La Terrasse à Sainte-Adresse*, comme l'opposition des taches d'ombre et de lumière sur l'allée.







Les loisirs offerts par Argenteuil sont accessibles grâce à l'essor des moyens de transport : *Le Pont du chemin de fer* (1874, ci-contre) mérite d'être choisi pour motif autant que les jardins et les bateaux.

Et le 24 mars 1874, probablement sous la conduite de Renoir, s'organise une vente publique à l'hôtel Drouot, avec Durand-Ruel pour expert : les cent soixante-trois œuvres de Renoir, Berthe Morisot, Sisley et Monet y déchaînent les sarcasmes et atteignent des prix peu élevés. Ainsi les vingt tableaux de Monet ne montent même pas tous jusqu'à 200 francs. Le montant de ses revenus est faible ; mais, signe avant-coureur de la reconnaissance de son talent, le cercle des acheteurs qui traitent personnellement avec l'artiste ne cesse de s'agrandir (Faure, Blémont, Ernest May, Rouart, Chocquet...).

Une deuxième exposition impressionniste a lieu en avril 1876 dans la galerie Durand-Ruel (11, rue Le Peletier) : dix-huit œuvres de « Monnet » [sic] figurent au catalogue. Si les rieurs sont encore nombreux dans le public, la presse est plus favorable qu'en 1874. Armand Silvestre, Castagnary, Mallarmé tiennent des propos élogieux, tandis que Zola sait reconnaître le rôle majeur de Monet : « Claude Monet est, sans aucun doute, le chef du groupe. Son pinceau se distingue par un éclat extraordinaire. » Mais à cette époque l'unité ne règne déjà plus au sein des impressionnistes.

Se présentent de nouveaux acheteurs dont certains, comme le peintre et collectionneur Gustave





Pour décorer le grand salon, Monet exécute quatre peintures retraçant le passage des deux saisons que dure son séjour : l'été avec *Les Dindons*, le *Coin de jardin à Montgeron* (ou *Les Dahlias*) et *L'Étang à Montgeron*, et l'automne avec *La Chasse* (ou *Avenue du Parc, Montgeron*). Il est probable qu'il rencontre alors Caillebotte, qui possède une propriété près de la rivière d'Yerres.

Le 20 août 1877, Alice mettra au monde son sixième enfant, Jean-Pierre Hoschedé, parfois considéré comme un fils de l'artiste : il aimera à jouer d'une certaine ressemblance physique avec Monet à qui il consacrera un ouvrage.

#### « Il nous faut quitter Argenteuil »

Après la trêve de Montgeron, Monet retrouve Argenteuil et les soucis financiers : « À moins d'une apparition subite de riches amateurs, nous allons être expulsés de cette gentille petite maison [...] où je pouvais si bien travailler. [...] J'étais pourtant plein d'ardeur et j'avais bien des projets » (au docteur de Bellio, dès le 25 juillet 1876). Les premiers mois de 1877 sont occupés par la représentation de *La Gare Saint-Lazare* et la préparation de la « 3<sup>e</sup> exposition impressionniste » où figurent, entre autres œuvres, *Les Dindons* avec la mention « décoration non terminée ».

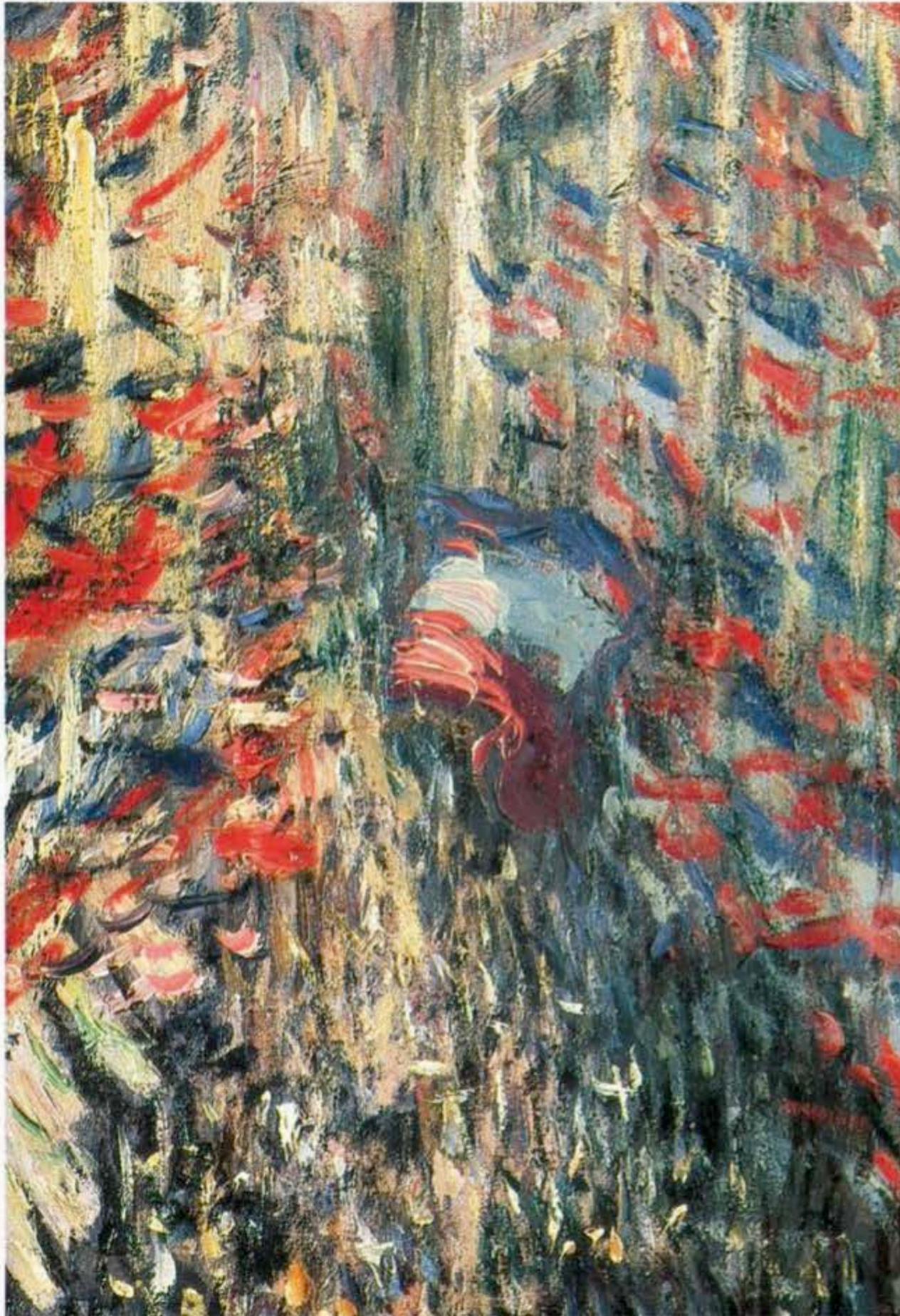
La vie à Argenteuil a donné lieu à de grandes dépenses ; malgré d'importantes rentrées d'argent consignées dans ses carnets, le peintre se trouve couvert de dettes et évoque avec appréhension la saisie et la vente de son mobilier s'il ne parvient pas à calmer ses créanciers. Il confie au docteur de Bellio : « De nouveaux malheurs m'accablent, je n'avais pas assez d'être à court d'argent, voici ma femme malade. »

Alice Hoschedé, photographiée le 1<sup>er</sup> janvier 1878 avec son dernier-né, Jean-Pierre Hoschedé.



Le 15 janvier 1878, il annonce à son ami : « Dans deux jours, c'est-à-dire *après demain*, il nous faut quitter Argenteuil ; pour cela, il faut avoir payé ses dettes. » Ce sont probablement des avances d'argent consenties par Caillebotte qui lui permettent de faire face aux frais occasionnés par le départ d'Argenteuil. À son propriétaire, Monet laisse en gage son grand *Déjeuner sur l'herbe* qu'il abandonne à regret. Le sort de cette toile, roulée et enfouie dans une cave, symbolise la fin d'une époque. Plus tard, Monet aura à cœur de renouer avec sa jeunesse en reprenant possession de cette œuvre qui constitue l'illustration la plus spectaculaire de ses débuts.

En 1876, Monet renoue avec le grand format pour les panneaux décoratifs destinés au château de Rottembourg qui se devine à l'arrière-plan des *Dindons*. Un sujet surprenant, une perspective audacieuse empruntée aux estampes japonaises ; au premier plan, la tête du dindon ajoute à l'instantanéité de la scène.



« Paris! Il faut aller à Paris! C'est la pensée fixe des jeunes hommes, écrivains, artistes, qui respirent à l'étroit dans la province. Claude Monet, après la leçon de Boudin, voulait être à Paris, pour voir les musées et les expositions, pour connaître d'autres peintres, pour exposer au Salon. Plus tard, presque tous, et surtout Monet, seront heureux de retrouver la solitude pour y élaborer leur art et essayer d'arracher quelque secret au sphinx qu'est la nature. »

Gustave Geffroy, *Claude Monet...*, 1922

### CHAPITRE 3

## « CET ÉTOURDISSANT PARIS »

Un effet de foule  
(*La Rue Montorgueil*,  
détail à gauche),  
c'est ce que Monet  
retient souvent  
de la capitale : « Cette  
ville me fait peur »  
(à Geffroy,  
8 décembre 1919).



### « Tout ce que je vois de beau à Paris »

Pour Monet, Parisien de naissance, mais qui avait passé son enfance et son adolescence au Havre, la ville apparaît riche en contrastes par rapport à la mer et à la campagne. L'une de ses plus anciennes lettres connues, adressée à Boudin depuis Paris, le 3 juin 1859, livre la première impression produite par la capitale sur le jeune artiste qui évoque « cet étourdissant Paris ».

Monet se montre particulièrement sensible à la beauté des bords de Seine : « Je m'étais levé de bonne heure, j'avais fait [...] une promenade délicieuse par les quais et les Tuileries, c'était charmant et j'étais tout heureux » (à Amand Gautier, 7 mars 1864). Le 20 mai 1867, il écrit à Bazille : « Renoir et moi travaillons toujours à nos vues de Paris » ; il fait allusion aux toiles exécutées depuis le Louvre.

Boudin, qui habitera la capitale mais sans jamais la représenter, sait reconnaître le talent de son ami : « Nous parlions de Monet. [...] Il y a ici, chez un marchand de la rue Lafayette [sic], une *Vue de Paris* [...] qui serait un chef-d'œuvre digne des maîtres, si les détails répondaient à l'ensemble. Il y a de l'étoffe chez ce garçon » (18 janvier 1869).

### Fuir Paris... ou revenir s'y fixer ?

En décembre 1868, depuis Étretat, Monet confie à Bazille ses réticences à l'égard de Paris : « Je ne vous envie pas d'être à Paris. [...] Ne croyez-vous pas qu'à même la nature seul on fasse mieux ? Moi, j'en suis sûr. [...] On est trop préoccupé de ce que l'on voit et de ce que l'on entend à Paris [...] et ce que je ferai ici a au moins le mérite





aurait posé au milieu d'eux dans *L'Atelier de la rue La Condamine* de Bazille. Sa présence est encore plus certaine dans *L'Atelier aux Batignolles* de Fantin-Latour. Et c'est à Paris qu'il épouse Camille Doncieux le 28 juin 1870.

#### L'atelier parisien de la rue d'Isly

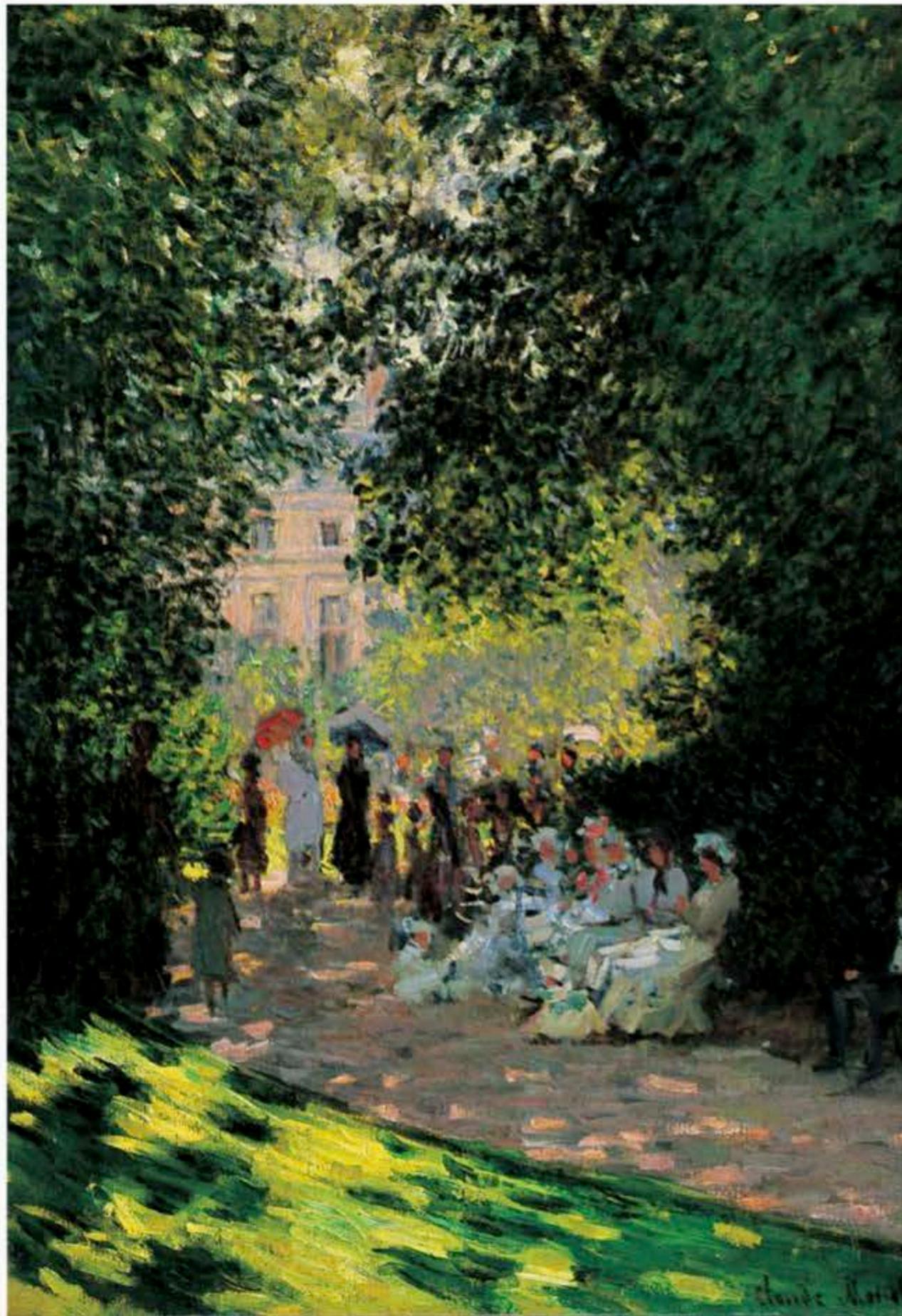
Au retour d'Angleterre, en automne 1871, Monet séjourne quelque temps à l'Hôtel de Londres et de New York, dans le quartier de l'Europe, apprécié des peintres et des écrivains. Il travaille souvent dans l'ancien atelier d'Amand Gautier, qu'il conservera jusqu'en 1874 et dont il donne ainsi l'adresse : « 8, rue de l'Isly, près la gare Saint-Lazare. » La gare deviendra un motif pour le peintre en 1877. Pour



Depuis une fenêtre du 35, boulevard des Capucines (les ateliers de Nadar où a lieu l'exposition impressionniste de 1874), Monet étudie l'agitation du « Paris des boulevards ». Le peintre restitue la foule des piétons par de petites touches sombres, un procédé qui excite la verve de Louis Leroy : « En voilà de l'impression ou je ne m'y connais pas. [...] Veuillez me dire ce que représentent ces innombrables lichettes noires dans le bas du tableau » (*Le Charivari*, 25 avril 1874). Cependant se détache une note de couleur donnée par les ballons roses.

---

Bazille (à droite) dessiné par lui-même.



premières photographies et les estampes japonaises.

### **Japonerie et « japonisme »**

Monet aurait découvert les estampes japonaises à Londres, puis à Zaandam, avant qu'elles ne lui deviennent familières à Paris. À la date du 31 mars 1875, Edmond de Goncourt évoque dans son *Journal* « ce grand mouvement japonais, qui s'étend aujourd'hui de la peinture à la mode. C'a été tout d'abord quelques originaux, comme mon frère et moi, [...] puis à notre suite la bande des peintres impressionnistes. » Le « japonisme » qui se donne libre cours à Paris se révèle avec éclat dans la grande composition de Monet, *La Japonaise*, intitulée parfois *Japonnerie* (au catalogue de la « 2<sup>e</sup> exposition impressionniste » de 1876) ou *Japonerie* (à la vente de l'hôtel Drouot le 14 avril de la même année).



« *La Japonaise...* une Parisienne costumée en Japonaise. C'est ma première femme qui a posé », précise Monet en 1919 à propos de ce tableau peint en 1875-1876. Plutôt que la manifestation de l'influence des estampes japonaises, c'est ici l'expression éclatante du « japonisme » de l'époque, avec l'importance accordée aux accessoires décoratifs (robe d'acteur ou kimono, éventails et perruque blonde...).

### **Et toujours les jardins...**

Si les jardins des maisons successivement habitées par le peintre à Argenteuil peuvent être perçus comme une insertion de la ville dans la campagne, avec les jardins publics parisiens c'est au contraire la campagne qui se glisse dans la capitale. Monet, qui s'intéresse passionnément aux jardins depuis Sainte-Adresse, consacre plusieurs toiles aux deux « promenades » de la société élégante et mondaine de Paris : les Tuileries et le parc Monceau.

Au printemps 1876, il exécute quatre vues des *Tuileries* (Manet et Renoir l'avaient précédé) depuis l'appartement de Chocquet, au 198, rue de Rivoli : trois d'entre elles sont acquises par le docteur de Bellio, Ernest May et Caillebotte. À la « 3<sup>e</sup> exposition impressionniste » de 1877, trois toiles des *Tuileries* voisinent avec une vue du *Parc Monceau*. Ce jardin, près duquel habite Ernest Hoschedé, est peint de nouveau par l'artiste en 1878.

*Parisians au Parc Monceau* (1878) : une nouvelle étude de la lumière qui filtre à travers les arbres.

« Les démarches que je viens de faire pour obtenir la permission de peindre dans la gare Saint-Lazare... »

Alors qu'il annonce le 17 janvier 1877 à l'éditeur Charpentier qu'il dispose d'un nouvel atelier dans le quartier de l'Europe au 17, rue Moncey – local loué au nom de Caillebotte –, Monet entreprend une importante campagne de travail à l'intérieur et à l'extérieur de la gare Saint-Lazare.

Le choix d'un tel sujet peut paraître surprenant de la part d'un peintre du plein air. Mais en fait, en s'intéressant à ce bâtiment caractéristique de

*La Gare Saint-Lazare.*  
Ci-dessous, une vue à l'extérieur ; à gauche, l'arrivée d'un train. Ci-contre le passage des lignes sous le pont de l'Europe. À droite, une esquisse dessinée.



l'époque, Monet se montre homme de son temps : omniprésente dans le roman de Zola *La Bête humaine* (1889-1890), qui donne à la locomotive Lison un rôle majeur, analysée par Proust dans *A la recherche du temps perdu*, la gare Saint-Lazare témoigne de l'industrialisation et de l'architecture de verre et de métal mise à l'honneur par le Crystal Palace de Londres. Elle est la « porte de la ville » qui abrite les lignes en partance vers les hauts lieux de l'impressionnisme : Chatou, Bougival, Louveciennes, Ville-d'Avray, Argenteuil, Vétheuil, Pontoise, Éragny, Giverny et la Normandie...



« Ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare [...] qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels [...] pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer. »

Marcel Proust,  
*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918

De même, la curieuse armature métallique du pont de l'Europe, « qui étonne par sa forme bizarre et son immensité », selon un guide de 1867, inspire Manet, Caillebotte et Monet.

À la « troisième exposition impressionniste » d'avril 1877, outre ses toiles d'après les jardins parisiens, Monet présente huit vues de *La Gare Saint-Lazare* (la huitième étant hors catalogue). L'année suivante, au cours de la dernière vente aux enchères dispersant la collection Hoschedé, le docteur de Bellio acquiert *l'Impression*, citée au catalogue comme un « *Soleil couchant* ».

**« Je suis de nouveau devenu campagnard »**

Contraint de quitter Argenteuil en janvier 1878, Monet séjourne quelques mois avec Camille et Jean à Paris au 26, rue d'Édimbourg, tout en gardant l'atelier

de la rue Moncey. Le 30 mars,

il annonce à Ernest May : « Ma femme vient d'accoucher d'un second enfant [le 17 mars] et je me trouve sans le sou et dans l'impossibilité de subvenir aux soins indispensables à donner à la mère et à l'enfant. » Des appels sont lancés au collectionneur Murer et à Zola ; c'est l'ami Manet, témoin à la mairie lors de la déclaration de naissance du petit Michel, qui lui apporte encore son aide.

Monet reprend le thème des jardins ; une dizaine de peintures montrant les bords de Seine sur l'île de la Grande Jatte préfigurent les œuvres de Vétheuil.

Cinq ans après *Le Boulevard des Capucines*, il transpose à nouveau sur la toile l'agitation de la capitale à



À gauche, Manet photographié par Nadar vers 1864. Ci-dessus, caricature (*Le Charivari*, avril 1877).



l'occasion de la fête nationale, pendant l'Exposition universelle : ces effets de foule dans *La Rue Montorgueil* et *La Rue Saint-Denis*, toutes deux pavoisées, sont un éclatant adieu à Paris, qui disparaît alors définitivement de son œuvre. « Je suis de nouveau devenu campagnard et [...] je ne viens plus à Paris que de loin en loin pour écouler mes toiles », écrit-il depuis Vétheuil à Duret le 8 février 1879.

« J'aimais les drapeaux. La première fête nationale du 30 juin, je me promenais [...] rue Montorgueil ; la rue était très pavoisée et un monde fou ; j'avisé un balcon, je monte... » (à René Gimpel, octobre 1920). Avec *La Rue Montorgueil* (1878), Monet renouvelle l'expérience de la vue plongeante et emprunte la perspective montante aux estampes japonaises et à la photographie naissante ; la croisée des diagonales crée une construction rigoureuse.



Avec *La Gare Saint-Lazare* (1877), Monet s'intéresse à la fois au bâtiment, soulignant l'armature métallique du toit, et au thème du train : la marquise de verre crée une composition symétrique centrée sur la locomotive sombre en marche. À l'arrière-plan, le soleil provoque la dislocation des façades. Dans ces « palais de l'industrie moderne où se déploie la religion du siècle, celle des chemins de fer », ou « cathédrales de l'humanité nouvelle » (selon Théophile Gautier), le peintre se plaît à représenter les nuages de fumée s'échappant des machines et dansant avec la lumière.

« M. Claude Monet est la personnalité la plus accentuée du groupe. Il a exposé cette année des intérieurs de gare superbes. On y entend le grondement des trains qui s'engouffrent, on y voit des débordements de fumée qui roulent sous les vastes hangars. Là est aujourd'hui la peinture, dans ces cadres modernes d'une si belle largeur. Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves. »

Émile Zola,  
*Le Sémaphore de  
Marseille*,  
19 avril 1877

De même, la curieuse armature métallique du pont de l'Europe, « qui étonne par sa forme bizarre et son immensité », selon un guide de 1867, inspire Manet, Caillebotte et Monet.

À la « troisième exposition impressionniste » d'avril 1877, outre ses toiles d'après les jardins parisiens, Monet présente huit vues de *La Gare Saint-Lazare* (la huitième étant hors catalogue). L'année suivante, au cours de la dernière vente aux enchères dispersant la collection Hoschedé, le docteur de Bellio acquiert *l'Impression*, citée au catalogue comme un « *Soleil couchant* ».

**« Je suis de nouveau devenu campagnard »**

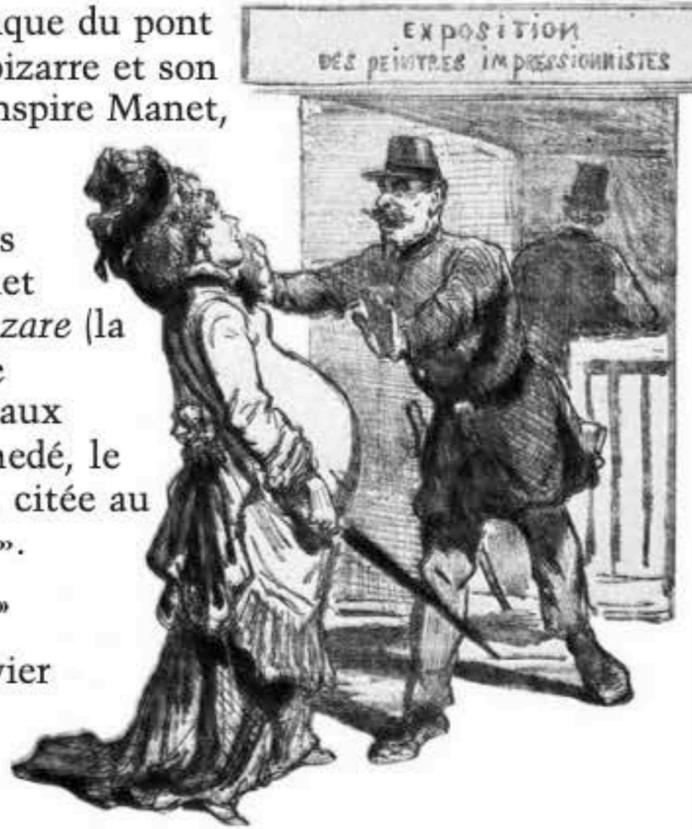
Contraint de quitter Argenteuil en janvier 1878, Monet séjourne quelques mois avec Camille et Jean à Paris au 26, rue d'Édimbourg, tout en gardant l'atelier

de la rue Moncey. Le 30 mars,

il annonce à Ernest May : « Ma femme vient d'accoucher d'un second enfant [le 17 mars] et je me trouve sans le sou et dans l'impossibilité de subvenir aux soins indispensables à donner à la mère et à l'enfant. » Des appels sont lancés au collectionneur Murer et à Zola ; c'est l'ami Manet, témoin à la mairie lors de la déclaration de naissance du petit Michel, qui lui apporte encore son aide.

Monet reprend le thème des jardins ; une dizaine de peintures montrant les bords de Seine sur l'île de la Grande Jatte préfigurent les œuvres de Vétheuil.

Cinq ans après *Le Boulevard des Capucines*, il transpose à nouveau sur la toile l'agitation de la capitale à

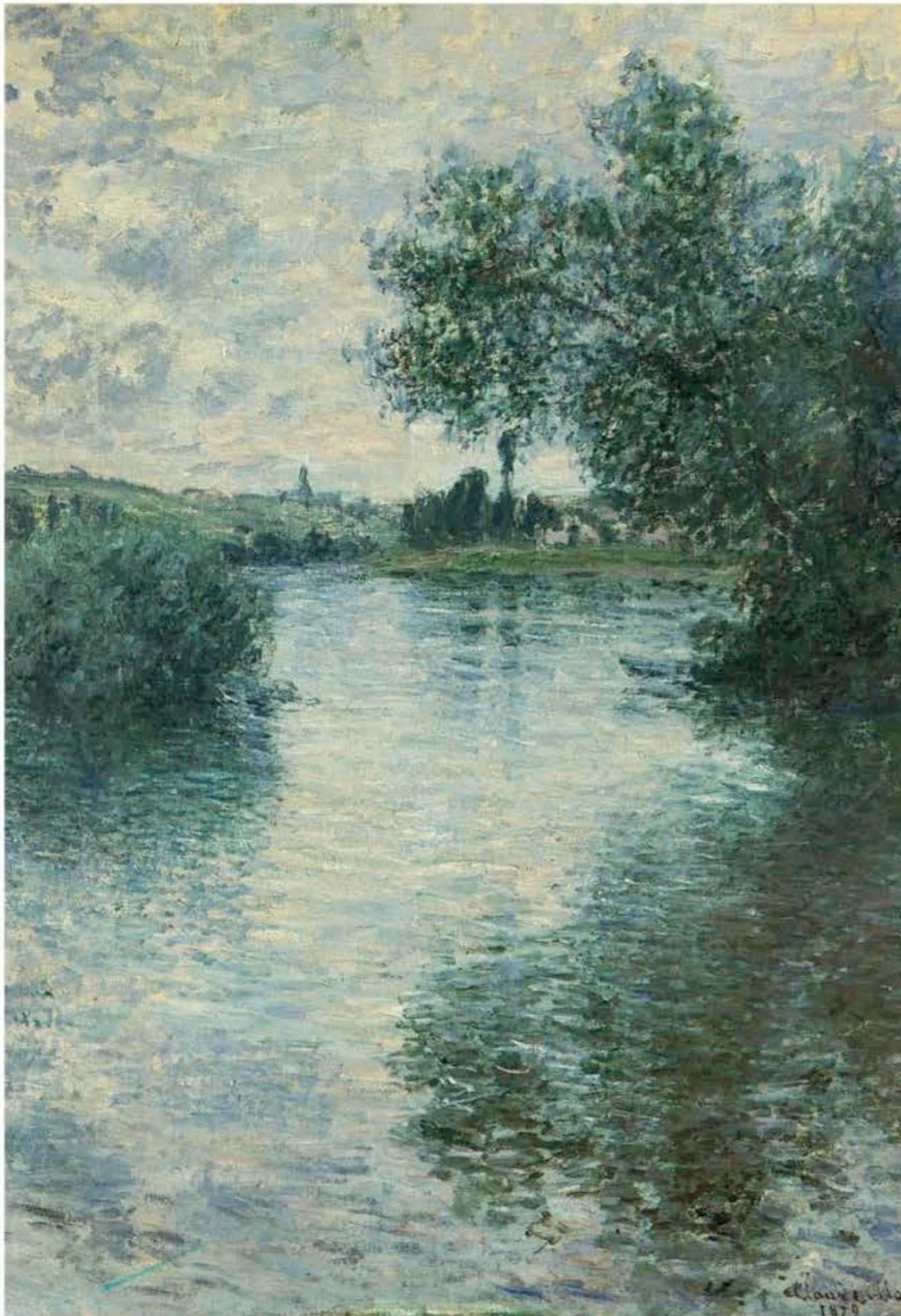


À gauche, Manet photographié par Nadar vers 1864. Ci-dessus, caricature (*Le Charivari*, avril 1877).



l'occasion de la fête nationale, pendant l'Exposition universelle : ces effets de foule dans *La Rue Montorgueil* et *La Rue Saint-Denis*, toutes deux pavoisées, sont un éclatant adieu à Paris, qui disparaît alors définitivement de son œuvre. « Je suis de nouveau devenu campagnard et [...] je ne viens plus à Paris que de loin en loin pour écouler mes toiles », écrit-il depuis Vétheuil à Duret le 8 février 1879.

« J'aimais les drapeaux. La première fête nationale du 30 juin, je me promenais [...] rue Montorgueil ; la rue était très pavoisée et un monde fou ; j'avisé un balcon, je monte... » (à René Gimpel, octobre 1920). Avec *La Rue Montorgueil* (1878), Monet renouvelle l'expérience de la vue plongeante et emprunte la perspective montante aux estampes japonaises et à la photographie naissante ; la croisée des diagonales crée une construction rigoureuse.



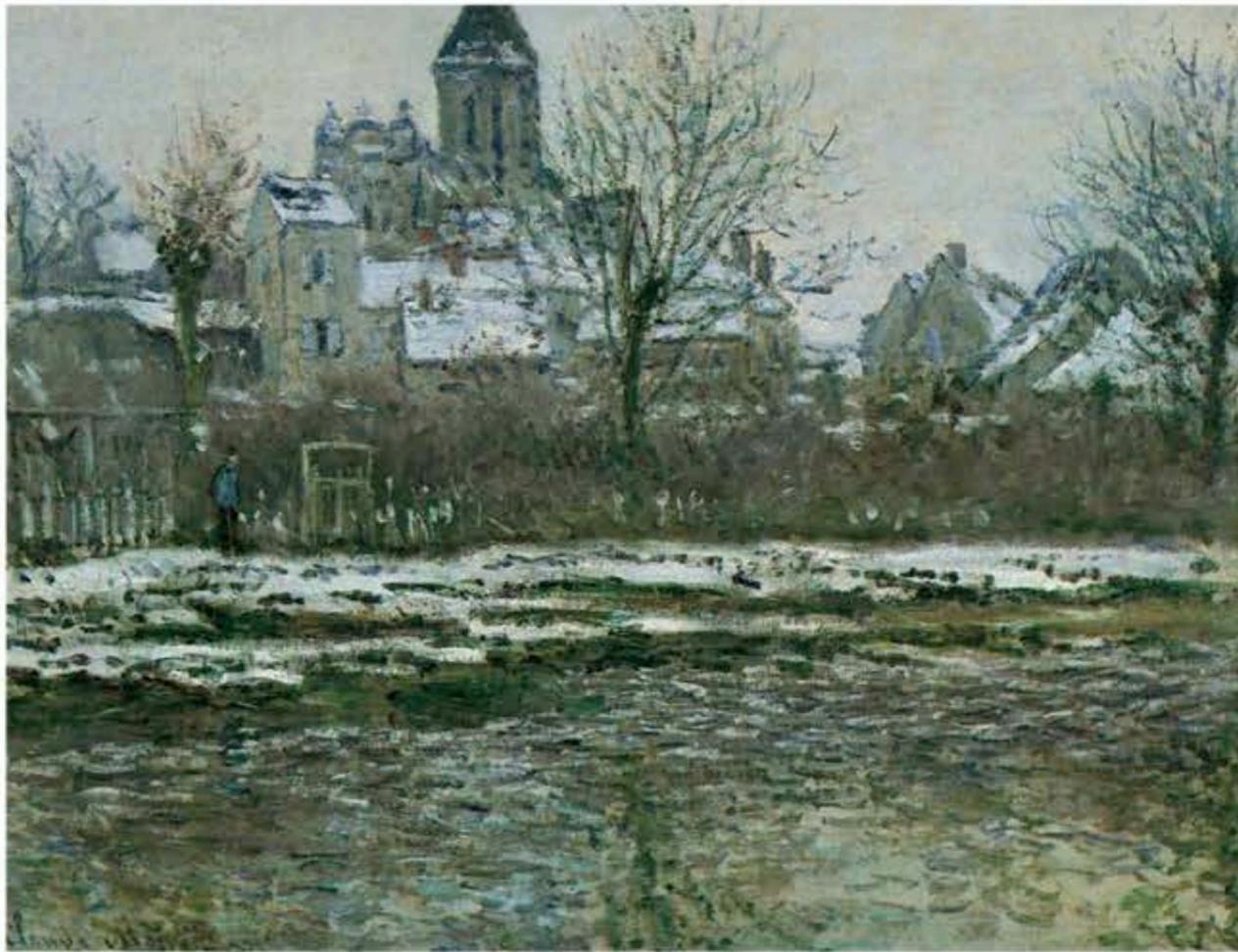
« Vous avez peut-être su que j'avais planté ma tente aux bords de la Seine à Vétheuil, dans un endroit ravissant » (à Murer, 1<sup>er</sup> septembre 1878). Le fleuve devient le sujet d'un ensemble de paysages d'hiver, les *Débâcles* : ces toiles sont empreintes de la tristesse éprouvée à la mort de Camille qui apparaît comme un adieu aux années de jeunesse, à l'heure où se disloque le groupe impressionniste.

#### CHAPITRE 4

### « AUX BORDS DE LA SEINE À VÉTHEUIL »

*La Seine à Vétheuil* (1879) : ici, un format en hauteur, inhabituel pour les œuvres de Vétheuil. La ligne d'horizon partage symétriquement la composition entre ciel et eau dans une harmonie de bleus et de verts.





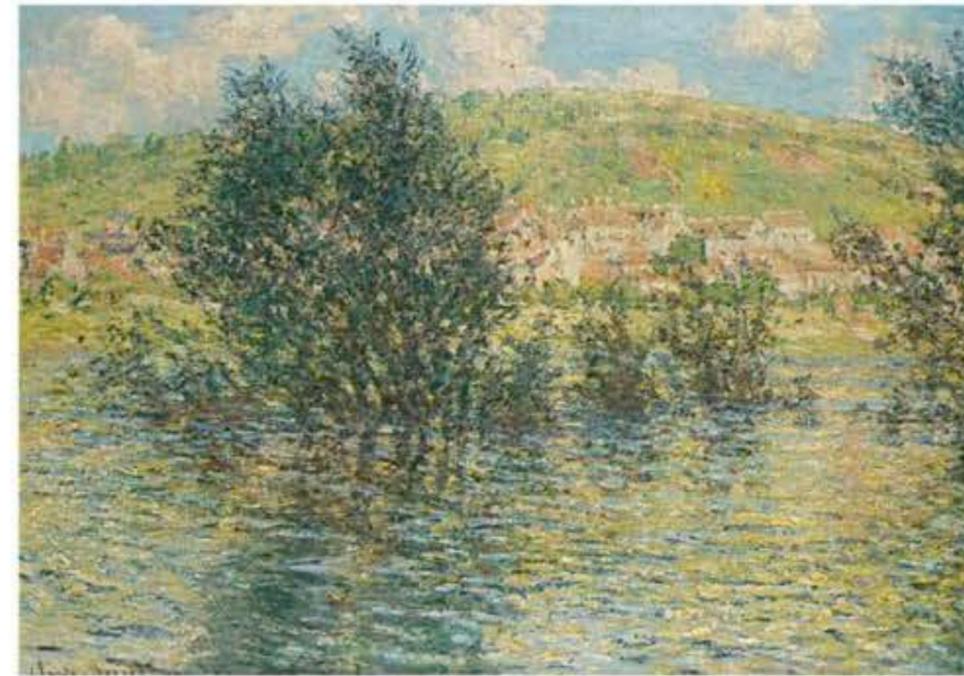
Le village de Vétheuil, sis sur la rive droite de la Seine, bénéficie d'une situation privilégiée : placé sur une corniche, il domine une boucle du fleuve parsemée d'îles boisées. Un paysage si caractéristique a tout pour séduire l'artiste. Monet s'attarde d'abord à représenter les maisons groupées autour de l'église. Par la manière dont il sait tirer parti des incessantes variations d'éclairage, le peintre manifeste l'attachement qu'il porte à son village d'adoption. Modifiant à peine l'emplacement de son chevalet, il y poursuit ses études de la lumière et ses recherches de nouveaux cadrages. Les toiles de Vétheuil sont aussitôt vendues à Caillebotte, à Duret et au docteur de Bellio.

**« Je ne puis espérer gagner avec mes peintures de quoi suffire à la vie que nous menons à Vétheuil »**

À Vétheuil, Monet et les siens occupent une maison sur la route de Mantes, qu'ils partagent avec Alice et Ernest Hoschedé, accompagnés de leurs six enfants.



Lors de son premier hiver passé à Vétheuil, Monet représente à plusieurs reprises le village sous la neige : *Église de Vétheuil, neige* (1878-1879, en haut).



Puis, en décembre 1878, les deux familles s'établissent dans une habitation plus confortable, sur la route qui mène à La Roche-Guyon. À Paris, Monet transporte son atelier de la rue Moncey au 20, rue de Vintimille.

L'installation à Vétheuil contribue à isoler le peintre de ses anciens camarades impressionnistes. « Ce n'est qu'à contrecœur et pour ne pas passer pour

Afin d'obtenir une vue panoramique sur Vétheuil, Monet se déplace dans son bateau-atelier sur la Seine, ou s'installe sur l'une des petites îles, ou encore (ci-contre) traverse le fleuve pour planter son chevalet sur la rive opposée. Pour ces paysages, similaires au premier abord, l'effet diffère à chaque fois : « effet de neige » (page de gauche), *Effet de soleil après la pluie* (ci-contre). L'artiste applique ici la technique mise au point à Argenteuil : la touche fragmentée figure le mouvement de l'eau, mais les formes architecturales résistent encore à la dissolution par la lumière.

un lâcheur » (à Murer, 25 mars 1879), et aussi par besoin d'argent, qu'il accepte finalement de participer avec vingt-neuf œuvres à la « 4<sup>e</sup> exposition de peinture » du groupe au 28, avenue de l'Opéra.

Dans l'incapacité de payer le loyer comme de rembourser la dette contractée auprès de Manet pour l'emménagement à Vétheuil, Monet envisage de partir avec les siens, ainsi qu'il le propose à Ernest

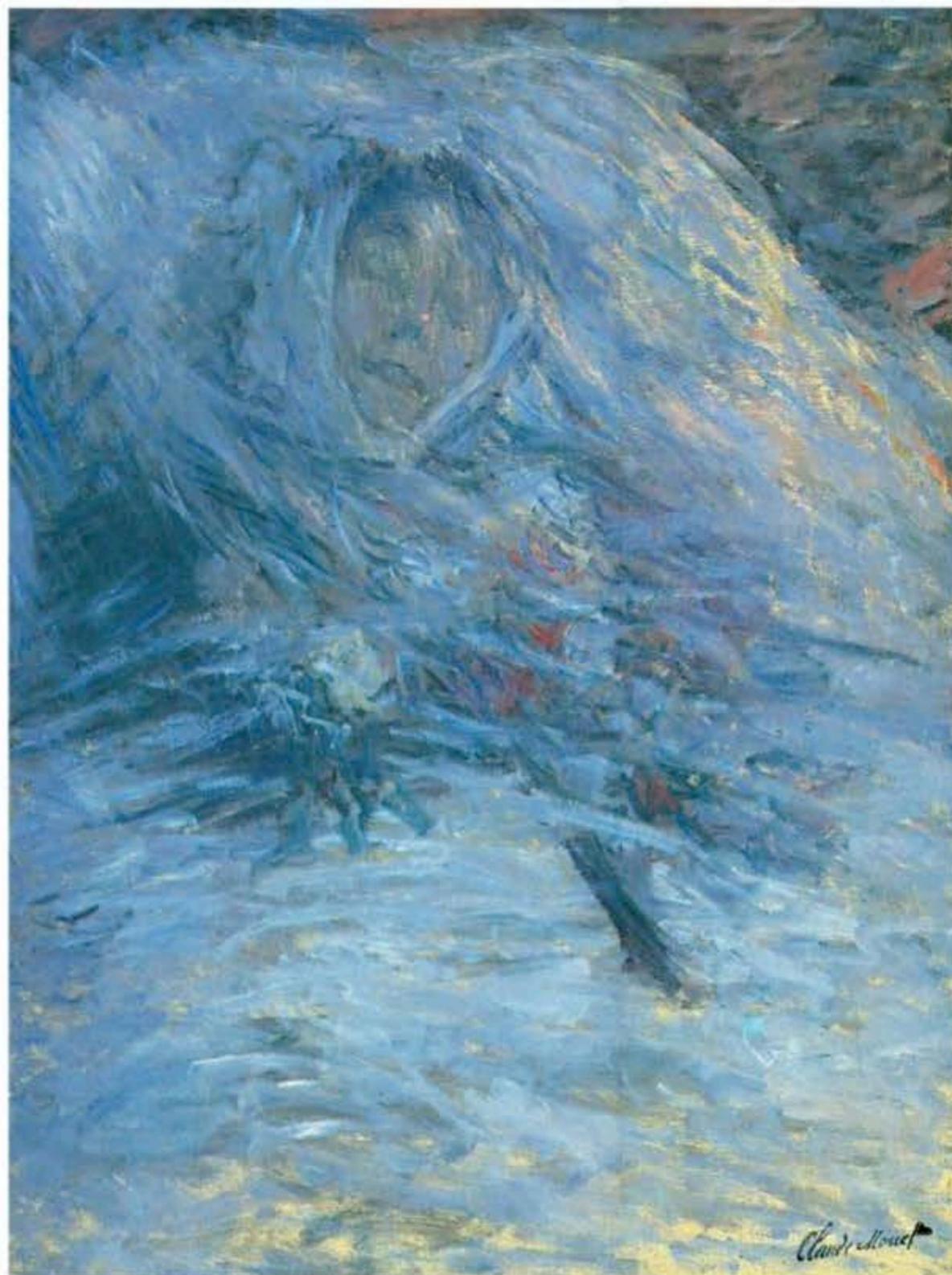
À Vétheuil (photographie ci-dessus), ce sont surtout les rapports entre la terre et l'eau, les reflets du paysage sur le fleuve qui retiennent l'attention du peintre.



Hoschedé : « Moi seul peux savoir mes inquiétudes et le mal que je me donne pour finir des toiles qui ne me satisfont pas moi-même et qui plaisent à si peu de monde. [...] Je suis absolument découragé, ne voyant, n'espérant aucun avenir. [...] Il me faut bien me rendre à l'évidence, je ne puis espérer gagner avec mes peintures de quoi suffire à la vie que nous menons à Vétheuil. [...] Nous ne devons pas être pour M<sup>me</sup> Hoschedé et vous une société bien agréable, moi toujours et de plus en plus aigri, ma femme presque toujours malade. [...] Notre départ serait un soulagement pour tout le monde dans la maison, [...] bien que j'aie pu croire faire des rêves de travail et de bonheur » (14 mai 1879).

**« Ma pauvre femme a succombé ce matin »**

Dans les lettres qu'il adresse au docteur de Bellio, Monet livre l'inquiétude que lui donne la santé de Camille, dans un état de « faiblesse extrême » depuis la naissance de Michel. Le 5 septembre 1879, il lui annonce : « Ma pauvre femme a succombé ce matin. [...] Je suis consterné de me voir seul avec mes pauvres enfants. Je viens vous demander



La représentation des fleurs en intérieur est rare chez Monet : l'automne lui offre l'occasion de peindre des *Chrysanthèmes* (1878, en haut).

un nouveau service, ce serait de faire retirer au Mont de Piété le médaillon dont je vous envoie [...] la reconnaissance. C'est le seul souvenir que ma femme avait pu conserver et je voudrais pouvoir [le] lui mettre au cou avant de partir. » Une dernière intention sentimentale montrant que l'artiste demeure attaché à celle qui fut la compagne de ses débuts, même si les années récentes ont pu laisser paraître ce passé définitivement révolu.

Le 26 septembre, le peintre, désespéré, se confie à Pissarro : « Vous devez, en effet, mieux que tout autre savoir le chagrin que je puis avoir. Je suis accablé, ne sachant comment me retourner, ni comment je vais pouvoir organiser ma vie avec mes deux enfants. Je suis bien à plaindre. » Durant cet automne, et sans doute en raison du mauvais temps, Monet abandonne le travail en plein air pour se consacrer à des compositions de fleurs et de fruits ; la saison de la chasse lui inspire de très belles natures mortes de gibiers.

**Un hiver particulièrement rigoureux**

À la faveur d'un événement exceptionnel – les grands froids de l'hiver 1879-1880 –, la Seine devient soudain le sujet presque exclusif des peintures de Monet. Le fleuve se trouve alors entièrement gelé ; s'ensuit une débâcle mémorable. Une catastrophe naturelle d'une telle ampleur séduit l'artiste qui manifeste un intérêt grandissant pour l'étude des phénomènes atmosphériques : elle lui



*Camille Monet sur son lit de mort* (1879, à gauche). La toile est traitée comme un « effet de neige » et révèle la préoccupation constante du peintre pour l'analyse des couleurs.

« Au chevet d'une morte qui m'avait été [...] très chère, je me surpris [...] dans l'acte de chercher machinalement la succession, l'appropriation des dégradations de coloris que la mort venait d'imposer à l'immobile visage. [...] Bien naturel le désir de reproduire la dernière image de celle qui allait nous quitter [...]. Mais avant même que s'offrît l'idée de fixer des traits auxquels j'étais si profondément attaché, voilà que l'automatisme organique frémit d'abord aux chocs de la couleur. »

Monet  
cité par Clemenceau,  
*Cl. Monet...*, 1928

donne l'occasion d'exécuter plusieurs compositions spectaculaires où les effets diffèrent seulement selon l'angle de vue adopté et l'heure choisie. Monet n'aura bientôt plus qu'à garder un même emplacement, ou tout au moins à n'en changer que très légèrement, pour laisser la modification des formes et des couleurs sous l'emprise de la lumière devenir son unique sujet.



L'artiste semble avoir prêté une valeur sentimentale aux peintures de Vétheuil. Ces paysages aux tonalités froides, où ciel et eau sont souvent d'une même pâleur hivernale, et qui sont empreints de silence et de désolation (aucun être vivant dans ces tristes étendues désertes), sont en accord tout autant avec la saison dépeinte qu'avec ses préoccupations matérielles et morales du moment. Comme par une mystérieuse « correspondance » baudelairienne, la nature s'est mise à l'unisson de la mélancolie qui habite le peintre. Certains auteurs (D. Rouart, J.-D. Rey, W. C. Seitz) ont même proposé une lecture symbolique des *Débâcles* en y voyant la traduction imagée des circonstances brutales qui affectent son existence : la rupture des glaces illustrerait sa

« Nous avons eu ici une débâcle terrible et naturellement j'ai essayé d'en faire quelque chose. »

Au docteur de Bellio,  
8 janvier 1880

La Seine occupe tout le premier plan et les verticales dessinées par les buissons et les troncs des arbres, se réfléchissant sur l'eau, contrebalancent cette plage horizontale. Le peintre sait différencier par son pinceau l'eau mouvante et les durs blocs de glace : la vibration des glaçons est obtenue par la touche fragmentée allée à des empâtements.

séparation d'avec le groupe impressionniste, en même temps que le tournant pris alors par sa vie intime ; la disparition de Camille, le modèle de ses débuts, marque soudain la fin d'une époque.

### Un double défi : le Salon et la première exposition particulière

Après avoir ignoré le Salon depuis 1870 – le jury avait une fois encore refusé ses envois –, Monet décide d'affronter à nouveau cette manifestation officielle en 1880. Le succès remporté par Renoir au Salon



précédent avec le *Portrait de Mme Georges Charpentier et de ses enfants* n'est probablement pas étranger à ce revirement. Mais, conscient qu'un tel acte passerait pour une trahison aux yeux des impressionnistes, surtout venant de celui qui avait été à l'origine de leur regroupement et de la création du mouvement pictural en 1874, l'artiste prend soin d'écrire à Duret pour tenter de justifier sa conduite par l'espoir de ventes éventuelles.

Seule est admise une des deux peintures présentées (*Lavacourt*) ; encore la toile est-elle exposée de manière défavorable. Zola ne se prive pas de juger les œuvres de Monet trop hâtivement peintes, tout en reconnaissant son talent et en lui promettant le succès : « Avant dix ans, il sera reçu, placé sur la

*Débâcle sur la Seine : les glaçons* (1880) ; cette œuvre a appartenu à Charles Ephrussi, le collectionneur qui aurait inspiré à Marcel Proust le personnage de Swann.

« Tout miroite, [...] tout est mirage par ce dégel : vous ne savez plus si c'est de la glace ou du soleil, et tous ces morceaux de glace brisent et charrient les reflets du ciel, et les arbres sont si brillants qu'on ne sait plus si leur rousseur vient de l'automne ou de leur espèce, et on ne sait plus où l'on est, si c'est le lit d'un fleuve ou la clairière d'un bois. »

Marcel Proust



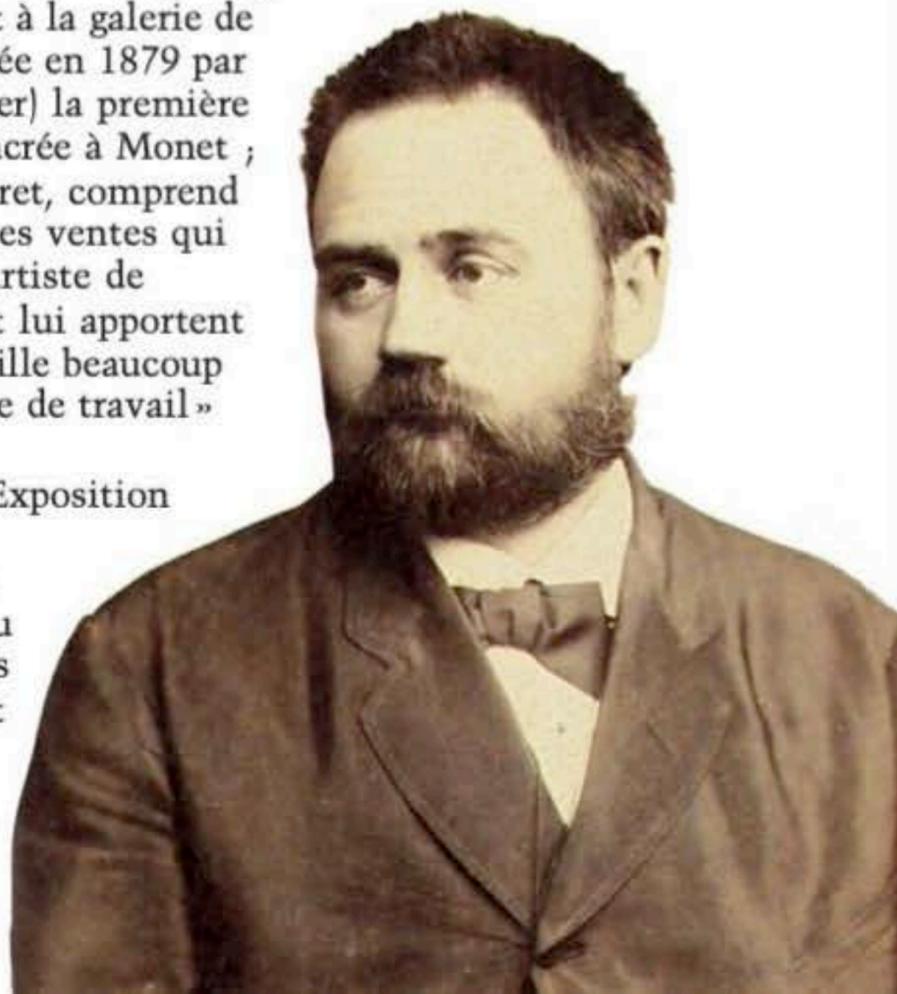
« Pour le Salon, j'ai dû faire une chose plus sage, plus bourgeoise. »  
À Duret, 8 mars 1880

Ce paysage réaliste de *Lavacourt* est une description minutieuse et non une interprétation personnelle du motif par l'artiste. La fragmentation de la touche, si elle apparaît dans les reflets sur l'eau, est pratiquée avec retenue et la facture est lisse. Le peintre consent à sacrifier l'« instantanéité », qui caractérise sa production habituelle, pour donner un aspect conventionnel à ce tableau accepté au Salon et remarqué par Zola (ci-dessous).

cimaise, récompensé, il vendra ses tableaux très cher et marchera à la tête du mouvement actuel » (« Le Naturalisme au Salon », III, *Le Voltaire*, 21 juin 1880).

Tandis qu'il renoue avec le Salon, Monet abandonne l'exposition des impressionnistes – dénommés « Artistes indépendants » depuis l'année précédente –, confirmant l'éclatement du groupe déjà amorcé par les départs de Renoir, Sisley et Cézanne. En juin, se tient à la galerie de *La Vie moderne* (revue fondée en 1879 par l'éditeur Georges Charpentier) la première exposition particulière consacrée à Monet ; le catalogue, préfacé par Duret, comprend dix-huit œuvres. Les quelques ventes qui s'ensuivent permettent à l'artiste de rembourser ses créanciers et lui apportent courage et espoir : « Je travaille beaucoup et suis dans une bonne veine de travail » (à Duret, 5 juillet 1880).

En août, il participe à l'« Exposition de 1880 » de la Société des amis des arts du Havre : ses peintures (dont le tableau du Salon) reçoivent un mauvais accueil de la ville où il avait effectué ses débuts. En revanche, les marines exécutées sur la côte normande au cours des



années suivantes rencontreront davantage de succès à Paris.

« Je dois quitter prochainement Vétheuil et je suis à la recherche d'un joli endroit aux bords de la Seine. J'ai pensé à Poissy » (à Zola, 24 mai 1881)

Depuis la mort de Camille, la situation familiale de Monet et des époux Hoschedé est devenue confuse : les affaires retiennent

En représentant *Théodore Duret* (1868), Manet souligne l'élégance de celui qu'il appelle « le dernier des dandys ». L'artiste s'inspire de portraits de Goya : c'est d'ailleurs à Madrid que Manet a rencontré le critique d'art devenu un soutien fidèle pour Monet.

## LE PEINTRE

# CLAUDE MONET

## NOTICE SUR SON ŒUVRE

Par **Théodore DURET**

SUIVIE DU CATALOGUE DE SES TABLEAUX

Exposés dans la galerie du Journal Illustré

## LA VIE MODERNE

7, boulevard des Italiens, 7

LE 7 JUIN 1880 ET JOURS SUIVANTS

Ernest à Paris tandis qu'Alice justifie sa présence auprès de Monet par la nécessité d'élever les deux jeunes fils de l'artiste.

Intermède majeur entre Argenteuil et Giverny, la période de Vétheuil constitue une transition au terme de laquelle la carrière et l'existence du peintre s'engagent vers de nouvelles orientations décisives pour l'avenir : d'une part Monet, parvenu à l'âge de la maturité, a assimilé ses expériences artistiques précédentes et acquis son indépendance en se détachant de l'ancien groupe des impressionnistes ; d'autre part, avec la disparition de Camille et la place grandissante occupée par celle qui deviendra plus tard sa seconde épouse, sa vie personnelle prend un cours différent ; enfin, l'appui constant de Durand-Ruel semble annoncer des jours

Monet et Duret réunis à Paris sur le catalogue de l'exposition de 1880. Le 8 juillet, Monet écrit à Duret : « Je vous enverrai quelque chose en souvenir de mon exposition à laquelle vous avez si vaillamment collaboré. »



meilleurs. Toutes ces promesses se trouvent merveilleusement illustrées par la toile qui immortalise *Le Jardin de l'artiste à Vétheuil*, quelques mois avant son départ. En décembre 1881, en grande partie grâce à Durand-Ruel qui paie le

*Le Jardin de l'artiste à Vétheuil* (1881) : les touches fragmentées font vibrer sous le soleil les haies fleuries de tournesols.



déménagement de Vétheuil, Monet abandonne la rive droite de la Seine pour s'installer avec Alice Hoschedé et les enfants à Poissy, dans la villa Saint-Louis, une fois encore près du fleuve.

#### **Durand-Ruel : un soutien compréhensif, efficace et fidèle**

Au début des années 1880, le nom de Georges Petit disparaît du nombre des acheteurs de Monet. Le marchand est supplanté par celui qui ne cessera désormais d'apporter une aide morale et financière à l'artiste : Durand-Ruel s'impose de jour en jour davantage auprès de Monet, jusqu'à remplacer les amateurs habituels (le chanteur Faure, Duret, Ephrussi, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, le docteur de Bellio, Murer) à qui le peintre refuse depuis quelque temps déjà de vendre ses toiles à bas prix. Les achats de Durand-Ruel, constants depuis février 1881, lui permettent de renoncer définitivement au Salon et de s'abstenir une fois encore de participer à la « 6<sup>e</sup> exposition de peinture » du groupe impressionniste.

Depuis les coteaux de Vétheuil, Monet restitue ici un « effet de printemps » (1880) sur la vallée de la Seine. La toile, à nu par endroits, est très légèrement couverte de couleurs claires et vives qui suggèrent la transparence de l'air et les nuages évanescents. L'arbre aux bourgeons récemment éclos, qui rappelle les amandiers en fleurs des estampes japonaises, suffit à traduire la renaissance de la nature. Après cet hiver mémorable, le peintre accueille avec bonheur l'arrivée des beaux jours à la campagne.



meilleurs. Toutes ces promesses se trouvent merveilleusement illustrées par la toile qui immortalise *Le Jardin de l'artiste à Vétheuil*, quelques mois avant son départ. En décembre 1881, en grande partie grâce à Durand-Ruel qui paie le

*Le Jardin de l'artiste à Vétheuil* (1881) : les touches fragmentées font vibrer sous le soleil les haies fleuries de tournesols.



déménagement de Vétheuil, Monet abandonne la rive droite de la Seine pour s'installer avec Alice Hoschedé et les enfants à Poissy, dans la villa Saint-Louis, une fois encore près du fleuve.

#### **Durand-Ruel : un soutien compréhensif, efficace et fidèle**

Au début des années 1880, le nom de Georges Petit disparaît du nombre des acheteurs de Monet. Le marchand est supplanté par celui qui ne cessera désormais d'apporter une aide morale et financière à l'artiste : Durand-Ruel s'impose de jour en jour davantage auprès de Monet, jusqu'à remplacer les amateurs habituels (le chanteur Faure, Duret, Ephrussi, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, le docteur de Bellio, Murer) à qui le peintre refuse depuis quelque temps déjà de vendre ses toiles à bas prix. Les achats de Durand-Ruel, constants depuis février 1881, lui permettent de renoncer définitivement au Salon et de s'abstenir une fois encore de participer à la « 6<sup>e</sup> exposition de peinture » du groupe impressionniste.

Depuis les coteaux de Vétheuil, Monet restitue ici un « effet de printemps » (1880) sur la vallée de la Seine. La toile, à nu par endroits, est très légèrement couverte de couleurs claires et vives qui suggèrent la transparence de l'air et les nuages évanescents. L'arbre aux bourgeons récemment éclos, qui rappelle les amandiers en fleurs des estampes japonaises, suffit à traduire la renaissance de la nature. Après cet hiver mémorable, le peintre accueille avec bonheur l'arrivée des beaux jours à la campagne.



En 1882, le krach de la banque de l'Union générale affecte durement Durand-Ruel ; Monet décide alors de soutenir le marchand en participant avec trente-cinq œuvres à la « 7<sup>e</sup> exposition des Artistes indépendants » – il revient sur son refus initial – organisée en mars dans les salons du Panorama de Reichshoffen (251, rue Saint-Honoré). Bien que certains journalistes, comme Huysmans en 1880, persistent à critiquer la vision des impressionnistes et l'utilisation très particulière des couleurs faite par Monet, les quelques marines de l'artiste y sont très appréciées.

Après avoir peint dans une fièvre intense plusieurs motifs à Pourville, au cours de l'hiver et de l'été, l'artiste traverse un moment d'incertitude et de désespoir : « Je vois l'avenir trop noir. Le doute s'empare de moi, il me semble que je suis perdu, que je ne pourrai plus rien faire » (à Durand-Ruel, 18 septembre 1882). Selon sa générosité coutumière,

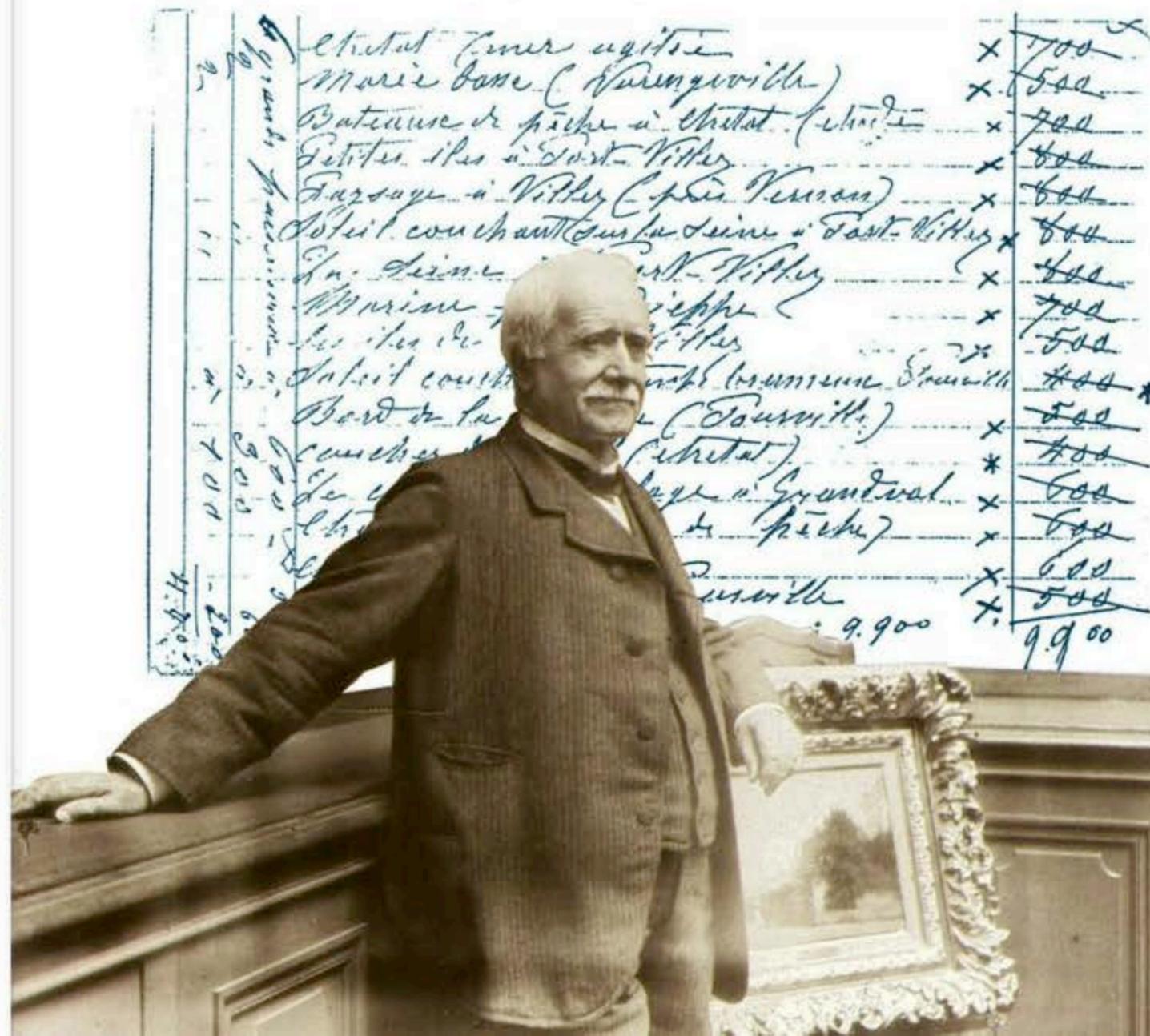
Le peintre consigne soigneusement les transactions effectuées,



mentionnant prix et acheteurs : ainsi, le 13 janvier 1884 (ci-contre), les œuvres acquises par Durand-Ruel (ici photographié vers 1905) ; en tête, le nom de la toile reproduite ci-dessus.

celui qui, davantage qu'un marchand, est devenu un ami répond par des envois d'argent et prodigue avec confiance des encouragements ; il fait figurer des toiles de Monet à Londres et à Berlin et, en octobre, acquiert une vingtaine des œuvres exécutées en Normandie. Au cours de cette même année 1882, le peintre entreprend la décoration du grand salon de l'appartement de Durand-Ruel au 35, rue de Rome, à laquelle il travaillera jusqu'en 1885. En mars 1883, le marchand consacre à Monet une exposition particulière de cinquante-six œuvres dans ses nouveaux locaux de la Madeleine. L'indifférence du public et de la presse est très vivement ressentie par l'artiste : il en fait porter la responsabilité à Durand-Ruel, accusé d'avoir mal préparé l'exposition...

Une « tempête terrible », selon les propres mots de l'artiste, lui permet cette étude spectaculaire de la *Mer agitée à Étretat* (1883), avec les vagues qui viennent battre la falaise d'Aval ; au premier plan, deux silhouettes de pêcheurs contemplent le spectacle.





« Je me mets en route jusqu'à ce que j'aie trouvé pays et maison à ma convenance » (à Durand-Ruel, 5 avril 1883)

À plusieurs reprises, le peintre exprime son aversion pour « cet horrible Poissy de malheur » qui l'inspire fort peu : « Le pays ne me va pas du tout », confiait-il à Durand-Ruel le 27 mai 1882. En effet, de courte durée, le séjour à Poissy peut être considéré comme un échec. Au cours de cette dernière année, ce sont surtout les séjours sur la côte normande qui doivent retenir l'attention. Les lettres adressées alors à Alice Hoschedé révèlent l'intimité croissante qui s'instaure entre elle et l'artiste, exprimée par cet aveu de Monet : « Pensez bien que je vous aime et qu'il me serait impossible de vivre sans vous » (Étretat, 12 février 1883).

Sans doute le malaise éprouvé par le peintre à Poissy l'a-t-il aidé à prendre conscience de la



*Paris le 20 Dec 81*  
*Cher Monsieur Durand-Ruel.*  
*Je me hâte de vous*  
*accuser réception de*  
 *votre envoi de cinq*  
*cents francs. Merci.*  
*Je suis, comme vous le*  
*saviez, très reconnaissant*  
*à l'égard de Durand-Ruel.*

nécessité impérieuse de trouver un lieu approprié à son travail. Âgé de quarante-deux ans, Monet aspire à une certaine stabilité. Commence alors sa prospection dans la campagne, avec une intention déjà ancienne, rappelée à Durand-Ruel le 5 avril 1883 : « Une fois installé, ne venir à Paris qu'une fois par mois à date fixe. » L'année précédente, l'artiste a abandonné son atelier parisien de la rue de Vintimille. Le déménagement de Poissy est de nouveau à la charge de Durand-Ruel, et Monet reconnaît : « Tout cela va faire bien de l'argent que je vous devrai, mais une fois installé, j'espère faire des chefs-d'œuvre, car le pays me plaît beaucoup. » L'artiste a découvert Giverny...

En 1882, avec *La Falaise à Dieppe* (à gauche), Monet restitue l'aspect parfois dramatique de ces parois rocheuses du pays de Caux qui surplombent la mer. Au contraire, ci-dessus, une toile lumineuse traduit l'atmosphère heureuse d'une *Promenade sur la falaise à Pourville* durant l'été; les figures féminines (Alice Hoschedé et l'une de ses filles!) se découpent sur l'eau.

Au centre, lettre de Monet à Durand-Ruel, écrite à Poissy le 20 décembre 1881.



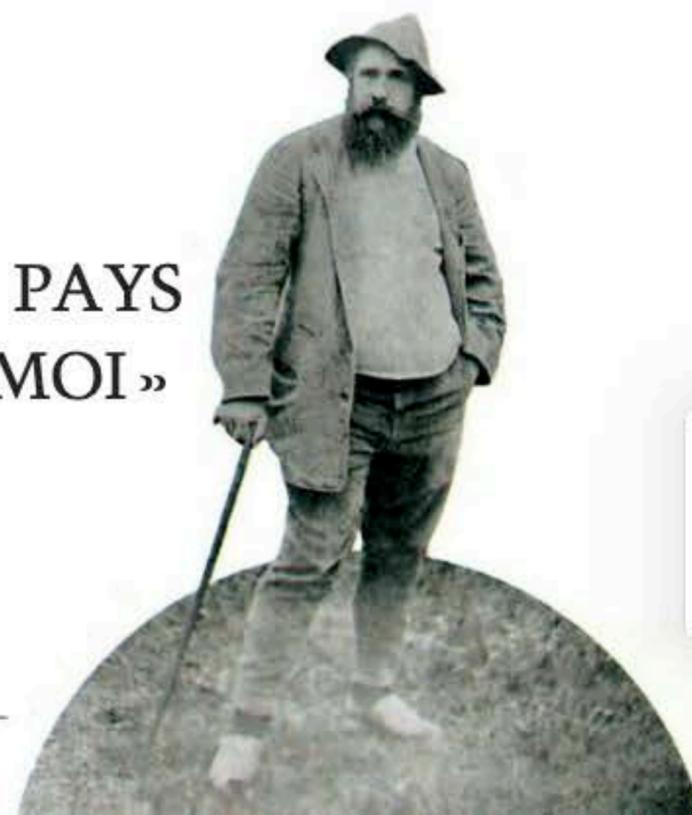
« Je suis dans le ravissement, Giverny est un pays splendide pour moi », écrit Monet à Duret dès 1883. Lors de ses campagnes de peinture, au cours des années 1880, l'artiste ne cesse d'exprimer dans sa correspondance l'attachement croissant qu'il porte à ce village situé au confluent de l'Epte et de la Seine. Sept ans plus tard, « certain de ne jamais retrouver une pareille installation ni un si beau pays », il acquiert la propriété de Giverny.

#### CHAPITRE 5

### « GIVERNY EST UN PAYS SPLENDIDE POUR MOI »

Monet communique à ses proches sa passion pour le canotage, qu'il pratique depuis Argenteuil : dans *La Barque à Giverny* (vers 1887, détail), les filles

Hoschedé (ici, de gauche à droite, Suzanne et Blanche), en toilettes claires, pêchent à la ligne sur l'Epte, non loin de la maison.



### La découverte de la côte méditerranéenne

À peine établi à Giverny, en 1883, avec Alice Hoschedé et les enfants, Monet apprend avec tristesse le décès de Manet, survenu le 30 avril.

En décembre, il part pour la première fois sur la côte méditerranéenne en compagnie de Renoir ; après avoir rendu visite à Cézanne à Aix-en-Provence, les deux artistes poussent jusqu'à Gênes. Puis, dès janvier, Monet revient séjourner trois mois sur la Riviera du Ponant, « à Bordighera, l'un des plus beaux endroits que nous ayons vu dans notre voyage. [...] J'espère bien vous rapporter toute une série de choses neuves. Mais je vous demande de ne parler de ce voyage à *personne* [...] parce que je tiens à *le faire seul*. [...] J'ai toujours mieux travaillé dans la solitude et d'après mes seules impressions » (à Durand-Ruel, 12 janvier 1884).

Bordighera est une station hivernale réputée pour la douceur de son climat et la luxuriance de sa végétation tropicale : « On peut se promener indéfiniment sous les orangers, les palmiers et les citronniers et aussi sous les admirables oliviers. [...] Je voudrais faire des orangers et des citronniers se détachant sur la mer bleue. [...] Quant au bleu de la mer et du ciel, c'est impossible » (à Alice Hoschedé, 26 janvier 1884).

Pour traduire la luminosité et l'atmosphère propres à la région, le peintre utilise des tonalités inhabituelles, ce dont il prend soin de prévenir Durand-Ruel dans une lettre qui constitue le bilan de son séjour en Ligurie : « Cela fera peut-être un peu crier les ennemis du bleu et du rose, car c'est justement cet éclat, cette lumière féerique que je m'attache à rendre ; [...] tout est gorge-de-pigeon et flamme-de-punch,



Vues depuis les jardins Moreno, un « paradis terrestre » selon Monet, les *Villas à Bordighera* (1884, ci-contre ; détails ci-dessous et à droite) montrent au premier plan la villa édiée vers 1880 pour le baron Bischoffsheim par Charles Garnier. Pour peindre le paysage de Ligurie, « il faudrait une palette de diamants et de pierres » (à Duret, 2 février 1884).



c'est admirable et chaque jour la campagne est plus belle, et je suis enchanté du pays » (11 mars 1884).

« **Arrondie en croissant de lune, la petite ville d'Étretat, avec ses falaises blanches, son galet blanc et sa mer bleue, reposait sous le soleil** » (Maupassant, *Le Modèle*, 1883)

Au cours des années 1883 à 1886, Monet retourne régulièrement à Étretat : le caractère pittoresque du site l'attire autant que le ciel et la mer. Autre

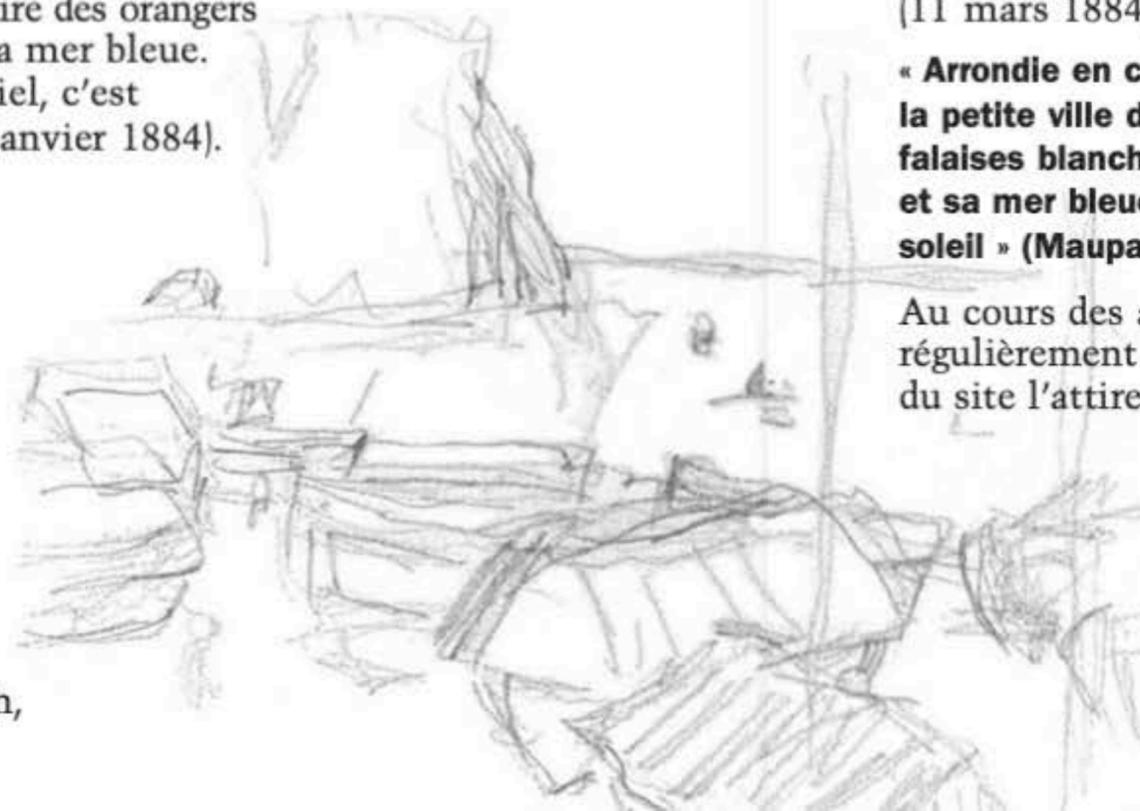
habitué du pays de Caux – c'est d'ailleurs le cadre d'un grand nombre de ses *Contes et Nouvelles* –, Guy de Maupassant partage l'admiration manifestée par le peintre ; entre les œuvres contemporaines des deux hommes, qui se retrouvent à



« Ici je vais m'attacher aux palmiers et aux aspects un peu exotiques. »

À Durand-Ruel, 23 janvier 1884

La falaise d'Étretat et la porte d'Aval (dessin au crayon extrait d'un carnet de croquis, vers 1883, à gauche).





plusieurs reprises à Étretat, s'imposent des correspondances.

À la suite de Courbet et Boudin, Monet peint la porte d'Amont, la Manneporte et la porte d'Aval, parfois avec l'Aiguille : « Vous ne pouvez vous faire une idée de la beauté de la mer. [...] Quant aux falaises, elles sont ici comme nulle part » (à Alice Hoschedé, 3 février 1883).

#### Au printemps 1886, quelques jours en Hollande

L'artiste éprouve une véritable fascination pour les champs de tulipes entre Leyde et Haarlem, et en rapporte cinq toiles qu'il termine en atelier à Giverny : le ciel y est traité avec légèreté mais, par la place importante qu'il occupe, il suggère l'immensité du paysage hollandais tout en laissant les fleurs s'imposer au premier regard. Deux versions figurent dès le 15 juin 1886 à la « V<sup>e</sup> exposition internationale de peinture et de sculpture », dans la galerie Georges Petit, où elles suscitent ce commentaire de Huysmans : « Il y a des champs de tulipes en Hollande de Claude Monet, stupéfiants ! Une vraie fête des yeux » (à Redon, 28 juin 1886).



Faure 52  
Caillebotte  
Petit 12  
Van Gogh  
de Bellio

bis Boul - Huysmans  
31 «

r. Godot de Mauroy  
19 Boul - Montmartre

2 r. Alfred Stevens

« Tout ce qui a été exposé a été vendu cher et à des gens bien », écrit Monet à Berthe Morisot.

#### La « chasse à l'amateur »

Si les ennuis financiers rencontrés par Durand-Ruel inquiètent suffisamment Monet pour qu'il envisage de traiter directement avec les acheteurs, il reconnaît toutefois : « Parce que je me rends compte du chemin parcouru et de la situation à laquelle je suis

L'enthousiasme ressenti par Monet en Hollande transparait dans les propos que lui prête le duc de Trévise (« Le Pèlerinage de Giverny », 1927) : « Vous n'aimez pas les champs de tulipes, vous les trouvez trop réguliers ? Moi je les admire, et quand on cueille les fleurs avancées, qu'on les entasse et que, tout à coup, sur les petits canaux, on voit comme des radeaux de couleurs, des taches jaunes arrivant dans le reflet bleu du ciel... » : un effet perceptible ici (*A Sassenheim près de Haarlem, champ de tulipes, en bas et détails en haut*). La matière est très travaillée et l'ondulation des tulipes sous le vent est recréée par de rapides coups de pinceau.

arrivé grâce à vous, [...] je m'épouvante et me désole à la pensée de recommencer cette chasse à l'amateur » (à Durand-Ruel, 18 mai 1884).

Soucieux d'écouler sa production, Monet participe à plusieurs « Expositions internationales » organisées chaque année par Georges Petit. Il tente de convaincre Durand-Ruel que lui-même bénéficierait aussi des succès obtenus chez un concurrent. L'artiste se partage donc entre les deux marchands, ce qu'illustre l'« Exposition des XX » de 1886 à Bruxelles, où les œuvres de Monet sont prêtées surtout par Petit et Durand-Ruel.

Le peintre se montre fortement réticent aux démarches effectuées par Durand-Ruel outre-Atlantique : « Je veux bien croire à vos espérances en Amérique, mais je voudrais bien et surtout faire connaître et vendre mes tableaux ici » (23 janvier

Au fil des pages du carnet d'adresses de Monet (au centre) apparaissent les noms de ceux qui accompagnent son existence, amis et collectionneurs, tels Faure, Caillebotte, le docteur de Bellio, ou marchands, comme Théo Van Gogh et Georges Petit. C'est dans la galerie Petit qu'est présentée dès juin 1886 cette version du *Champ de tulipes*.

1886) ; une quarantaine de toiles de l'artiste figurent cependant à l'exposition des « Œuvres à l'huile et au pastel des Impressionnistes de Paris » qui se tient en 1886 à New York. Grâce sans doute à l'appui de Mary Cassatt et de John Sargent, la manifestation remporte un certain succès auprès des critiques américains.



« La mer est de toute beauté, quant aux rochers, c'est un amas de grottes, de pointes, d'aiguilles extraordinaires » (à Alice Hoschedé, 18 septembre 1886)

« Très désireux d'aller en Bretagne », selon le souhait exprimé dans une lettre à Berthe Morisot, Monet se rend à l'automne 1886 à Belle-Ile, dans le golfe du Morbihan. Il s'installe chez un pêcheur au hameau de Kervilahouen, près de la côte occidentale de l'île, orientée vers le large et dite « sauvage » : cette partie de Belle-Ile, la plus caractéristique, inspire au peintre



« Je suis dans un pays superbe de sauvagerie, un amoncellement de rochers terrible et une mer invraisemblable de couleurs ; enfin je suis très emballé quoique ayant bien du mal, car j'étais habitué à peindre la Manche et j'avais forcément ma routine, mais l'Océan c'est tout autre chose. »

À Caillebotte,  
11 octobre 1886.

Ce premier contact avec l'Atlantique déroute profondément le peintre de la côte normande. Il représente plusieurs sites de Belle-Ile, dont les aiguilles spectaculaires ou *Pyramides de Port-Coton* (page de gauche en haut et photographie en bas) et la baie de Port-Domois avec la Roche Guibel. Cette roche percée figure sur la toile donnée à Rodin, *Belle-Ile* (ci-contre). La ligne d'horizon est souvent placée très haut : Monet s'intéresse à la lutte incessante que livrent la terre et l'eau sur cette côte déchiquetée, et il tire parti de l'opposition de couleur et du contraste de matière entre les masses rocheuses et la mer parsemée d'écume.

une quarantaine de toiles réparties en plusieurs groupes selon le lieu et le temps (pluie, tempête...).

Là aussi, comme pour les œuvres antérieures, il est prématuré de parler de « série » puisque Monet change à chaque fois son point de vue pour obtenir des cadrages tous différents. Cependant, l'idée progresse inconsciemment dans son esprit : « Pour peindre vraiment la mer, il faut la voir tous les jours à toute heure et au même endroit pour en connaître la vie à cet endroit-là ; aussi je refais les mêmes motifs jusqu'à quatre et six fois » (à Alice Hoschedé, 30 octobre). Ce séjour breton lui offre l'occasion d'employer d'instinct et de manière désordonnée un moyen d'approche du motif qu'il transformera plus tard en un procédé étudié et systématique.

À Belle-Ile, Monet fait la connaissance de Gustave Geffroy, le critique du journal *La Justice*, qui devient l'un de ses ardents défenseurs. Il a la visite d'Octave Mirbeau, qui le reçoit à son tour à Noirmoutier.

« Monet travaille dans le vent et dans la pluie. [...] Son chevalet est amarré avec des cordes et des pierres. »

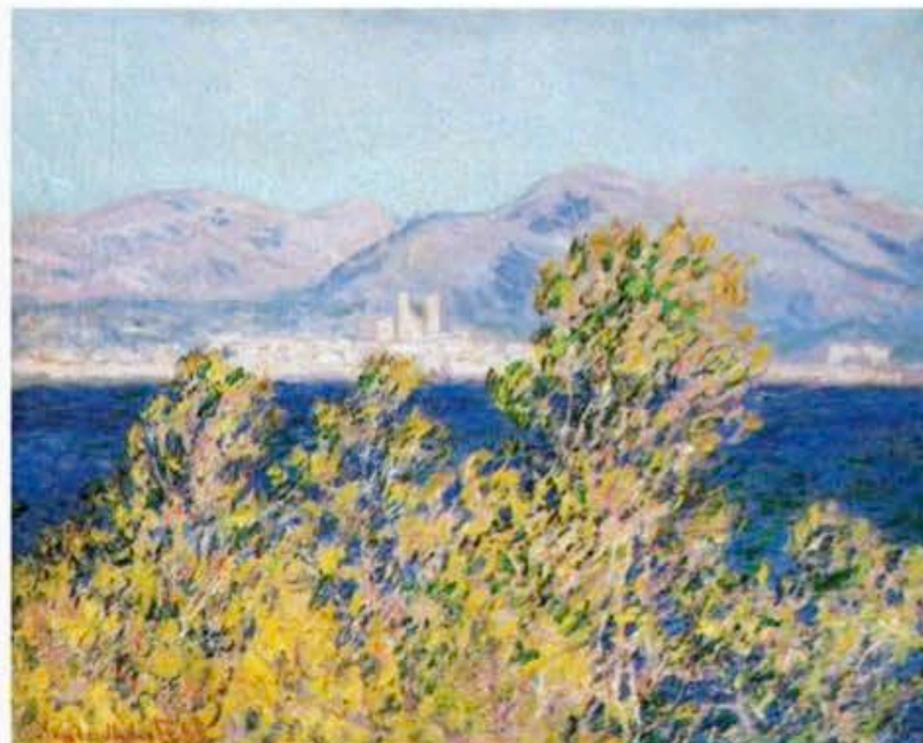
Geffroy, *Cl. Monet...*



« Après Belle-Ile terrible, ça va être du tendre ; ce n'est ici que du bleu, du rose et de l'or » (à Duret, 10 mars 1888)

Les premiers mois de l'année 1888 se passent sur la côte méditerranéenne. Sur la recommandation de Maupassant, qu'il rencontre à Cannes, Monet réside au château de la Pinède à Antibes, une pension pour artistes qui abrite en même temps « le père Harpignies ». Il exécute alors une trentaine d'œuvres : « Je m'escrime et lutte avec le soleil. [...] Il faudrait peindre ici avec de l'or et des pierreries » (à Rodin, 1<sup>er</sup> février 1888), selon une image que lui avait déjà suggérée Bordighera. Si certains sujets peuvent former de petits groupes de deux ou trois toiles, aucun motif ne donne lieu à l'apparition d'une véritable « série ».

Dès juin, Monet vend une dizaine de paysages à Théo Van Gogh, le frère de Vincent, qui travaille pour le compte de la maison Boussod-Valadon (anciennement Goupil). Dans la salle annexe de la galerie (19, boulevard Montmartre), Théo expose les « dix marines d'Antibes », ainsi baptisées par Félix Fénéon dans *La Revue indépendante* de juillet. Si elle est l'objet de quelques réticences de la part de Fénéon et de Pissarro, alors rallié aux théories néo-impressionnistes, l'exposition remporte un grand

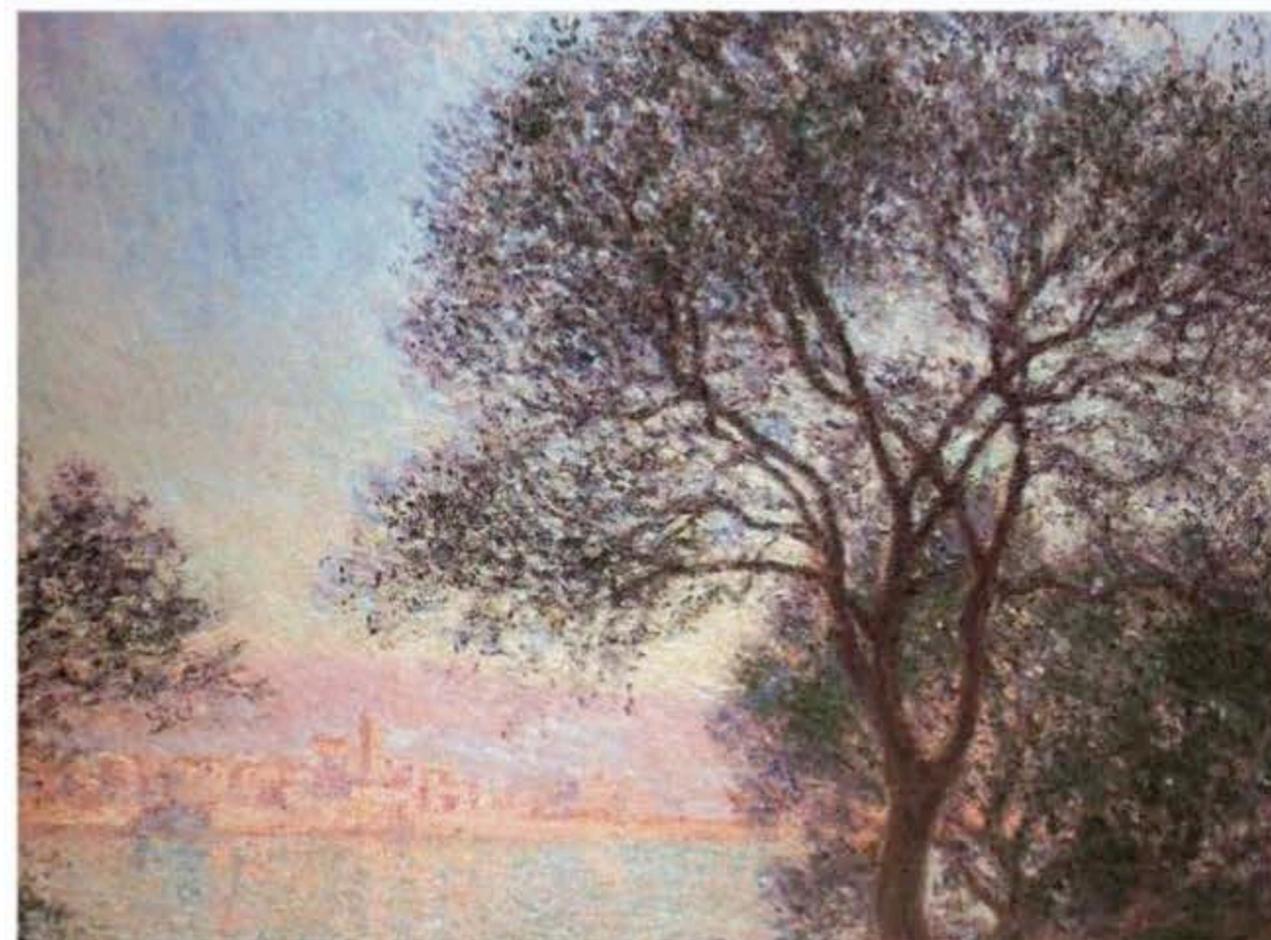


Pour traduire la lumière méditerranéenne, l'artiste compose sa palette avec des tons délicats qui évoquent le pastel. Sur cette toile peinte librement, *Antibes vue du cap* (à gauche et détails ci-dessus), la touche restitue le souffle du mistral sur la végétation.

succès, notamment auprès de Maupassant, Mallarmé et Geffroy. Berthe Morisot révèle l'effet produit par ces œuvres de Monet : « Vous l'avez bien conquis, vous, ce public récalcitrant. On ne rencontre chez Goupil que des gens admiratifs au dernier point, [...] c'est un éblouissement ! » (lettre non datée).

Fort d'avoir trouvé un nouvel acheteur, Monet refuse de participer à l'exposition de groupe ouverte le 25 mai dans la galerie parisienne de Durand-Ruel, dont il désapprouve toujours les efforts accomplis aux États-Unis en faveur de sa peinture.

« Je peins la ville d'Antibes, une petite ville fortifiée toute dorée par le soleil, se détachant sur de belles montagnes bleues et roses » (20 janvier 1888). Monet obtient ici un effet panoramique sur la vieille ville qui se profile dans le lointain : *Antibes vue de la Salis* (en bas et photographie).



### La vallée de la Creuse

« Me voici encore aux prises avec les difficultés d'un pays nouveau. C'est superbe ici, d'une sauvagerie terrible qui me rappelle Belle-Ile. [...] Je croyais que j'allais y faire des choses étonnantes, mais hélas, plus je vais, plus j'ai de mal à rendre ce que je voudrais », confie Monet à Berthe Morisot le 8 avril 1889.

Parmi la vingtaine d'œuvres inspirées par la Creuse, des groupes de deux ou trois toiles peuvent être distingués mais, pour la première fois, apparaît un ensemble plus important qui en comprend neuf.

Après les *Débâcles* à Vétheuil, les *Falaises* de Varengeville, les *Champs de tulipes* en Hollande, les marines de Belle-Ile et d'Antibes, qui constituaient une approche inconsciente et progressive du traitement d'un motif en « série », il semble qu'avec ces neuf vues du ravin de la Creuse l'idée soit maintenant parvenue à son terme. Le nombre de versions

exécutées d'après un motif se présentant presque rigoureusement de manière identique s'est soudain considérablement accru ; seules importent les variations d'éclairage. L'ensemble de ces neuf paysages pourrait donc bien mériter véritablement le nom de « série », mot employé par l'artiste lui-même : « Avec ce sacré temps par trop sinistre, [...] je suis terrifié en regardant mes toiles de les voir si sombres ; avec cela plusieurs sont sans aucun ciel. Ça va être une série lugubre » (à Alice Hoschedé, 4 avril 1889).

Dans une lettre datée du 24 avril, Monet confie à Geffroy les difficultés rencontrées pour rendre ce paysage et qui sont dues à la saison : « Je suis obligé à des transformations continuelles, car tout pousse et verdit. Bref, à force de transformations, je suis la nature sans pouvoir la saisir, et puis, cette rivière qui baisse, remonte, un jour verte, puis jaune,

« Monet s'arrêta longtemps à contempler les eaux basses et écumantes qui se rencontraient à travers des roches sur un lit de cailloux. [...] Les collines pierreuses formaient un cirque sombre au combat des eaux. Le spectacle était farouche, d'une tristesse infinie. »

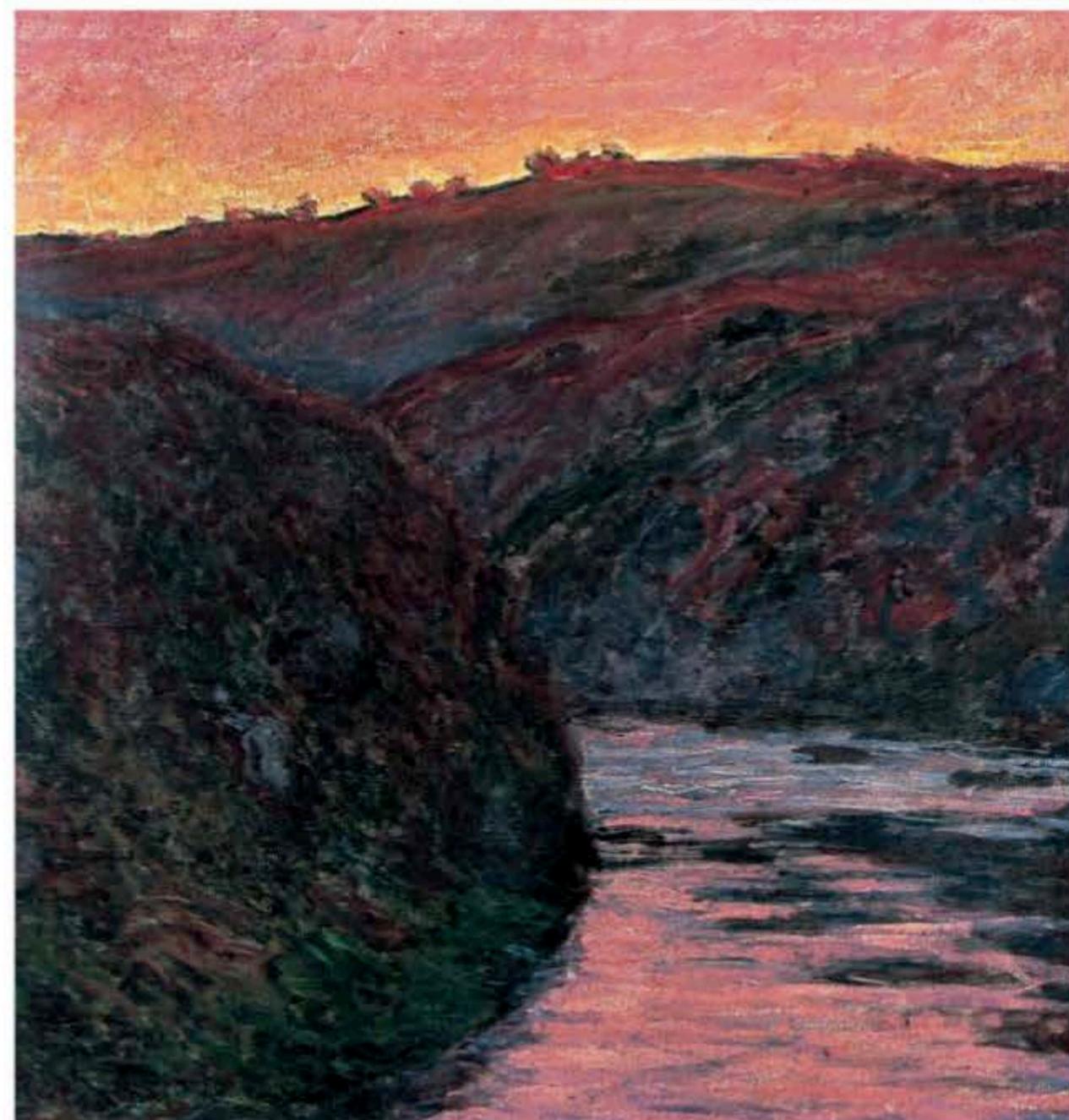
Geffroy, *Cl. Monet...*



Sur les neuf toiles peintes au confluent de la Grande et de la Petite Creuse, la terre et la rivière se partagent l'espace. Ces œuvres diffèrent surtout par l'éclairage, selon le moment de la journée. Ici, les dernières étapes de la course du soleil : le *Ravin de la Creuse au déclin du jour* (ci-dessus), *Effet du soir* (à droite, en haut), *Soleil couchant* (en bas). Un choix audacieux de couleurs restitue les effets de lumière propres à cette heure.

tantôt à sec, et qui demain sera un torrent. » Toujours depuis Fresselines, il écrit à Georges Petit le 21 avril : « La grande affaire pour moi c'est de pouvoir être prêt à temps. »

L'artiste ne cesse de penser à cette exposition à l'occasion de laquelle peintures de Monet et sculptures de Rodin vont se partager la galerie du marchand, rue de Sèze.



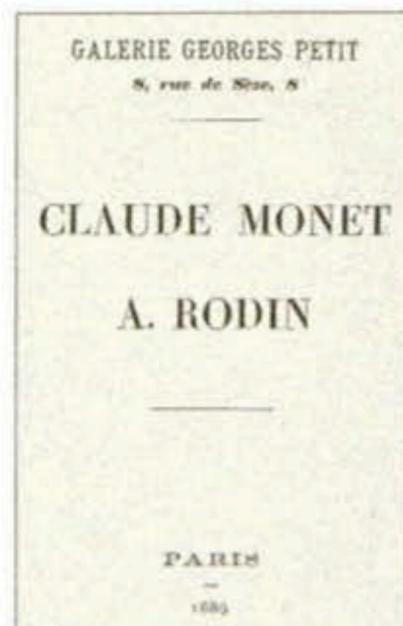
« Ce sont eux qui, dans ce siècle, incarnent le plus glorieusement, le plus définitivement, ces deux arts : la peinture et la sculpture » (Octave Mirbeau, *L'Écho de Paris*, 25 juin 1889)

Très admiratif de Rodin, Monet tient à exposer avec cet artiste au talent officiellement reconnu : « Rien que vous et moi, [...] nous pourrions faire quelque chose de bien à nous deux » (à Rodin, 28 février 1889). Le catalogue comprend cent-quarante-cinq numéros pour Monet, trente-six pour Rodin ; la préface sur Monet est signée par Mirbeau, alors que Rodin est présenté par Geffroy. Le sculpteur est surtout préoccupé par son groupe des *Bourgeois de Calais*, qu'il montre pour la première fois, tandis que Monet développe une rétrospective de vingt-

cinq années de travail, avec des œuvres qui s'échelonnent de 1864 à 1889 : « Un résumé de l'existence de peintre de Claude Monet » (Geffroy, *La Justice*, 21 juin 1889). Malgré quelques critiques, la presse se montre plutôt favorable.

À l'ouverture de l'exposition, le 21 juin, Monet écrit à Georges Petit : « J'ai pu constater [...] que mon panneau du fond [...] est absolument perdu depuis le placement du groupe de Rodin.

« Le mal est fait, [...] c'est désolant pour moi. [...] Si Rodin avait compris qu'exposant tous deux nous devions nous entendre pour le placement, [...] s'il avait



Voir son nom uni à celui de Rodin : ce souhait qui habite Monet depuis plusieurs mois se trouve enfin exaucé sur la couverture du catalogue de l'exposition de 1889 (ci-dessus).

Rodin (ci-contre photographié vers 1887) et ses *Bourgeois de Calais*.



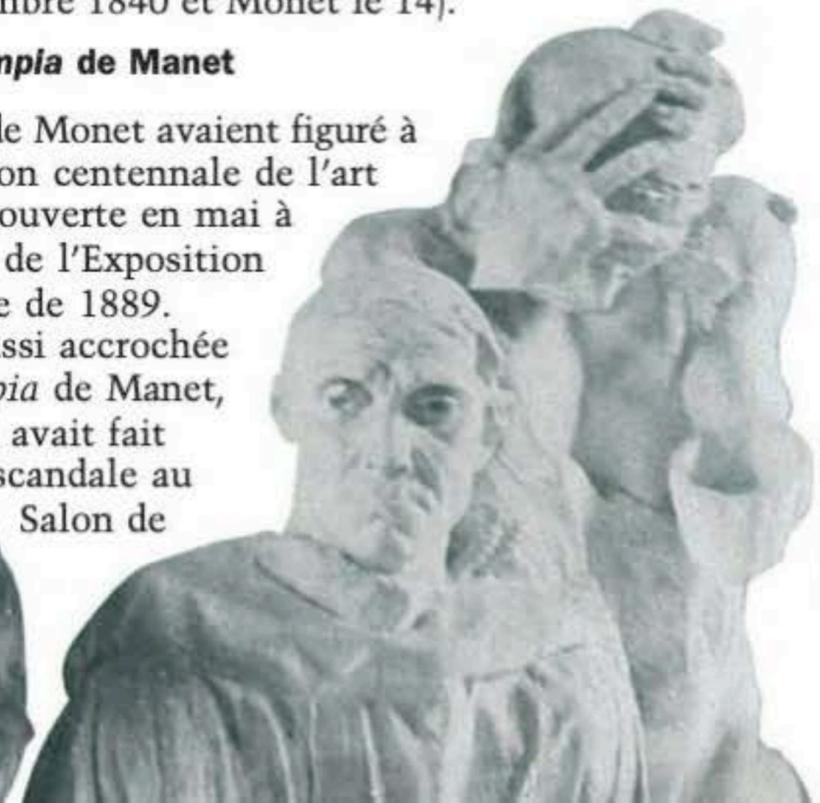
compté avec moi, et fait un peu de cas de mes œuvres, il eût été bien facile d'arriver à un bel arrangement sans nous nuire. [...] Je n'aspire qu'à une chose, c'est prendre le chemin de Giverny et y trouver le calme. » L'incident est évité de justesse entre ces deux grands tempéraments d'artistes « apparus » curieusement à deux jours d'intervalle (Rodin est né le 12 novembre 1840 et Monet le 14).

« Monsieur le Ministre, Au nom d'un groupe de souscripteurs, j'ai l'honneur d'offrir à l'État l'*Olympia* d'Édouard Manet. »  
À Armand Fallières,  
7 février 1890

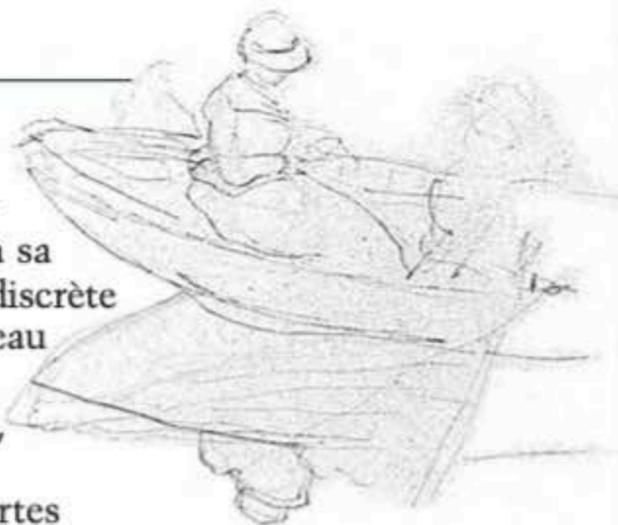
#### La souscription pour l'*Olympia* de Manet

Trois œuvres de Monet avaient figuré à l'« Exposition centennale de l'art français », ouverte en mai à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889.

Y était aussi accrochée l'*Olympia* de Manet, qui avait fait scandale au Salon de



1865. Monet décide alors d'organiser une souscription « entre amis et admirateurs de Manet, pour acheter son *Olympia* et l'offrir au Louvre. C'est un bel hommage à rendre à sa mémoire et c'est en même temps une façon discrète de venir en aide à sa veuve, à laquelle ce tableau appartient » (à Rodin, 25 octobre 1889). Berthe Morisot, belle-sœur d'Édouard Manet, souligne à Monet : « Vous seul, avec votre nom, votre autorité, pouvez enfoncer les portes si elles sont enfonçables. »



Cette campagne se heurte à l'opposition d'Antonin Proust, ancien ministre des Beaux-Arts : « Ce Proust est un joli coco. [...] Je lui écris son fait et puisque la guerre est déclarée nous allons lutter jusqu'au bout » (à Berthe Morisot, 22 janvier 1890) ; finalement, Monet parvient à faire accepter l'*Olympia* par l'État pour le musée du Luxembourg – le transfert au Louvre ne sera accompli qu'en 1907, grâce à l'intervention de Clemenceau.

Monet peut reprendre ses pinceaux, et il écrit à Berthe Morisot le 11 juillet : « Cette satanée peinture me torture. [...] Je sais bien qu'étant resté longtemps sans rien faire, il fallait m'attendre à cela. »

#### « J'ai la nostalgie de Giverny »

Durant ses voyages, l'artiste ne cesse de penser à Giverny, au jardin, à ceux qu'il a laissés derrière lui : ses fils Jean et Michel, sa compagne Alice, sans oublier les enfants Hoschedé : « Je serai bien heureux de revenir reprendre ma vie de campagne. Il me semble que j'aurai un plaisir énorme à peindre là-bas » (à Alice, Bordighera, 12 février 1884). L'attachement du peintre à cet univers, point d'ancrage devenu irremplaçable, s'exprime dans ses

Plusieurs œuvres de Monet montrent les filles Hoschedé en bateau sur l'Epte : ici (en haut, à gauche), une *Étude de barque* dessinée dans un carnet de croquis et, ci-dessus, *La Barque à Giverny* (vers 1887), désignée par le peintre du nom de l'embarcation, *En Norvégienne*. La rivière dédouble les figures : Germaine (debout), Suzanne et Blanche se détachent sur le feuillage comme sur une tapisserie. La végétation est encore davantage présente sur une toile contemporaine d'où le ciel est à nouveau absent : *La Barque* (à gauche), vide, est rejetée dans un angle pour laisser place aux herbes aquatiques.



lettres et transparaît dans les œuvres. Ainsi, à la fin du catalogue de l'exposition « Monet-Rodin », Monet avait choisi de regrouper quatre peintures exécutées à Giverny (dont *En Norvégienne*) sous le titre significatif d'*Essais de figures en plein air*. Il y représente les filles Hoschedé, celles qu'il appelle « mes jolis modèles » (à Berthe Morisot, 11 juillet 1890). Ces « éblouissantes figures de Giverny », selon l'expression d'Octave Mirbeau, évoquent ce monde créé par l'artiste et où s'opère cette fusion si réussie entre sa vie intime et sa peinture. Sensible à cet art de

« Je travaille comme jamais, et à des tentatives nouvelles, des figures en plein air comme je les comprends, faites comme des paysages. C'est un rêve ancien qui me tracasse toujours. »

À Duret, 13 août 1887

À Vétheuil et pendant ses voyages, Monet a abandonné la représentation des personnages. Dans les années 1885, et pour la dernière fois, l'artiste reprend l'insertion de la figure humaine dans le paysage : il traite le thème en paysagiste et en impressionniste, s'intéressant surtout à l'enveloppe lumineuse qui entoure le modèle. En 1886, Suzanne Hoschedé apparaît dans ces deux versions de la *Femme à l'ombrelle tournée vers la droite* (ci-contre, à gauche) et *vers la gauche* (ci-contre, à droite). L'artiste transpose le caractère d'instantanéité de la vision s'imposant à ses yeux. L'ombrelle répartit la lumière, l'écharpe qui vole, le mouvement de la robe, les herbes inclinées révèlent le souffle du vent. À la marche de la jeune femme, que le peintre est allé jusqu'à dépersonnaliser, répond celle des nuages. Monet donne à ces pendants le titre suggestif d'*Essais de figures en plein air*.



vivre à l'écart de tout artifice, Mirbeau eut à cœur de souligner, dans la préface au catalogue, le bonheur éprouvé par le peintre au milieu des siens : « Paris,

avec ses fièvres, ses luttes, ses intrigues qui broient les volontés et détruisent les courages, ne pouvait convenir à un contemplateur obstiné, à un passionné de la vie des choses. Il habite la campagne dans un paysage choisi, en constante compagnie de ses modèles ; et le plein air est son unique atelier. [...] Et c'est là que, loin



du bruit, des coteries, des jurys, des esthétiques et des hideuses jalousies, il poursuit la plus belle, la plus considérable parmi les œuvres de ce temps. »

Suzanne se découpant en plein ciel sur le talus, à l'embouchure de l'Epte, aurait-elle rappelé à Monet la composition similaire inspirée en 1875 par Camille accompagnée de leur fils Jean, *La Promenade* (ci-dessus)? Les deux toiles de 1886 évoqueraient alors le souvenir de son épouse disparue : le peintre se serait d'autant plus laissé prendre par l'impression ressentie qu'il a à peine esquissé les traits de Suzanne.

Monet exécute un dessin d'après la *Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche* pour illustrer un article que lui consacre Mirbeau le 7 mars 1891 dans *L'Art dans les deux Mondes*.



« Je m'entête à une série d'effets différents (des meules). Plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche : l'instantanéité, les choses faciles venues d'un jet me dégoûtent. Enfin, je suis de plus en plus enragé du besoin de rendre ce que j'éprouve, et fais des vœux pour vivre encore pas trop impotent, parce qu'il me semble que je ferai des progrès. »

À Gustave Geffroy, 7 octobre 1890

#### CHAPITRE 6

### *MEULES, PEUPLIERS, CATHÉDRALES...*

### LA DÉCENNIE DES SÉRIES

Dans cet *Effet de vent, série des peupliers* (1891), les arbres déroulent une courbe décorative depuis le premier plan en haut jusqu'à l'arrière-plan en bas.





Après la césure due à la campagne de souscription pour l'*Olympia*, Monet se remet au travail. Son art manifeste une nouvelle orientation, prévisible depuis quelque temps déjà : désormais l'artiste ne peint plus que très rarement des compositions isolées, et les toiles exécutées au cours des six derniers mois de l'année 1890 (*Champs aux coquelicots* et *Meules*) révèlent toutes l'application du procédé des séries.

### Les *Meules* : un triomphe qui scelle la réconciliation avec Durand-Ruel

Composée de plus d'une vingtaine de versions, la série consacrée aux *Meules* à Giverny a pu être considérée comme la première. Dès les premiers mois de 1891, la maison Boussod-Valadon achète à l'artiste trois toiles à 3 000 francs pièce. Depuis les incidents de 1888, les rapports de Monet avec Durand-Ruel s'étant rétablis, le peintre lui demande à plusieurs reprises l'argent nécessaire pour terminer de payer l'achat de la propriété de Giverny ; le 15 décembre 1890, il lui annonce, sans doute pour éveiller encore davantage son intérêt : « Je vous réserve des toiles, mais n'ai pu tout garder : Valadon est venu me voir

Monet peint différentes versions des *Champs aux coquelicots* (1890, ci-dessus et détail à droite) dans les prés des Essarts, non loin de sa maison, là même où Clemenceau l'aurait vu travailler « à la poursuite des distillations de la lumière qui change à tout moment l'aspect des choses ». Les coquelicots rappellent la toile exécutée à Argenteuil en 1873 tandis que les peupliers, qui fermaient l'horizon des scènes de *Débâcles* (1880), se retrouvent maintenant isolés ou disposés en rideau à l'arrière-plan.



dernièrement, il en a pris plusieurs et c'est à grand-peine que j'ai pu garder les *Meules*. »

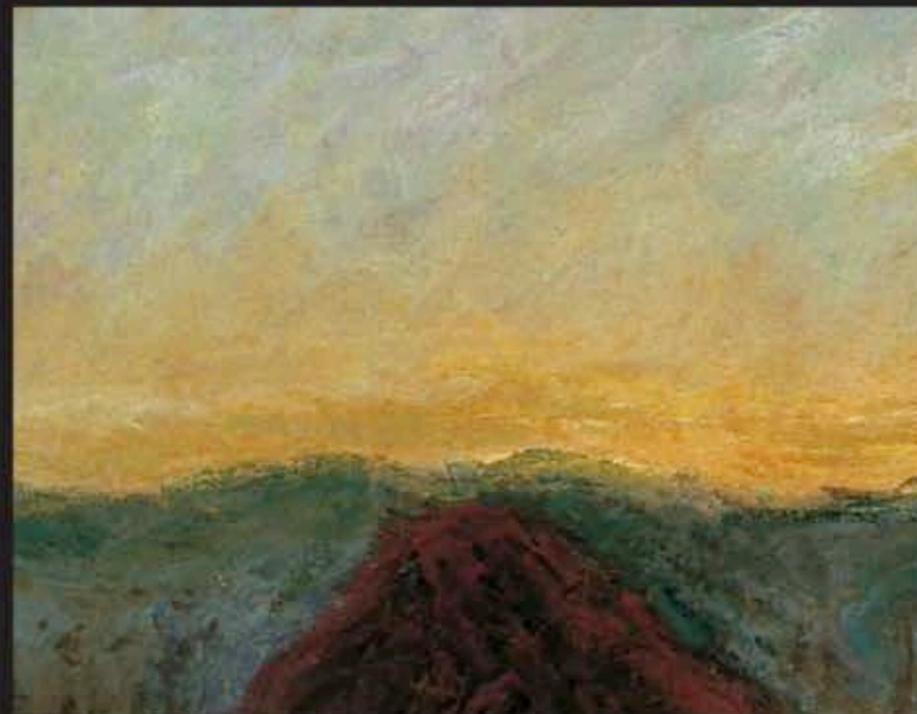
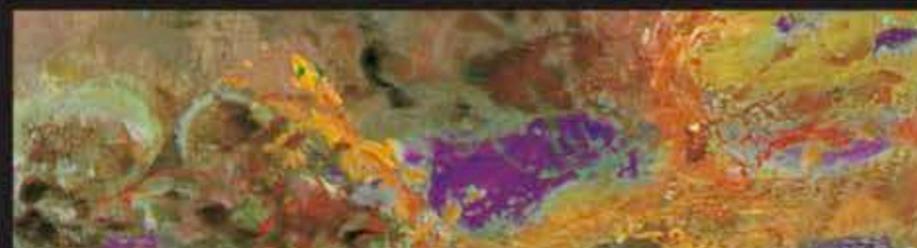
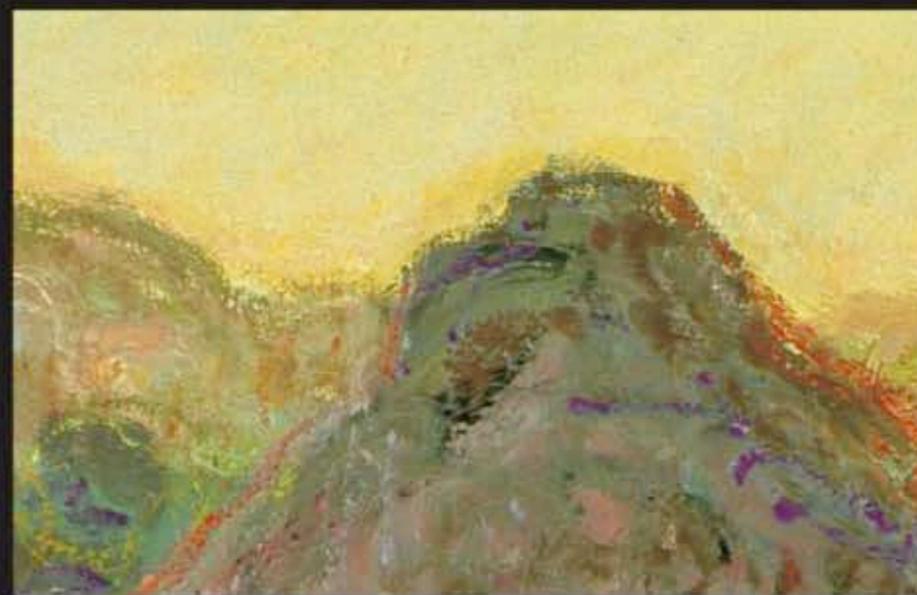
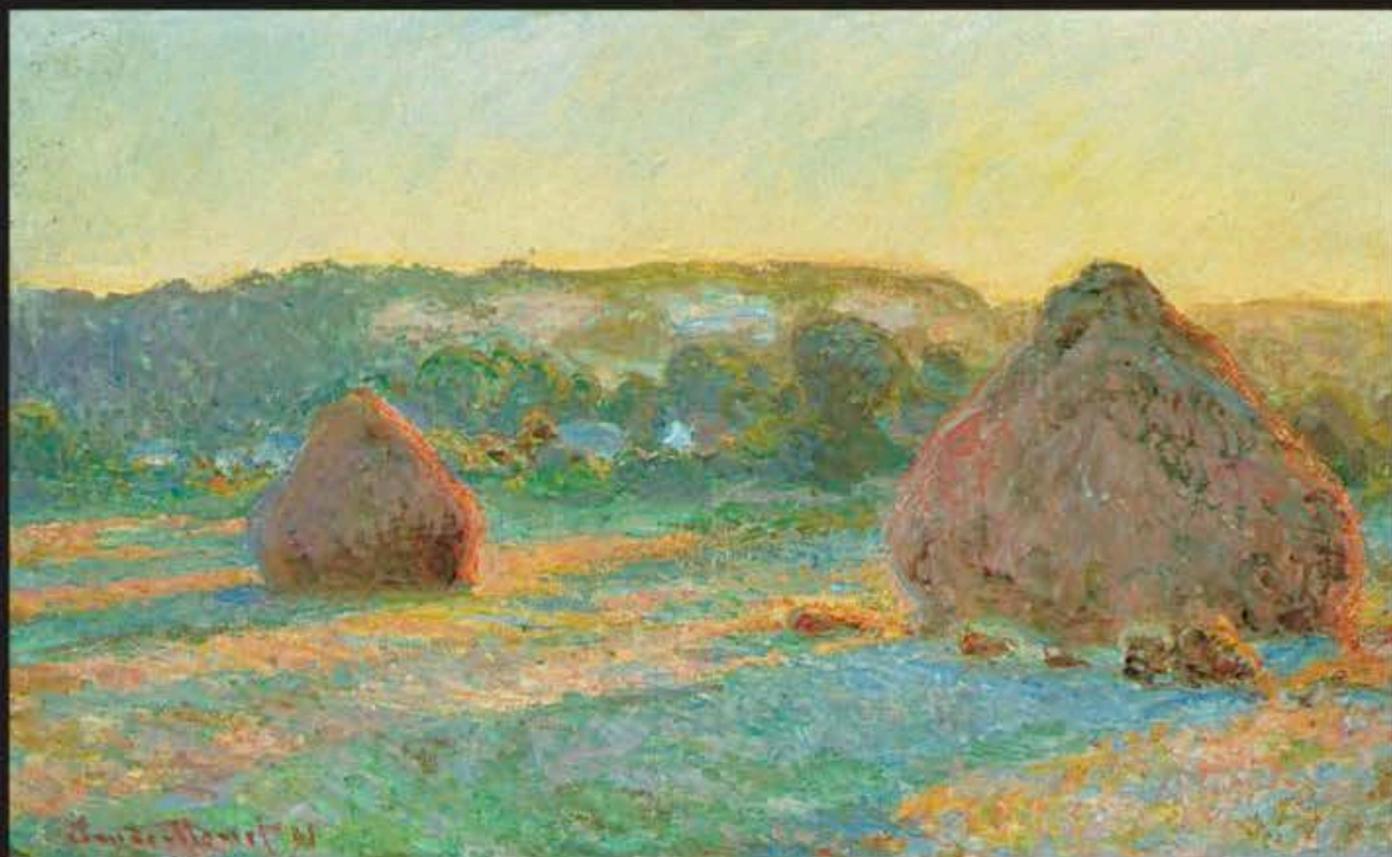
Une lettre de Pissarro atteste le succès immédiat rencontré par la série : « On ne demande que des Monet, il paraît qu'il n'en fait pas assez. Le plus terrible c'est que tous veulent avoir des *Meules au soleil couchant*. [...] Tout ce qu'il fait part pour l'Amérique à des prix de quatre, cinq, six mille francs » (à son fils Lucien, 3 avril 1891).

Dans la galerie Durand-Ruel, en mai, quinze versions des *Meules* sont présentées au public parisien lors de l'exposition d'« Œuvres récentes de Cl. Monet ». Le catalogue est préfacé par l'ami Geffroy. Les louanges émanent alors de Pissarro : « Cela m'a paru très lumineux et très maître, c'est incontestable. [...] Les couleurs sont plutôt jolies que fortes, le dessin est beau mais flottant, dans les fonds surtout. C'est égal, c'est un bien grand artiste ! Inutile de te dire que c'est un grand succès ; c'est tellement séduisant que, franchement, ce n'est pas étonnant. Ces toiles respirent le contentement » (5 mai 1891).

Étude préparatoire au crayon pour les *Meules* (vers 1890).

« Quand je vis Monet, avec ses quatre toiles devant son champ de coquelicots, changeant sa palette à mesure que le soleil poursuivait sa course, j'eus le sentiment d'une étude d'autant plus précise de la lumière que le sujet, supposé immuable, accusait plus fortement la mobilité lumineuse. C'était une évolution qui s'affirmait, une manière nouvelle de regarder, de sentir, d'exprimer : une révolution. De ce champ de coquelicots, bordé de ses trois peupliers, date une époque de notre histoire dans la sensation comme dans l'expression des choses. Les *Meules*, les *Peupliers* suivirent. »

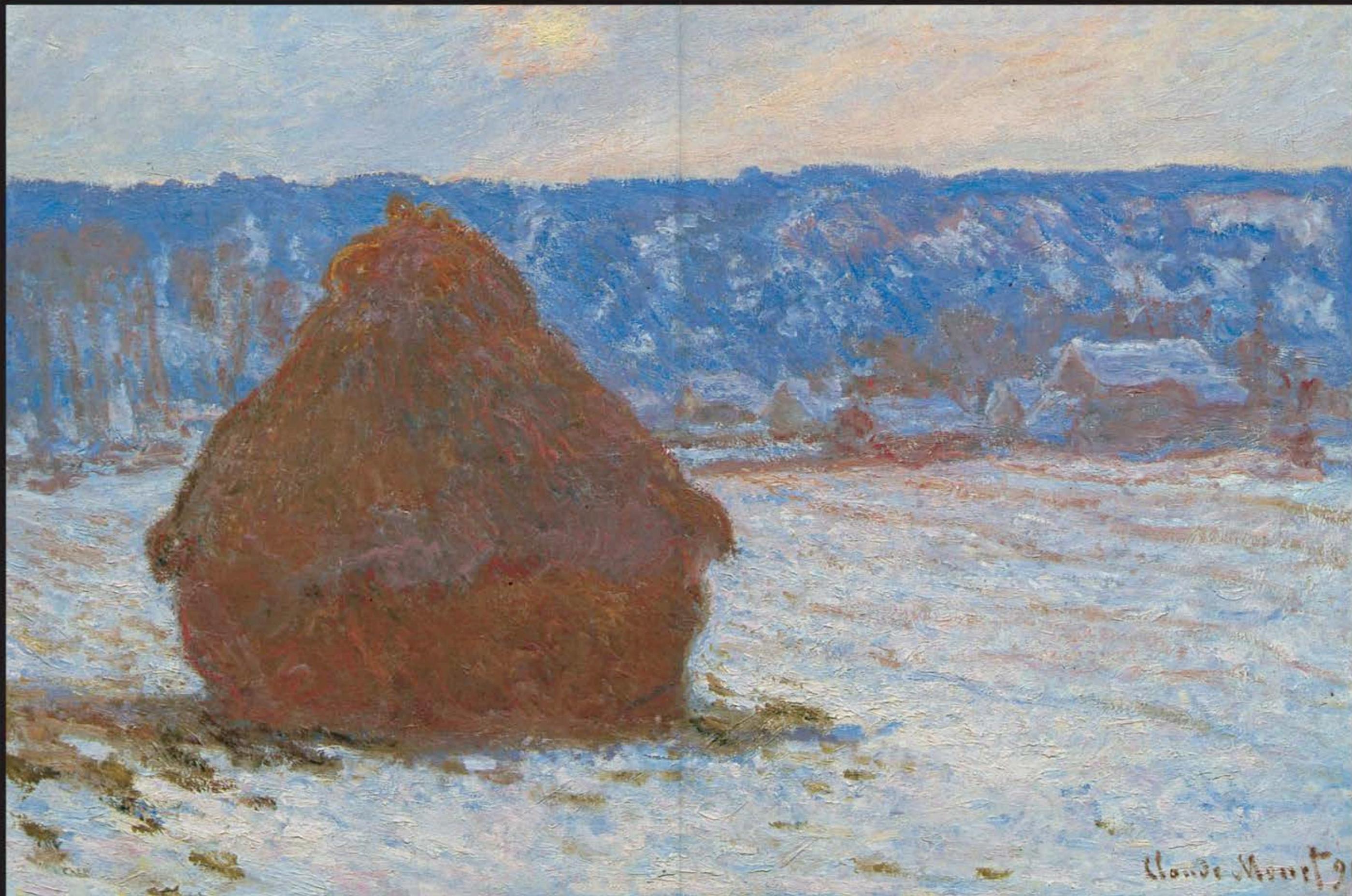
Clemenceau,  
« Révolution de Cathédrales »,  
*La Justice*, 20 mai 1895

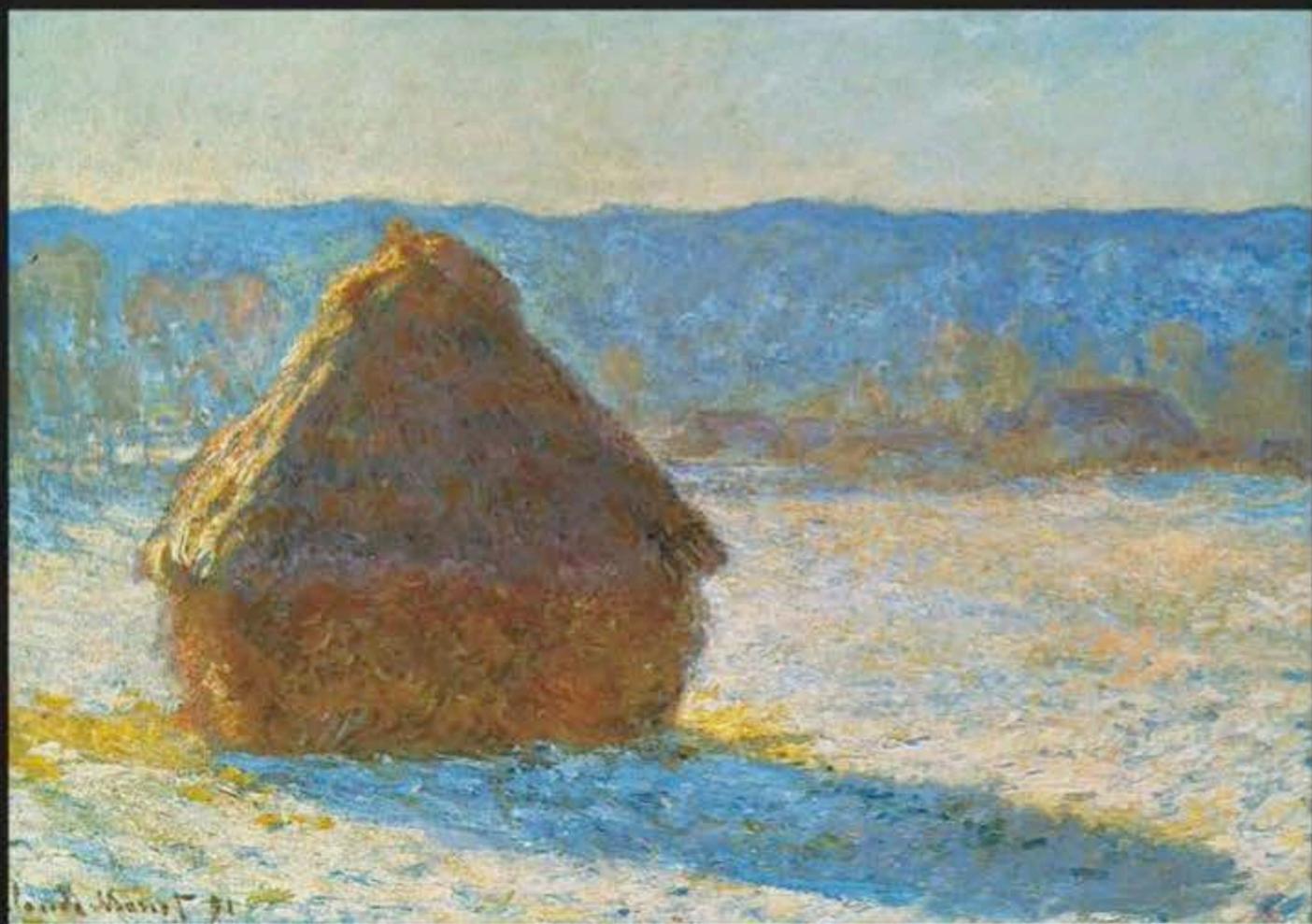


**Les Meules en été  
comme en hiver...**

Alors qu'il prend la décision d'acquérir la maison qu'il habite, renonçant pour un temps aux voyages, Monet exprime son attachement pour Giverny en s'adonnant avec passion à la représentation des meules aux alentours de sa propriété : ainsi *Meules, fin de l'été, effet du matin* (1890, en haut à gauche et détails à droite) et *Meule, effet de neige, le matin* (1890-1891, en bas à gauche et détails à droite). Il les observe sous différents angles, mais le nombre et la similitude des compositions permettent de désigner cet ensemble comme la première véritable série, appellation justifiée aussi par l'objectif unique du peintre : les meules constituent un motif privilégié pour l'étude des formes dans la lumière. Plusieurs sous-séries peuvent être distinguées selon qu'y figurent une ou deux meules, ou bien selon le rapport qui s'établit entre les deux meules, tantôt séparées (comme ici en haut), tantôt si proches que l'une cache l'autre.

*Meule, effet de neige, temps couvert* (1890-1891, page suivante).





... de l'aube au  
crépuscule

« À cette époque le soleil décline si vite que je ne peux le suivre », écrit l'artiste à Geffroy le 7 octobre 1890, au moment où il peint ces *Meules*, fin de l'été, effet du soir (en haut à gauche et détails à droite). Puis c'est cette autre *Meule*, dégel, soleil couchant (1890-1891, en bas à gauche et détails à droite). Le peintre saisit des « effets » éphémères qui varient aux différentes heures du jour, en fonction du temps et tout au long des saisons, depuis la fin de l'été (en haut) jusqu'à l'hiver (en bas). Toutes les versions des *Meules* reflètent la position du soleil à l'« instant » donné : elle est indiquée par la direction et l'allongement variable des ombres portées sur le sol, colorées souvent de bleu ou de mauve. Monet joue avec la lumière et utilise les ressources du contre-jour.

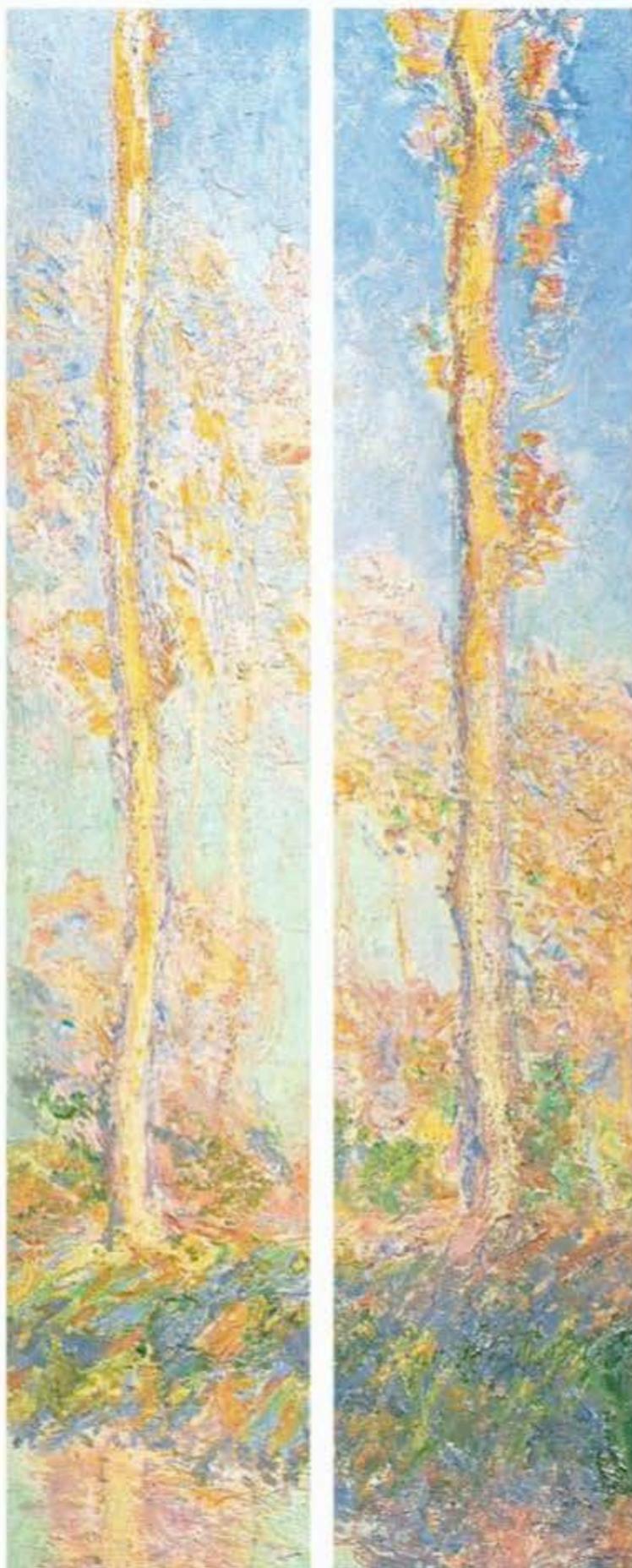
\*\*Vous m'avez ébloui récemment avec ces *Meules*, Monet, tant! que je me surprends à regarder les champs à travers le souvenir de votre peinture; ou plutôt ils s'imposent à moi tels.\*\*

Mallarmé à Monet,  
juillet 1890

### Monet consacre le printemps, l'été et l'automne 1891 aux *Peupliers*

Au bord du marais de Limetz, sur la rive gauche de l'Epte en amont de Giverny, Monet applique la démarche de l'étude en série au motif des peupliers. Le 8 octobre, il se rend propriétaire de l'île aux Orties, où il amarre l'embarcation qu'il utilise parfois pour peindre. Alors que l'artiste est en pleine campagne de travail, le terrain communal du marais de Limetz est mis en adjudication : afin d'éviter que les peupliers ne soient abattus avant qu'il ait pu terminer ses œuvres, Monet n'hésite pas à verser une somme d'argent au marchand de bois qui s'en porte acquéreur.

À l'exemple des *Meules*, cette série d'une vingtaine de compositions connaît un succès immédiat. Dès janvier 1892, Maurice Joyant, qui a remplacé Théo Van Gogh dans la maison Boussod-Valadon, achète quelques toiles et leur consacre une petite exposition dans la galerie annexe du boulevard Montmartre. En mars, Durand-Ruel présente une quinzaine de versions des *Peupliers* (il en avait acquis sept à 4 000 francs pièce). C'est la première fois qu'une série est exposée seule comme un tout. Le public lui réserve un excellent accueil : « Je suis très satisfait de ce que vous me dites de mon exposition. Il me revient



du reste, de différents côtés, que l'effet produit a été assez grand » (à Durand-Ruel, 22 mars).

Puis, « trouvant absolument néfaste et mauvais pour un artiste de vendre à un seul marchand », Monet refuse à nouveau l'exclusivité à Durand-Ruel tout en lui exprimant des exigences révélatrices de l'aisance à laquelle il est parvenu : « Je veux du reste, désormais, ne plus vendre mes toiles d'avance, je les veux finir d'abord, et sans me presser, et choisir au bout d'un certain temps quelles sont celles que je vendrai. »



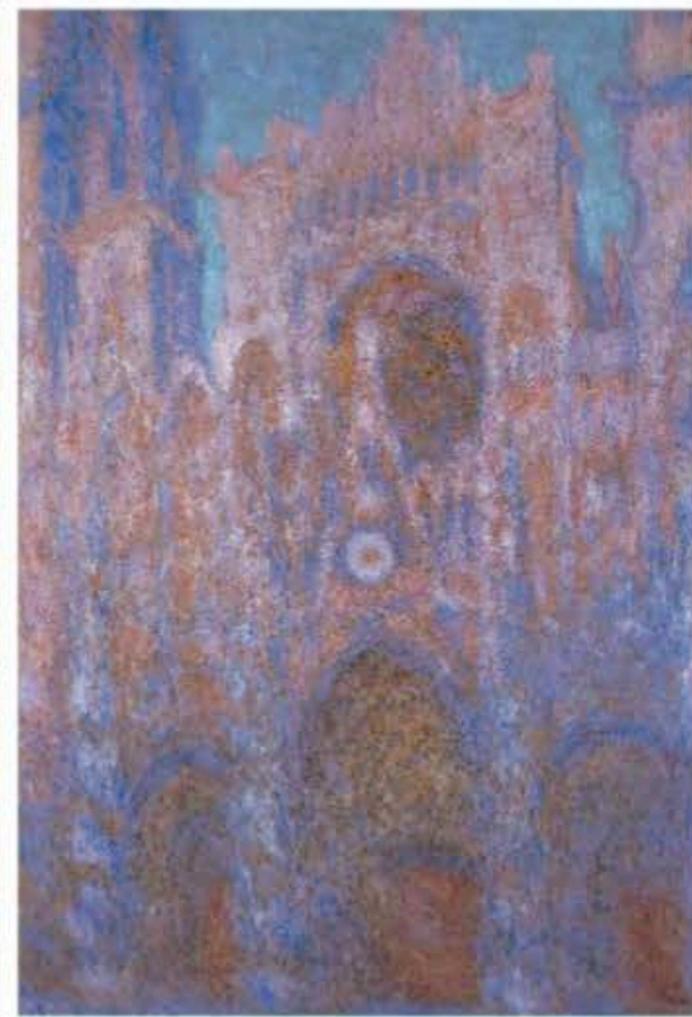
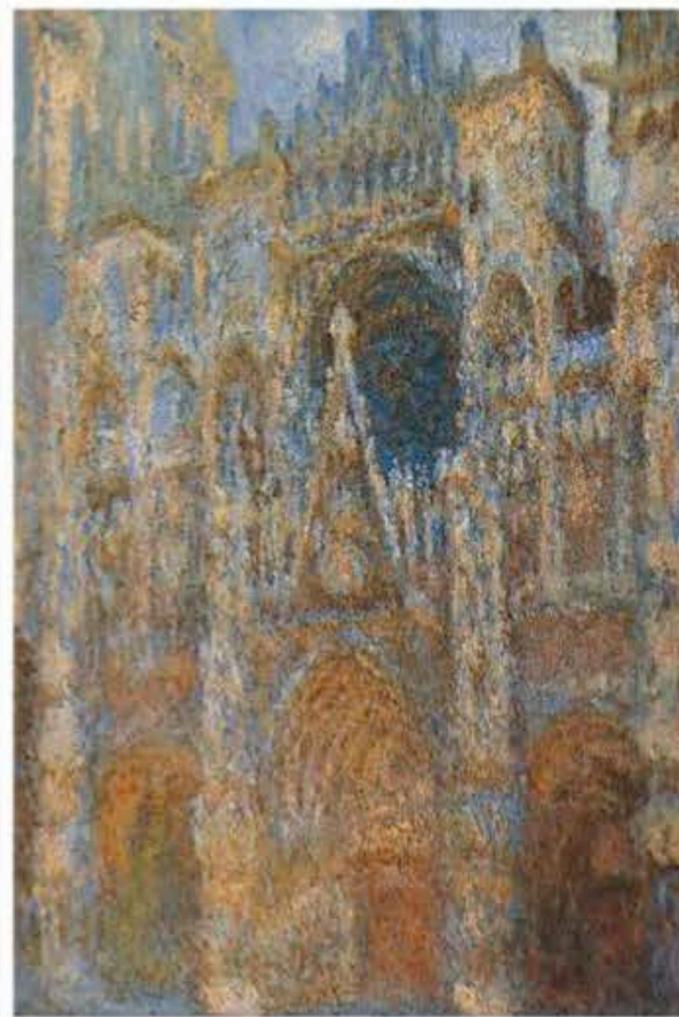
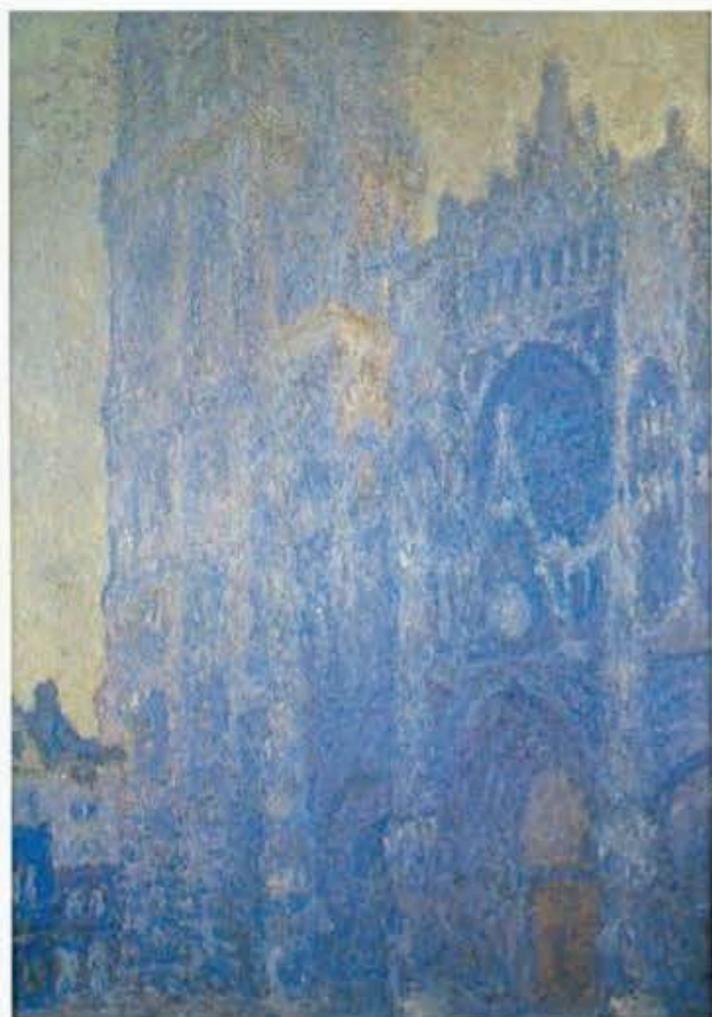
### Alice Hoschedé... Alice Monet

L'importance croissante du lien qui unit l'artiste à Alice Hoschedé apparaît dans ses lettres quotidiennes durant ses voyages. De Bordighera : « Mon cœur est à Giverny toujours et toujours, [...]

Présents à l'arrière-plan des *Champs aux coquelicots* et parfois des *Meules*, les peupliers deviennent un sujet à part entière. Le peintre les étudie sous différents éclairages au fil des saisons : ainsi, pour *Les Peupliers, trois arbres roses, automne* (1891, ci-contre et détails à gauche), la palette a été préparée avec du rose. Il joue avec les sinuosités de l'Epte, que ces arbres épousent fidèlement, pour exécuter, probablement depuis un bateau, des compositions rythmées et décoratives, construites d'après des lignes courbes contrebalancées par les verticales des troncs : elles expriment son sens de l'espace et sa science de l'étagement des différents plans. Ici, trois arbres au premier plan se reflètent sur la rivière et s'élèvent vers le ciel. Monet utilise surtout les toiles en hauteur pour mettre en valeur la ligne élancée et la forme élégante des peupliers. Aux *Meules* faisant corps avec la terre répondent les *Peupliers* qui s'inscrivent dans le ciel.

« Quelle belle chose, les trois arrangements des peupliers le soir, que c'est peindre et si ornamental! »

Pissarro à Monet,  
9 mars 1892



vous êtes toute ma vie avec mes enfants, [...] il n'y a pas de bonheur pour moi qu'avec vous et je le voudrais plus complet » (26 janvier et 1<sup>er</sup> février 1884). D'Antibes : « Vous avez en moi un cœur qui vous aime, un appui sur lequel vous pouvez toujours compter » (26 janvier 1888). Enfin cette déclaration depuis Fresselines : « Mon seul souci, ma vie, c'est l'Art et vous » (28 avril 1889). Un an après le décès d'Ernest Hoschedé, Monet met fin à la situation familiale ambiguë qui était la sienne depuis plusieurs années : il épouse Alice le 16 juillet 1892. Quatre jours plus tard, il peut conduire à l'autel sa belle-fille Suzanne Hoschedé, le modèle de la *Femme à l'ombrelle*, qui se marie dans l'église de Giverny.

**« Que cette mâtime de cathédrale est donc dure à faire ! » (à Alice Monet, 22 février 1893)**

Le procédé des séries devient véritablement systématique avec les *Cathédrales*, lorsque Monet

La série des *Cathédrales* offre la démonstration la plus spectaculaire de la volonté éprouvée par Monet de traduire l'instantanéité : les nombreuses versions correspondent à une sensibilité chaque jour plus vive aux variations atmosphériques. À l'encontre des *Meules* et *Peupliers*, le motif, toujours identique, est montré quasiment sous le même angle de vue, ce qui rend davantage perceptible la modification des formes sous l'emprise de l'éclairage.

plante son chevalet face à la façade occidentale de l'édifice rouennais ; bien que les toiles portent la date de 1894, elles ont toutes été peintes au cours de deux campagnes, en 1892 et 1893 (chaque fois de février à la mi-avril), à partir de trois emplacements légèrement différents, puis terminées en atelier à Giverny. Les lettres du peintre à son épouse révèlent sa manière de travailler et son acharnement à traiter ce motif – il en exécute trente versions. « Chaque jour j'ajoute et surprends quelque chose que je n'avais pas encore su voir. Quelle difficulté, mais ça marche. [...] Je suis rompu, je n'en peux plus, et [...] j'ai eu une nuit remplie de cauchemars : la cathédrale me tombait dessus, elle semblait bleue ou rose ou jaune » (3 avril 1892).

Conscient de la valeur et de l'originalité de cette série, Monet se livre à un affreux chantage auprès de Durand-Ruel, traitant en même temps avec la maison Boussod-Valadon et avec Maurice Joyant. Il exige la

De gauche à droite, *La cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint-Romain* : effet du matin, harmonie blanche ; effet du soleil, fin de journée ; soleil matinal, harmonie bleue ; symphonie en gris et rose (1892-1893). L'architecture n'est pas étudiée pour elle-même, mais seulement comme un support aux recherches picturales : pour suggérer la matière du motif traité, la pierre, l'artiste utilise une facture rugueuse qui accroche la lumière et restitue les vibrations sous le soleil.

somme de 15 000 francs par toile – somme qui est finalement rabaissée à 12 000 francs.

Vingt versions des *Cathédrales* sont présentées à l'exposition de ses « Œuvres récentes » dans la galerie Durand-Ruel, en mai 1895. L'importance de la démarche artistique de Monet n'échappe pas aux peintres et écrivains de son temps. Dans son *Journal*, Signac cite ces « murailles merveilleusement exécutées » ; Pissarro souligne l'intérêt de la série : « J'y trouve une unité superbe que j'ai tant cherchée » (à Lucien, 1<sup>er</sup> juin 1895). Parmi les éloges parus dans la presse, celui auquel Monet se montre le plus sensible est le long article publié par Clemenceau dans *La Justice* du 20 mai 1895, sous le titre « Révolution de Cathédrales ».

#### « Des effets de neige absolument stupéfiants »

Pendant deux mois de l'hiver 1895, Monet s'installe à quinze kilomètres de Christiania (Oslo), près du village de Sandviken, et, au milieu de « cette immensité blanche », le *Mont Kolsaas* lui inspire une nouvelle série : « Il est impossible de voir de plus beaux effets qu'ici. Je parle des effets de neige qui sont absolument stupéfiants, mais d'une difficulté inouïe » (à Blanche Hoschedé, 1<sup>er</sup> mars 1895). À la fin de son séjour, l'artiste reçoit les félicitations de plusieurs artistes, dont le paysagiste Thaulow et le prince Eugène de Suède, lui-même peintre. En mai, en même temps que vingt versions des *Cathédrales*, le public parisien découvre à la galerie Durand-Ruel huit paysages norvégiens.

#### Des paysages de sa jeunesse traités en séries

À l'âge de cinquante-cinq ans, Monet éprouve le désir de retrouver les lieux d'antan. Il retourne travailler seul, les hivers de 1896 et 1897, à Pourville et Varengeville. Lors de cette dernière campagne, une dizaine de peintures sont consacrées à un ancien poste de douane, situé sur la falaise du Petit-Ailly, qui sert alors de « maison de pêcheur », selon le titre donné par Monet à certaines des œuvres où il figure. La « petite maison » y est étudiée à différentes heures, selon le principe des séries. Le 1<sup>er</sup> juin 1898, s'ouvre à

# Le Gaulois

A LA GALERIE

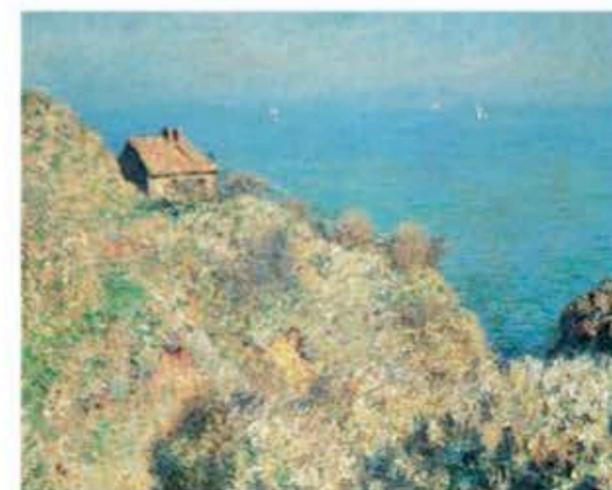
GEORGES PETIT

EXPOSITION

CLAUDE MONET

« Je suis entré chez Durand-Ruel pour revoir à loisir les études de la cathédrale de Rouen dont j'avais eu la joie dans l'atelier de Giverny, et voilà que cette cathédrale aux multiples aspects, je l'ai emportée avec moi, sans savoir comment. Je ne puis m'en débarrasser. Elle m'obsède. [...] Avec vingt toiles, d'effets divers justement choisis, le peintre nous a donné le sentiment qu'il aurait pu, qu'il aurait dû en faire cinquante, cent, mille, autant qu'il y aurait de secondes dans sa vie, si sa vie durait autant que le monument de pierre. [...] L'œil de Monet, précurseur, nous devance et nous guide dans l'évolution visuelle qui rend plus pénétrante et plus subtile notre perception de l'univers. »

Clemenceau,  
« Révolution de  
Cathédrales »,  
*La Justice*,  
20 mai 1895



la galerie Georges Petit une exposition particulière où sont présentées les toiles rapportées de Normandie, ainsi qu'un groupe de peintures exécutées à Giverny, les *Matinées sur la Seine*.

Les œuvres peintes à Vétheuil en 1900 répondent également à cette volonté du peintre d'appliquer une technique récemment mise au point à des motifs liés à son passé : Monet y travaille jusqu'à l'exposition « Œuvres récentes de Pissarro et nouvelle série de Monet (Vétheuil) » à la galerie Bernheim-Jeune

Quinze années après *La Maison du pêcheur*, Varengeville (1882, en haut), cette *Falaise à Varengeville* (1897) est interprétée librement et avec une palette encore plus lumineuse : Monet évolue vers un art décoratif qui frôle l'abstraction.



– c'est l'apparition d'un nouveau marchand pour le peintre – qui se tient en février 1902.

**« Je trouve Londres chaque jour plus beau à peindre » (à Blanche Hoschedé-Monet, 4 mars 1900)**

Autre pèlerinage entrepris sur les lieux de sa jeunesse, les trois séjours à Londres – en automne 1899, février 1900 et février-avril 1901 – correspondent au souhait déjà ancien d'« essayer d'y peindre quelques effets de brouillard sur la Tamise » (à Duret, 25 octobre 1887). Seuls les ponts de Charing-Cross et de Waterloo et le Parlement retiennent l'attention du peintre : les deux ponts sont peints depuis sa chambre à l'hôtel Savoy et le Parlement depuis l'hôpital Saint-Thomas. Mais ce qui intéresse surtout Monet, c'est de restituer l'effet particulier du fog sur la ville, « un brouillard superbe », comme il l'écrit à Alice le 24 février 1900.

Fidèle à sa manière de travailler, Monet termine ses œuvres londoniennes (une centaine) en atelier à Giverny, et il réitère l'expérience tentée avec les *Peupliers* : présentées seules,

Série de Vues de la Tamise  
à Londres (1900 à 1904)

- 1 La Tamise à Charing Cross
- 2 " " " " " "
- 3 Charing cross bridge
- 4 Passage du Téméraire (Charing cross et
- 5 Téméraire se croisant) ( " " "
- 6 Téméraire dans le brouillard ( " " "
- (impression)
- 7 Waterloo bridge
- 8 " " " " " " (pari soleil)
- 9 " " " " " "
- 10 " " " " " " (temps gris)
- 11 Effet de brouillard (Waterloo bridge)
- 12 " " " " " "
- 13 Waterloo bridge (temps gris)
- 14 " " " " " " (effet de soleil)
- 15 Soleil voilé (Waterloo bridge)
- 16 Matin brumeux ( " " )
- 17 Waterloo bridge (Temp. couv.)
- 18 " " " " " "
- 19 " " " " " "
- 20 Effet de soleil dans la brume (Waterloo bridge)
- 21 Waterloo bridge (pari soleil)
- 22 Le soleil dans le brouillard (Waterloo bridge)
- 23 Le soleil dans le brouillard (Waterloo bridge)
- 24 Waterloo bridge (effet de soleil)
- 25 Le soleil sur la Tamise
- 26 Le Parlement (soleil couchant)
- 27 " " (effet de brouillard)
- 28 " " (soleil couchant)



trente-sept toiles sont exposées à la galerie Durand-Ruel en mai-juin 1904 sous le titre « série de Vues de la Tamise à Londres (de 1900 à 1904) » ; la Tamise constitue le véritable lien entre les trois sous-séries des motifs londoniens.

**« Je suis dans l'admiration de Venise » (à Durand-Ruel, 19 octobre 1908)**

Après cette phase passagère de nostalgie, Monet est repris par son attirance pour de nouveaux paysages. D'octobre à décembre 1908 – il a alors soixante-huit ans –, il entreprend en compagnie d'Alice son dernier grand voyage qu'il consacre à Venise, la ville des peintres par excellence. Comme à Londres, il poursuit sa lutte avec l'architecture, l'eau et la lumière : la pierre des édifices

Londres, le Parlement : trouée du soleil dans le brouillard (à gauche) et ciel orageux (à droite, 1904). Prenant quelques libertés avec le motif, le peintre aplatit, amincit et étire en hauteur cette architecture néo-gothique qui surgit comme une apparition. Des tonalités qui rappellent *l'Impression, soleil levant*, et une atmosphère évoquant les visions de Turner et de Whistler. Rendue par une touche fragmentée, la Tamise est, avec la brume, davantage présente que le Parlement évanescant.

Liste établie par Monet pour son exposition de 1904 chez Durand-Ruel.

– ici les palais – est comme sacrifiée à l'étude de « cette lumière unique » (à Geffroy, 7 décembre 1908). Semblant ignorer l'important passé historique de la cité des Doges, l'artiste retient son aspect féerique et magique, celui-là même qui avait séduit Turner. Et c'est pourquoi ces toiles ont pu être rapprochées de la Venise intemporelle et imaginaire évoquée par Proust au long des pages de *À la recherche du temps perdu* : « Nous regardions la file des palais entre lesquels nous passions refléter la lumière et l'heure sur leurs flancs rosés, et changer avec elles » (*La Fugitive*).

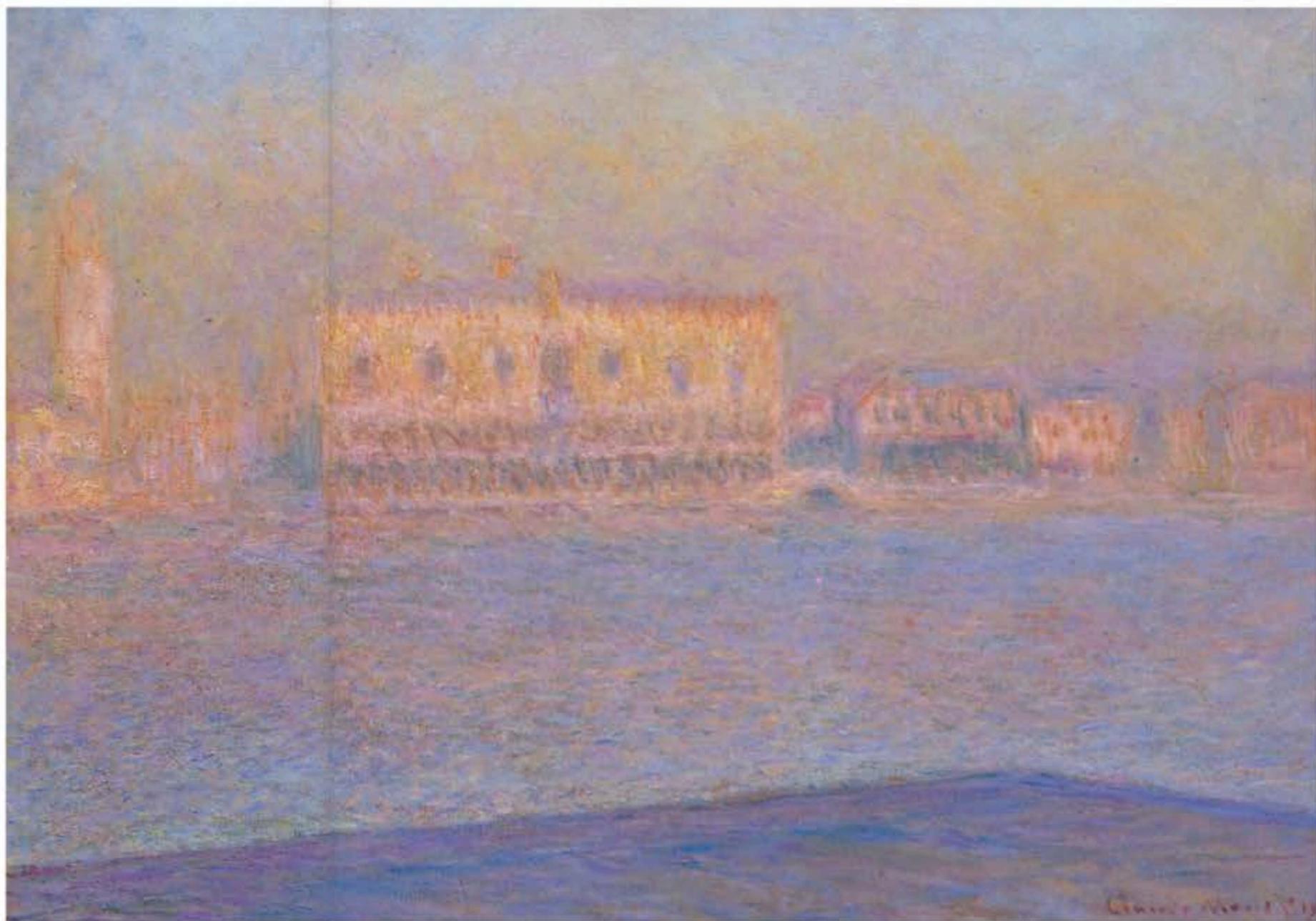
Comme les *Vues de la Tamise*, les toiles vénitiennes sont terminées à Giverny au cours des années suivantes. En mai-juin 1912, la galerie Bernheim-Jeune présente vingt-neuf *Vues de Venise* réparties en plusieurs groupes (Grand Canal, San Giorgio Maggiore et différents palais). Au même moment, paraît un album illustré intitulé *Les « Venise » de Claude Monet*, accompagné d'une étude d'Octave Mirbeau. Le 31 mai, Signac exprime son admiration au peintre : « Ces *Venise*, [...] où tout concorde à l'expression de votre volonté, où aucun détail ne vient à l'encontre de l'émotion, où vous avez atteint à ce génial sacrifice, [...] je les admire comme la plus haute manifestation de votre art. »

**« J'ai le spleen de Giverny. Tout doit être si beau par ce temps inouï » (à Alice, Rouen, 13 avril 1892)**

Pendant toutes ces années, l'artiste ne cesse de penser à Giverny. Propriétaire depuis 1890, il embellit de jour en jour son jardin qu'il confond



*Le Palais des Doges vu de San Giorgio Maggiore* (1908) illustre le sens de l'espace du peintre : au premier plan, le quai de l'île San Giorgio avance dans la lagune tandis qu'apparaissent à fleur d'eau les façades de Venise. À gauche, *Le Palais Dario* (crayon sur papier).



désormais dans un même amour avec son art et les siens, en particulier Alice. De Rouen, Monet envoie des espèces choisies au Jardin des Plantes tandis que, depuis la Norvège, il promet de rapporter aux enfants « quelques spécimens de plantes » propres aux pays nordiques.

L'artiste adresse souvent des recommandations pour les fleurs à Alice ; il lui écrit de Pourville le 18 mars 1896 : « Je songe à ce que je ferai à Giverny dès que le jardin sera fleuri. »

À la fin de son existence, le peintre ne quitte plus guère Giverny, où il trouve désormais son unique source d'inspiration.

« Mon enthousiasme pour Venise [...] n'a fait que croître et, le moment de quitter cette lumière unique approchant, je m'en attriste. C'est si beau. [...] Mais j'ai passé ici des moments délicieux, oubliant presque que je n'étais pas le vieux que je suis. »

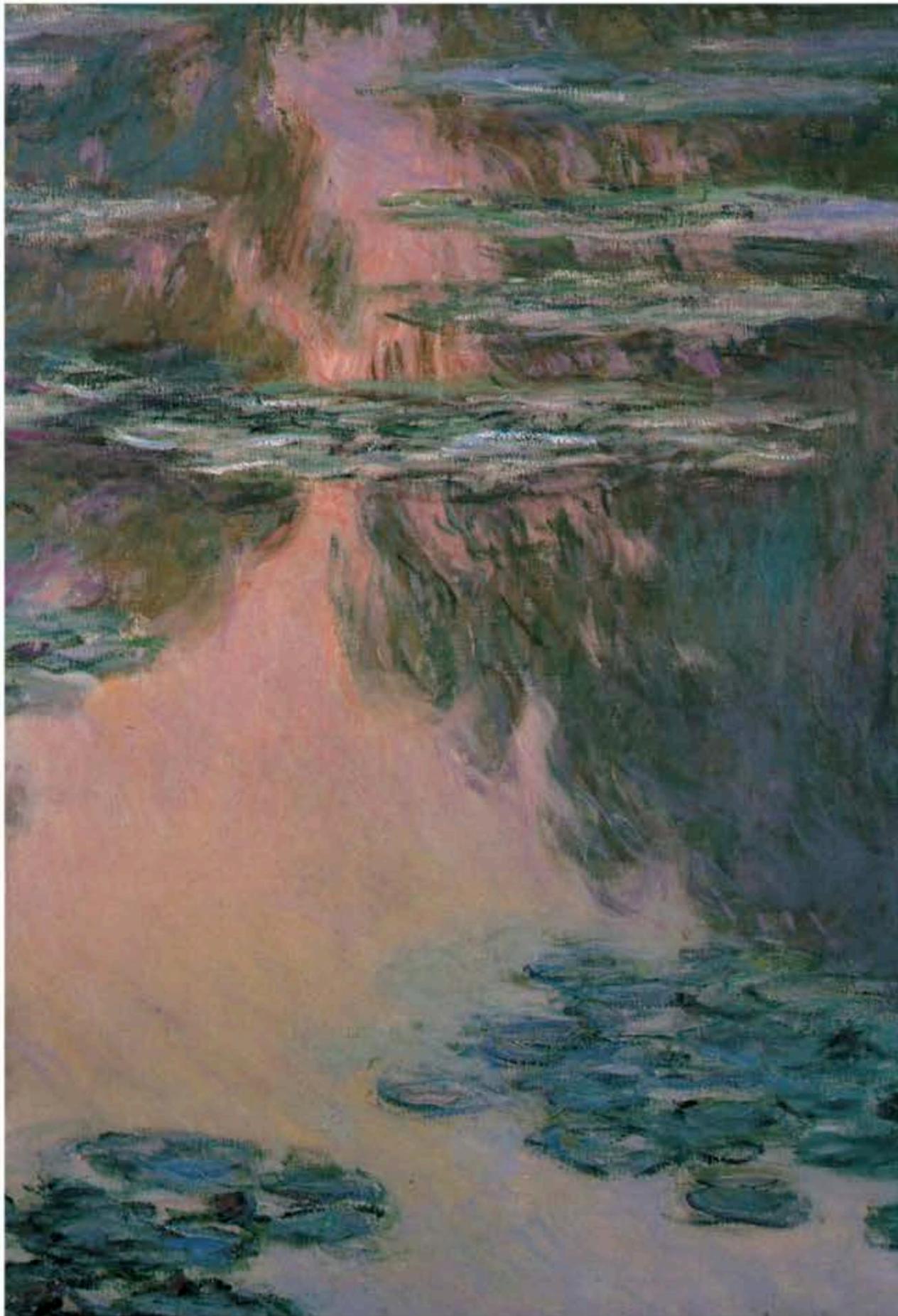
À Gustave Geffroy,  
7 décembre 1908

CLAUDE MONET

« Venise »

Neuf reproductions de tableaux  
sur soie et sur photographies  
Avec une Préface  
de  
OCTAVE MIRBEAU

BERNHEIM-JEUNE & C<sup>e</sup>  
Experts pour la Cour d'Appel  
19, Rue Richemont  
21, Boulevard de la Madeleine  
14, Avenue de l'Opéra  
PARIS

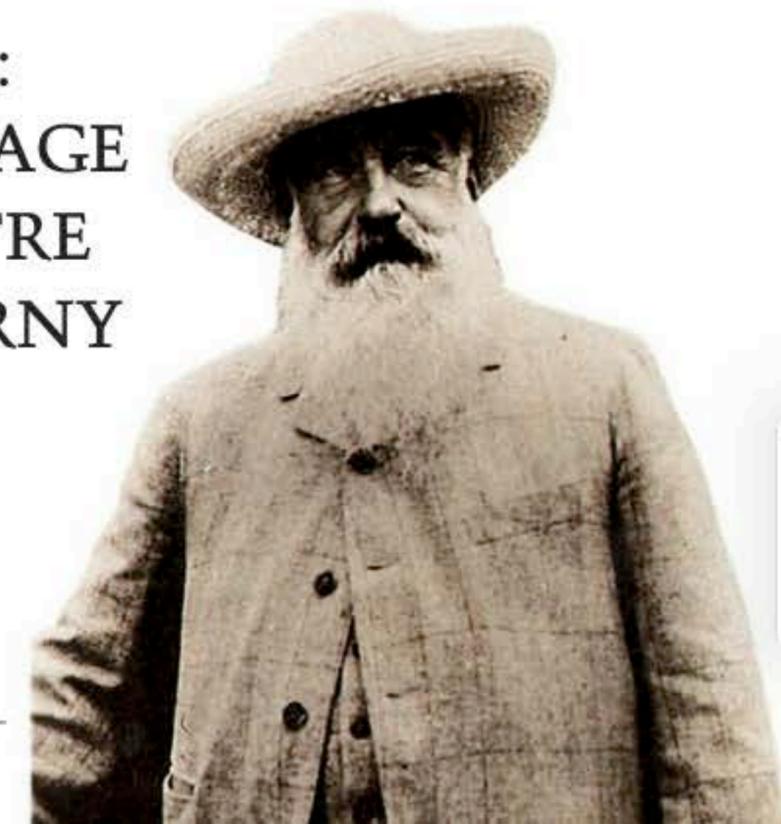


« **C**à et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi... »

Marcel Proust,  
*Du côté de chez Swann*, 1913

**CHAPITRE 7**  
**LES NYMPHÉAS :**  
**L'ULTIME MESSAGE**  
**DU MAÎTRE**  
**DE GIVERNY**

Un « effet de crépuscule » avec ces *Nymphéas* (1907) : une coulée de lumière éclaire les fleurs de nymphéas qui se referment. À droite, le peintre photographié par Sacha Guitry.



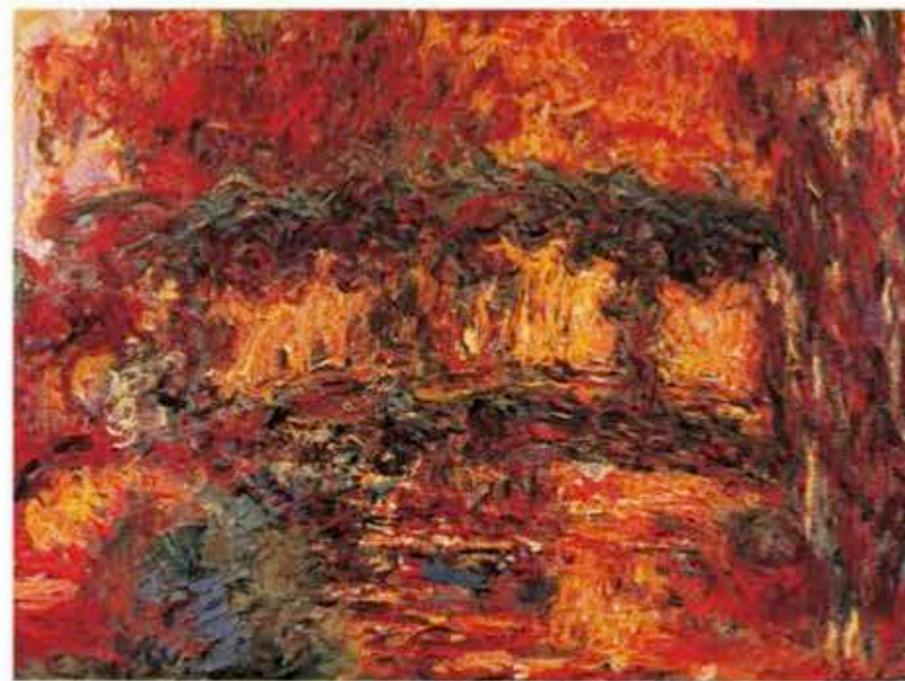


**Un bassin « en vue d'une culture de plantes aquatiques, une chose d'agrément et pour le plaisir des yeux, et aussi un but de motifs à peindre » (au préfet de l'Eure, 17 mars et 17 juillet 1893)**

À partir de 1890, Monet aménage un nouvel atelier et, tout en continuant à arranger son jardin fleuri, crée un second jardin appelé « jardin d'eau » : un bassin, enjambé par un pont, rappelle l'intérêt du peintre pour l'art japonais. Il apparaît dans la peinture de Monet dès 1895. Mais c'est véritablement à partir de 1898 que l'artiste lui consacre plusieurs toiles, datées souvent de 1899 ou de 1900. Comme pour les *Vues de Vétheuil* contemporaines, le format de ces différentes compositions se rapproche du carré. Le terme de *nymphéa*, employé pour ces peintures, et qui est désormais évocateur du nom de Monet, correspond en fait à l'appellation scientifique de la variété particulière du *nénuphar blanc*, auquel Mallarmé consacra en 1885 un poème en prose. Monet reprendra le motif du pont japonais dans les années 1920, mais la passerelle aura alors perdu sa



Parmi la dizaine de versions du *Bassin aux nymphéas* exposées en 1900 chez Durand-Ruel figure cette *Harmonie rose* (à gauche, ci-dessus détail d'un autochrome réalisé vers 1920 par Clémentel selon le procédé photographique mis au point par les frères Lumière). L'arrière-plan de la composition est occupé par des saules sur lesquels se détache le pont, inspiré peut-être des estampes d'Hokusai. Puis le peintre abaisse son regard pour ne plus retenir que le plan d'eau, comme dans les *Nymphéas* peints vers 1907 (en bas, à droite).



forme légère et aérienne pour disparaître sous la végétation et les glycines suspendues.

À la fin de 1900, une dizaine de versions du *Bassin aux nymphéas* est exposée à la galerie Durand-Ruel parmi vingt-cinq œuvres récentes du peintre.

#### « Les Nymphéas, séries de paysages d'eau »

C'est le titre choisi par Monet lui-même pour la présentation, en 1909, toujours chez Durand-Ruel, de quarante-huit œuvres exécutées entre 1903 et 1908 :

« une exposition peu banale », selon les propres mots du peintre au marchand (28 janvier 1909). À partir de 1904, le paysage qui entoure le bassin se réduit à une bande étroite dans la partie supérieure et disparaît progressivement de la toile pour laisser place exclusivement aux nymphéas.

« Sachez que je suis absorbé par le travail. Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au-delà de mes forces de vieillard, et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai détruit. [...] J'en recommence » (à Geffroy, 11 août 1908).

« Je travaille à force et voudrais tout peindre avant de n'y plus voir du tout. »

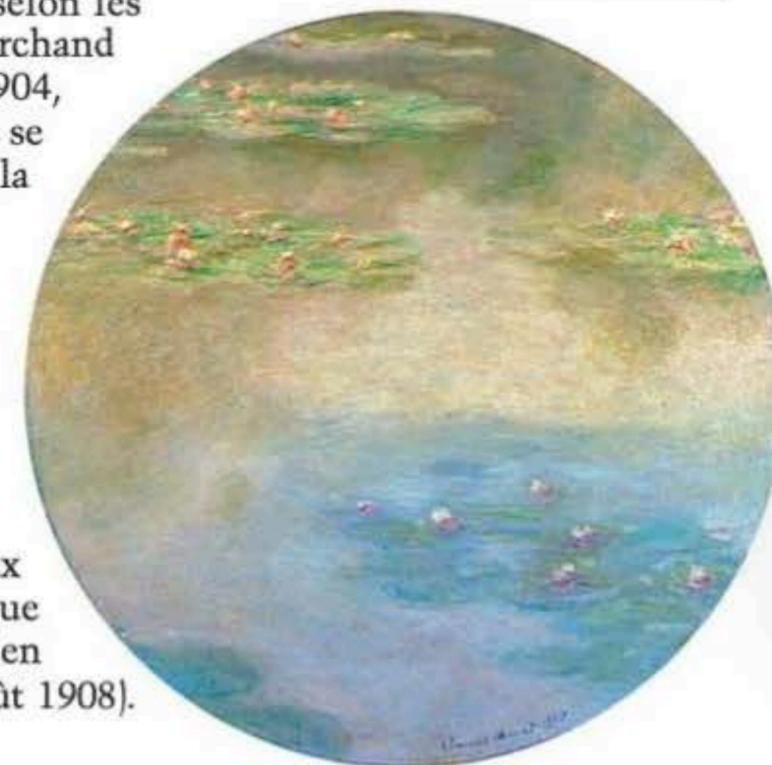
À Joseph Durand-Ruel,  
7 juillet 1922

Ressentant les atteintes de la cataracte, l'artiste représente avec frénésie le monde de Giverny. Sa perception des couleurs est altérée et les toiles sont difficiles à dater

– avant ou après les opérations oculaires – : ainsi *Le Pont japonais* (vers 1923). L'arceau supérieur est envahi par la glycine dont Monet apprécie le caractère décoratif.

« Deux mots pour vous prévenir que la glycine est bien près d'être à point, qu'elle sera splendide d'ici peu de jours et que votre venue ici s'impose. »

À Clemenceau,  
16 mai 1922



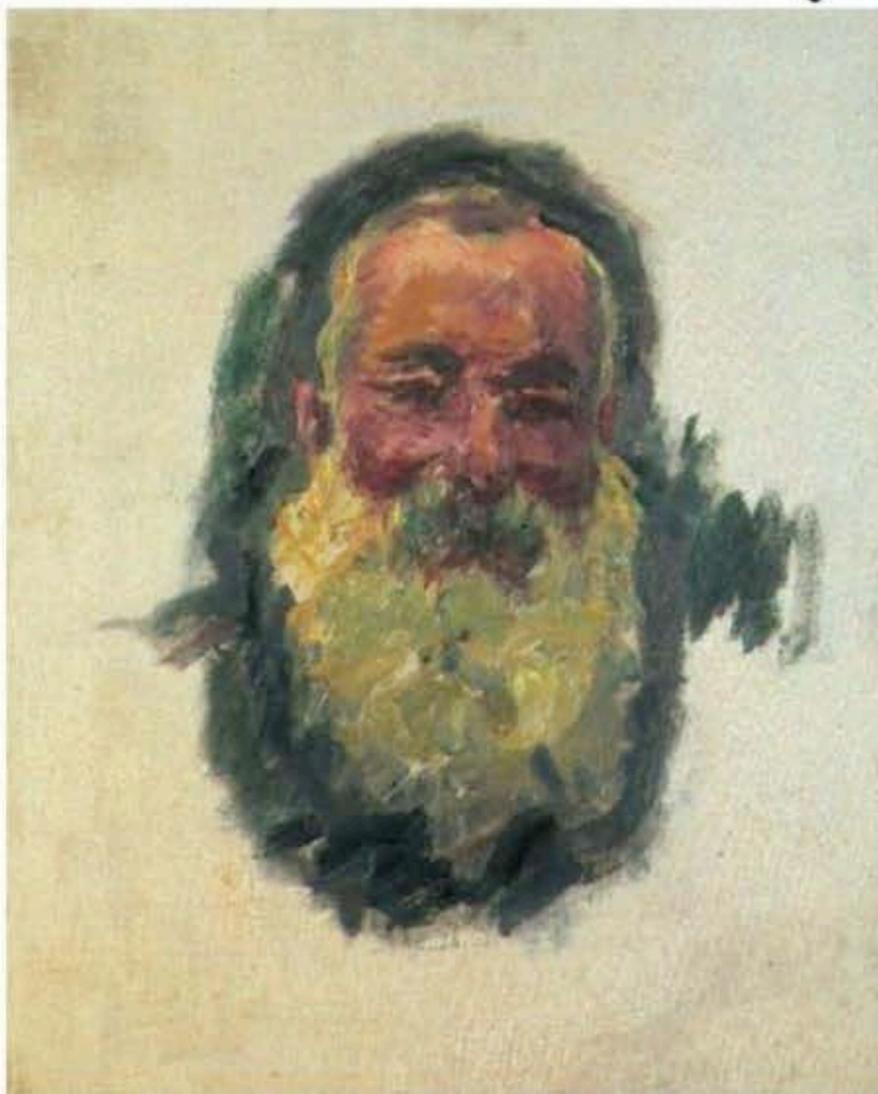
L'exposition de 1909 connaît un grand succès : elle est saluée par Geffroy, Romain Rolland, Remy de Gourmont, Lucien Descaves, Roger Marx...

### Le succès et la reconnaissance officielle

Désormais, les œuvres de Monet figurent dans de nombreuses expositions à l'étranger :

Bruxelles (à la « Libre Esthétique »), Londres, Berlin, Stockholm, Dresde, Venise... et, bien sûr, aux États-Unis où, grâce à Durand-Ruel, au peintre Theodore Robinson et au collectionneur Potter-Palmer, la position de l'artiste s'affirme. Par ailleurs, le peintre reçoit à Giverny des visiteurs étrangers : japonais, russes – le collectionneur Stchoukine – et américains – les peintres John Singer Sargent et Theodore Robinson, et la jeune étudiante Lilla Cabot Perry, qui laisse un récit de ses entrevues avec le maître.

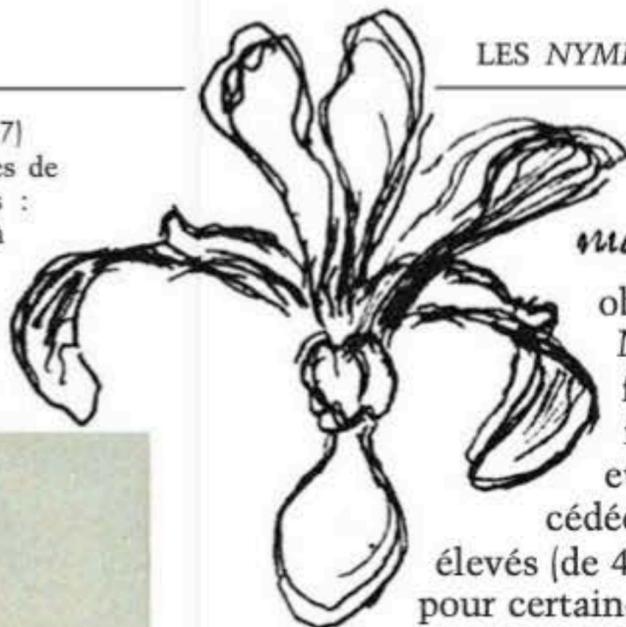
Outre les amis d'autrefois (Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, Mallarmé, Rodin, Renoir et même Cézanne) et les « intimes » (Geffroy, Mirbeau, Clemenceau), de nouveaux admirateurs prennent le chemin de Giverny : Jacques-Émile Blanche, Bonnard, Sacha Guitry, Paul Gallimard, les membres de l'académie Goncourt... Puis ses réticences à recevoir des journalistes – quelques entretiens sont accordés à Thiébaud-Sisson – et son « grand âge » amènent Monet à préférer la solitude et le travail aux visiteurs importuns, et à réserver ses quelques moments de



*Autoportrait* (1917) exécuté par touches de couleur juxtaposées : un don de Monet à Clemenceau qui l'offre en 1927 au musée du Louvre.

\*\*Je profite pour vous donner l'adresse du rosieriste [...] et aussi les noms des rosiers que vous avez remarqués [...] : celui grimant du devant de la maison : *Crimson Rambler*, et celui sur tige : *Virago*.\*\*

A. G. et J. Bernheim-Jeune, 2 juillet 1909



repos à un petit nombre de fidèles.

Durand-Ruel, secondé par ses fils et n'ayant jamais

obtenu l'exclusivité auprès de Monet, doit s'entendre avec les frères Bernheim-Jeune, également familiers de Giverny, pour acheter et exposer les œuvres du peintre,

cedées maintenant à des prix

élevés (de 40 000 à 50 000 francs pour certaines toiles en 1924) ;

l'artiste lui-même se déclare stupéfait de la valeur accordée à sa peinture.

Le temps de la reconnaissance officielle est arrivé. Huit œuvres provenant de la collection Caillebotte sont entrées en 1896 au musée du Luxembourg, rejointes en 1906 par les

Les Nymphéas

Paysages d'eau

1903. — N° 1.

Série 1904. — 5 Tableaux.  
N° 2 à 6.

Série 1905. — 7 Tableaux.  
N° 7 à 13.

Série 1906. — 5 Tableaux.  
N° 14 à 18.

Série 1907. — 21 Tableaux.  
N° 19 à 39.

toiles de la collection Moreau-Nélaton, en 1907 par la *Cathédrale de Rouen : harmonie brune*, et, en 1921 par les *Femmes au jardin* – leur refus au Salon remonte à plus de cinquante ans... – ; ces deux dernières peintures sont acquises par l'État directement auprès de l'artiste. Toutes ces œuvres sont transférées au musée du Louvre quelques années plus tard. Monet est également présent aux cimaises de plusieurs musées de province.

« De l'eau, des nymphéas, des plantes, mais sur une très grande surface » (à Raymond Koechlin, 15 janvier 1915)

Pendant la guerre, Monet se fait construire un atelier à éclairage zénithal pour travailler aux *Grandes Décorations de nymphéas*. Au lendemain de l'armistice de 1918, il propose à Clemenceau d'en offrir deux panneaux à l'État pour fêter la Victoire.

Ce croquis et cette liste de fleurs de la main de l'artiste attestent combien Monet s'intéresse aux espèces florales : il les commande chez Truffaut et Vilmorin et se passionne pour les revues d'horticulture.

*Colchicum*  
*Uvalaria perfoliata*  
" *de chine*  
*Veratrum album*  
*Tritelia uniflora*  
*Fritillaria Melegriensis*  
" *Abbo*  
" *imperialis*  
*Orobanchus Vernus*  
*Serphoglossa*  
" *Glauca*

\*\*Je suis en ce moment très occupé avec mes jardiniers pour des préparations très importantes.\*\*

Au docteur Coutela,  
13 octobre 1923



Après de longs pourparlers, un acte de donation est signé le 12 avril 1922 : il prévoit que huit compositions prendront place dans deux salles de l'Orangerie des Tuileries, aménagées à cet effet selon une forme ovale.

Au cours des années suivantes, Clemenceau ne cesse d'encourager le peintre, souvent tenté de renoncer à cette entreprise d'envergure en raison de l'épreuve qui le touche dans ce qui lui est le plus précieux. En effet, Monet souffre de cataracte. Il n'accepte de se faire opérer qu'à partir de 1923.

#### « Quelle terrible chose que la fin de la vie »

Cet aveu fait à Geffroy le 7 février 1899, alors que viennent de mourir Sisley puis Suzanne Hoschedé-Butler (*La Femme à l'ombrelle*), Monet le renouvelle à plusieurs reprises dans ses lettres en voyant successivement disparaître tous ceux qui ont accompagné sa longue existence : d'abord Berthe Morisot (1895), Mallarmé (1898), puis Pissarro (1903), Mirbeau et Degas (1917), Renoir (« me voilà le survivant de ce groupe », constate tristement Monet le 8 décembre 1919), Paul Durand-Ruel (1922) et Geffroy (1926). Monet pleure surtout sa « compagne adorée » Alice, qui s'est éteinte en 1911, ainsi que son fils aîné Jean (mort de maladie en 1914).

Au début des années 1920, Monet pose devant le *Matin* : le peintre, palette et pinceau en main, apparaît ici dans son dernier atelier à éclairage zénithal, construit spécialement pour y élaborer les *Grandes Décorations* destinées à prendre place à l'Orangerie (détail des *Nymphéas, Matin*, page suivante). L'artiste mène alors à Giverny une vie rythmée par le soleil : il accorde ses heures de visite en fonction des moments où il ne peut travailler à l'atelier.

« Je vais bien, bien que très vieux et j'ai enfin retrouvé ma vue avec quelle joie. Aussi ai-je travaillé tout l'été avec joie et plus d'ardeur que jamais. »

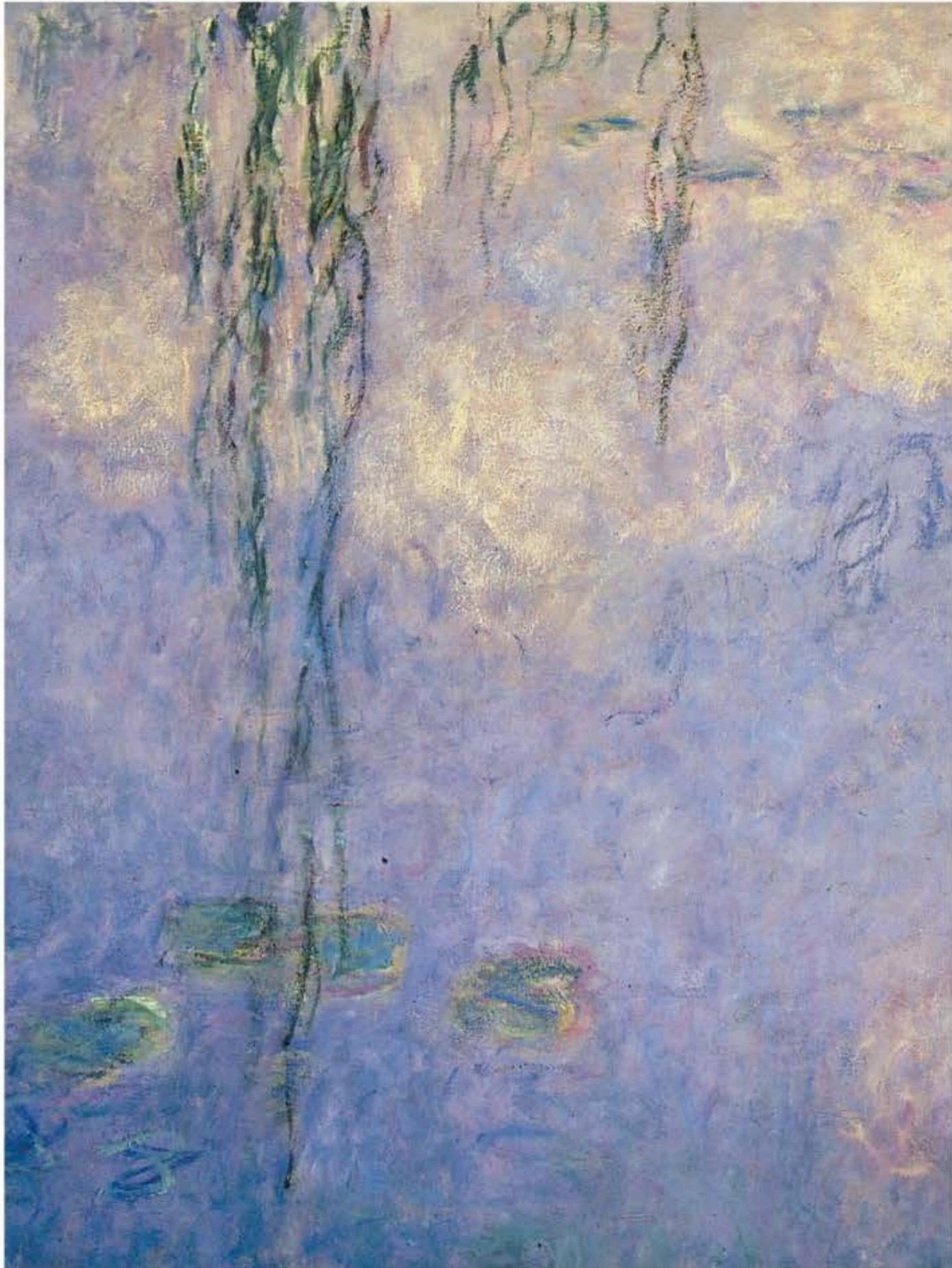
À Helleu,  
29 octobre 1925

À Geffroy, il confie le 19 novembre 1919 : « Quelle triste fin pour moi ». Puis Monet retrouve sa « vraie vue », et ses pinceaux lui apportent une certaine consolation : « Je travaille comme jamais, suis content de ce que je fais, et, si les nouveaux verres sont encore meilleurs, alors je ne demande qu'à vivre jusqu'à cent ans » (à André Barbier, 17 juillet 1925).

Veillé par celle que Clemenceau a surnommée « l'ange », Blanche Hoschedé-Monet – sa belle-fille, veuve de son fils Jean –, Monet s'éteint le 5 décembre 1926 à l'âge de quatre-vingt-six ans.

L'artiste ayant refusé de livrer ses *Grandes Décorations* de son vivant, celles-ci sont placées à l'Orangerie des Tuileries, selon la disposition qu'il avait prévue ; l'inauguration a lieu le 17 mai 1927. L'ensemble des *Nymphéas* transmet l'ultime message du maître de Giverny qui s'exprime dans un art novateur à la limite de l'abstraction. Par ce testament, l'ancien chef de file des impressionnistes se révèle être un homme de notre siècle reconnu par les artistes d'avant-garde.

Au soir de sa vie, Monet se confie à Clemenceau : « Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroites corrélations avec les réalités inconnues. Quand on est dans le plan des apparences concordantes, on ne peut pas être bien loin de la réalité, ou tout au moins de ce que nous en pouvons connaître. Je n'ai fait que regarder ce que m'a montré l'univers, pour en rendre témoignage par mon pinceau » (*Cl. Monet...*, 1928).



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### COUVERTURE

*Terrasse à Sainte-Adresse*, 1867, huile sur toile, 98,1 x 129,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

### OUVERTURE

**1hg** *Le Jardin de l'artiste à Giverny*, 1900, huile sur toile, 81 x 92 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**1hd** *Saule pleureur*, 1918-1919, huile sur toile, 100 x 120 cm. Musée Marmottan, Paris.  
**1bd** *Le Bassin aux nymphéas, harmonie verte*, 1899, huile sur toile, 89 x 93 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**1bd** *Nymphéas bleus*, s. d., huile sur toile, 200 x 200 cm, *idem*.  
**2** Allée du jardin de Giverny, autochrome de Clémentel, vers 1917, *idem*.  
**3** *Le Jardin de l'artiste à Giverny*, 1900, huile sur toile, 81 x 92 cm, *idem*.  
**4** Monet devant le bassin aux nymphéas, autochrome de Clémentel, vers 1917, *idem*.  
**5** *Le Bassin aux nymphéas, harmonie verte*, 1899, huile sur toile, 89 x 93 cm, *idem*.  
**6** Le bassin aux nymphéas à Giverny, autochrome, v. 1917.  
**7** *Saule pleureur*, 1918-1919, huile sur toile, 100 x 120 cm. Musée Marmottan,

Paris.  
**8** *Le Bassin aux nymphéas à Giverny* [détail], autochrome, 1917.  
**9** *Nymphéas bleus*, s. d., huile sur toile, 200 x 200 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**11** *Coquelicots*, 1873, huile sur toile, 50 x 65 cm, *idem*.

### CHAPITRE 1

**12** *La Plage de Sainte-Adresse* [détail], 1867, huile sur toile, 75,8 x 102,5 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial Collection.  
**13** Monet vers 1860, photographie de Carjat. Coll. J.-M. Toulgouat.  
**14** *Jeune Dandy au lorgnon*, 1857, dessin rehaussé, 24 x 16 cm. Musée Marmottan.  
**14bd** *Plusieurs personnages*, v. 1858, dessin au crayon noir rehaussé de gouache, *idem*.  
**15g** *Le Port du Havre*, photographie, v. 1860.  
**15d** *Homme coiffé d'un canotier*, 1857, dessin rehaussé, 24 x 16 cm. Musée Marmottan.  
**16h** *Tour François I<sup>er</sup> et sémaphore à l'entrée du port du Havre*, 1856-1857, dessin. Coll. part.  
**16b** *Eugène Boudin travaillant au Havre*, v. 1857, dessin au crayon sur papier gris. Musée Eugène-Boudin, Honfleur.  
**17h** *Vue prise à Rouelles*, 1858, huile sur toile, 46 x 65 cm. Coll. part.

**17b** Eugène Boudin, *Barques échouées*, dessin. Coll. part.  
**18h** *Le Pavé de Chailly*, v. 1865, huile sur toile, 43,5 x 55 cm. Musée d'Orsay.  
**18b** Couverture du catalogue du Salon de 1865.  
**19** Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile. Musée d'Orsay, Paris.  
**20d** *Déjeuner sur l'herbe*, panneau gauche, 1865-1866, huile sur toile, 418 x 150 cm, *idem*.  
**20/21** Esquisse préparatoire pour *Le Déjeuner sur l'herbe*, vers 1865. Musée Marmottan, Paris.  
**21h** *Déjeuner sur l'herbe*, esquisse d'ensemble, 1866, huile sur toile, 130 x 181 cm. Musée Pouchkine, Moscou.  
**21b** *Déjeuner sur l'herbe*, panneau central, 1865-1866, huile sur toile, 248 x 217 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**22** *Femmes au jardin*, 1866-1867, huile sur toile, 256 x 208 cm, *idem*.  
**23** *Camille*, 1866, huile sur toile, 231 x 157 cm, Kunsthalle, Brême.  
**25h** *La Vague verte*, 1865, huile sur toile, 48,6 x 64,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929, the H.O. Havemeyer Coll.  
**24** *Grosse mer à Étretat*, 1868-1869,

huile sur toile, 66 x 131 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**25b** *Falaises et mer*, vers 1865, crayon sur papier, 20 x 31 cm. The Art Institute of Chicago, Clarence Buckingham Coll.  
**26/27** *Terrasse à Sainte-Adresse*, v. 1866-1867, huile sur toile, 98,1 x 129,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Purchased with special contributions and purchase funds given or bequeathed by friends of the Museum.  
**29** *La Pie*, 1869, huile sur toile, 89 x 130 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**28h** *La Charrette, route sous la neige à Honfleur*, v. 1867, huile sur toile, 65 x 92,5 cm, *idem*.  
**28b** *La Pie* [détail], *idem*.  
**30/31** *La Grenouillère*, 1869, huile sur toile, 74,6 x 99,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, the H. O. Havemeyer Coll.  
**30h** Auguste Renoir, *La Grenouillère*, 1869, huile sur toile. Statens Konstmuseer, Stockholm.  
**31h** *La Grenouillère à Chatou*, photographie, fin du XIX<sup>e</sup> siècle.  
**32h** *Train dans la campagne*, 1870-1871, huile sur toile, 50 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**32/33b** *Train dans la campagne* [détail], *idem*.  
**32/33h** *Green Park, Londres*, 1871, huile

sur toile, 34 x 72 cm. Philadelphia Museum of Art, the W. P. Wilstach Collection.

### CHAPITRE 2

**34** *Coquelicots* [détail], 1873, huile sur toile, 50 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**35** Claude Monet vers 28 ans, photographie. Archives Monet. Musée Marmottan.  
**36hg** *Lilas temps gris ou Le Repos sous les lilas*, v. 1872-1873, huile sur toile, 50 x 65,7 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**36hd** *Lilas au soleil*, v. 1872-1873, huile sur toile, 50 x 65 cm. Musée Pouchkine, Moscou.  
**37** *La Liseuse*, v. 1872-1874, huile sur toile, 50 x 65 cm. Walters Art Gallery, Baltimore.  
**38h** Détail de la couverture du catalogue de la première exposition impressionniste, 1874.  
**38b** *Le Salon des Refusés en 1864*, caricature de Cham. Bibl. nat., Paris.  
**39b** Titre d'un article paru dans *La Presse*, 1874.  
**39h** *Impression, soleil levant*, 1872-1873, huile sur toile, 48 x 63 cm. Musée Marmottan, Paris.  
**40/41** *Le Déjeuner*, v. 1873, huile sur toile, 160 x 201 cm. Musée d'Orsay.  
**42h** Édouard Manet, *La Famille Monet au jardin*, 1874,

huile sur toile. The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Joan Whitney Payson, 1975.  
**42bg** Auguste Renoir, *Mme Monet et son fils dans leur jardin à Argenteuil*, 1874, huile sur toile. National Gallery of Art, Washington.  
**42bd** Auguste Renoir, *Portrait de Mme Claude Monet*, 1872, huile sur toile. Musée Marmottan, Paris.  
**43h** Édouard Manet, *Tête d'homme* (Claude Monet), 1874, lavis d'encre de Chine, *idem*.  
**43b** Auguste Renoir, *Claude Monet lisant*, 1872, huile sur toile, *idem*.  
**44h** Édouard Manet, *Monet peignant dans son bateau-atelier à Argenteuil*, 1874, huile sur toile, Neue Pinakothek, Munich.  
**44b** *Le Bateau-atelier*, v. 1874, huile sur toile, 50 x 64 cm. Musée Kröller-Müller, Otterlo.  
**45** *Régates à Argenteuil*, 1872, huile sur toile, 48 x 75 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**46/47** *La Maison de l'artiste à Argenteuil*, 1873, huile sur toile, 60,2 x 73,3 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection.  
**47h** Pierre-Auguste Renoir, *Monet peignant dans son jardin à Argenteuil*, v. 1875, huile sur toile. Wadsworth Atheneum,

Hartford, Bequest of Anne Parrish Titzell.  
**48** *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil*, v. 1873, huile sur toile, 54 x 71 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**48/49** *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil*, 1874, huile sur toile, 54,5 x 73,5 cm. Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection.  
**50h** Mme Hoschedé avec son fils Jean-Pierre, photographie, 1878.  
**50/51** *Les Dindons*, 1876-1877, huile sur toile, 174,5 x 172,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

### CHAPITRE 3

**52** *La Rue Montorgueil, fête du 30 juin 1878* [détail], 1878, huile sur toile, 80 x 50 cm, *idem*.  
**53** *Portrait de Claude Monet*, photographie, v. 1875. Galerie Bernheim-Jeune, Paris.  
**54** *Le Pont-Neuf*, photographie, XIX<sup>e</sup> siècle.  
**55h** *Saint-Germain-l'Auxerrois*, 1867, huile sur toile, 79 x 98 cm. National galerie SMPK, Berlin.  
**55b** *Portrait de Renoir*, photographie, v. 1875. Musée d'Orsay, Paris.  
**56** *Le Boulevard des Capucines*, 1873, huile sur toile, 79,4 x 60,6 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (acquired through Kenneth A. and Helen F. Spencer Foundation Acquisition Fund).  
**57h** *Le Boulevard des Capucines*, 1873, huile sur toile, 61 x 80 cm. Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.  
**57b** Frédéric Bazille, *Autoportrait à la craie*. Musée du Louvre.  
**58** *Parisiens au parc Monceau*, 1878, huile sur toile, 72,7 x 54,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Mr. and Mrs. Henry Ittleson, Jr., Fund, 1959.  
**59** *La Japonaise*, 1875-1876, huile sur toile, 231,6 x 142,3 cm. Museum of Fine Arts, Boston, 1951 Purchase Fund.  
**60** *La Gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*, 1877, huile sur toile, 83,1 x 101,5 cm. Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, coll. of Maurice Wertheim.  
**60/61** *La Gare Saint-Lazare, vue extérieure*, 1877, huile sur toile, 64 x 81 cm. Coll. part, France.  
**61hg** *Le Pont de l'Europe. Gare Saint-Lazare*, 1877, huile sur toile, 64 x 81 cm. Musée Marmottan, Paris.  
**61hd** Esquisse préparatoire pour *La Gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*, crayon sur papier, *idem*.  
**62/63** *La Gare Saint-Lazare*, 1877, huile sur toile, 75,5 x 104 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**64b** *Portrait d'Édouard Manet*, photographie de Nadar, 1865.

**65** *La Rue Montorgueil, fête du 30 juin 1878*, 1878, huile sur toile, 80 x 50 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**64h** 3<sup>e</sup> exposition impressionniste, caricature de Cham in *Le Charivari*, avril 1877. Bibl. nat., Paris.

#### CHAPITRE 4

**66** *La Seine à Vétheuil*, 1879, huile sur toile, 81 x 60 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen.  
**67** Claude Monet, photographie de Benque, v. 1879. Bibl. nat., Paris.  
**68** *Église de Vétheuil, neige*, 1878-1879, huile sur toile, 52 x 71 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**69h** *La Seine à Vétheuil, effet de soleil après la pluie*, 1879, huile sur toile, 60 x 81 cm, *idem*.  
**69b** Vue générale du village de Vétheuil, photographie, fin du XIX<sup>e</sup> siècle.  
**70h** *Chrysanthèmes*, 1878, huile sur toile, 54 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**70/71** *Camille Monet sur son lit de mort*, 1879, huile sur toile, 90 x 68 cm, *idem*.  
**71h** Portrait de Camille Monet, photographie de A. Greiner, 1871.  
**72** *La Débâcle près de Vétheuil*, 1880, huile sur toile, 65 x 93 cm. Musée du Louvre, coll. H. et V. Lyon, Paris.  
**73** *Débâcle sur la Seine : les glaçons*, 1880, huile sur toile, 60 x 100 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**74h** *Lavacourt*, 1880,

huile sur toile, 100 x 150 cm. Dallas Museum of Fine Arts, Texas.  
**74b** Portrait d'Émile Zola, photographie du studio, Benque et Cie.  
**75g** Éouard Manet, *Portrait de Théodore Duret*, 1868. Musée du Petit Palais, Paris.  
**75d** Couverture du catalogue de l'exposition Monet, 1880, Charpentier éd.  
**76** *Le Jardin de l'artiste à Vétheuil*, 1881, huile sur toile, 150 x 120 cm. National Gallery of Art, Washington, coll. Ailsa Mellon Bruce.  
**77** *Le Printemps*, 1880, huile sur toile, 60 x 79 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon.  
**78h** *Mer agitée à Étretat*, 1883, huile sur toile, 81 x 100 cm, *idem*.  
**78b** Enseigne de la galerie Durand-Ruel, rue de la Paix, Archives Durand-Ruel, Paris.  
**79h** Liste d'œuvres achetées par Durand-Ruel, manuscrit autographe de Claude Monet, 13 janvier 1884, *idem*.  
**79b** Paul Durand-Ruel dans sa galerie, photographie, v. 1910, *idem*.  
**80** *La Falaise à Dieppe*, 1882, huile sur toile, 66 x 82 cm. Kunsthau Zürich, Association des amis de l'art zurichois.  
**80/81b** Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel manuscrit autographe, 20 décembre 1881.

Archives Durand-Ruel, Paris.  
**81** *La Promenade sur la falaise à Pourville*, 1882, huile sur toile, 66,5 x 82,3 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial.

#### CHAPITRE 5

**82** *La Barque à Giverny* [détail], v. 1887, huile sur toile, 98 x 131 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**83** Portrait de Monet, photographie du peintre Theodore Robinson, v.1887. Archives Durand-Ruel, Paris.  
**84hg** Végétation de Bordighera, détail d'une photographie, XIX<sup>e</sup> siècle.  
**84hd** *Villas à Bordighera* [détail], 1884, huile sur toile Santa Barbara Museum of Art, Bequest of Katherine Dexter Mc Cormick in memory of her husband, Stanley Mc Cormick.  
**84b** *Étretat*, dessin au crayon. Musée Marmottan, Paris.  
**85h** *Villas à Bordighera, idem*.  
**85bg** Palmiers à Bordighera, détail d'une photographie, XIX<sup>e</sup> siècle.  
**85hd** *Villas à Bordighera, idem*.  
**86** *À Sassenheim près de Haarlem, champ de tulipes* (détails et ensemble), 1886, huile sur toile, 59,7 x 73,2 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown.

**86/87** Extrait du carnet d'adresses de Claude Monet, manuscrit autographe, s.d. Musée Marmottan, Paris.  
**88h** *Pyramides de Port-Coton, Belle-Île*, 1886, huile sur toile, 65 x 81 cm. Coll. part.  
**88b** *Aiguilles de Port-Coton à Belle-Île*, détail d'une photographie, fin XIX<sup>e</sup> siècle.  
**89** *Belle-Île*, 1886, huile sur toile, 65 x 85,5 cm. Musée Rodin, Paris.  
**90g** *Antibes vu du Cap*, 1888, huile sur toile, 65 x 81 cm. Coll. part.  
**90d** *Antibes vu du Cap* [détails], *idem*.  
**91h** *Antibes vu de la Salis*, détail d'une photographie, XIX<sup>e</sup> siècle.  
**91b** *Antibes vu de la Salis*, 1888, huile sur toile, 65 x 92 cm. Coll. part., New York.  
**92** *Ravin de la Creuse au déclin du jour*, 1889, huile sur toile, 65 x 81 cm. Musée Saint-Denis, Reims.  
**93h** *Ravin de la Creuse, effet du soir*, 1889, huile sur toile, 65 x 81 cm. Musée Marmottan.  
**93b** *La Vallée de la Creuse, soleil couchant*, 1889, huile sur toile, 74 x 70,5 cm. Musée d'Unterlinden, Colmar.  
**94h** Couverture du catalogue de l'exposition Monet-Rodin, 1889, galerie Georges Petit.  
**94bg** Rodin dans son atelier, photographie, vers 1887.

**94/95** *Les Bourgeois de Calais* d'Auguste Rodin à la Folie Payen, photographie de Druet, 1896-1898. Coll. du musée Rodin, Paris.  
**95h** Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**96h** *Étude de barque*, v. 1887, crayon sur papier. Musée Marmottan, Paris.  
**96b** *La Barque*, 1887, huile sur toile, 146 x 133 cm, *idem*.  
**97** *La Barque à Giverny ou En Norvégienne*, v. 1887, huile sur toile, 98 x 131 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**98** *Essai de figure en plein air : Femme à l'ombrelle tournée vers la droite*, 1886, huile sur toile, 131 x 88 cm, *idem*.  
**99hg** *Essai de figure en plein air : Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche*, 1886, huile sur toile, 131 x 88 cm, *idem*.  
**99hd** *La Promenade*, 1875, huile sur toile, 100 x 81 cm. National Gallery of Art, Washington, bequest of Mr. and Mrs Paul Mellon.  
**99b** *Dame à l'ombrelle*, v. 1886, crayon sur papier.

#### CHAPITRE 6

**100** *Effet de vent, série des peupliers*, 1891, huile sur toile, 100 x 74 cm. Coll. part., France.  
**101** Claude Monet, photographie de Sardnal, 1897, *idem*.

**102** *Champ aux coquelicots, Giverny*, 1890-1891, huile sur toile, 61,2 cm x 93,1 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. W.W. Kimball Coll., 1922.  
**103g** *Champ aux coquelicots* (détail), *idem*.  
**103d** *Étude de meules*, v. 1890, crayon sur papier. Musée Marmottan, Paris.  
**104h** *Les Meules, fin de l'été, effet du matin*, 1890-1891, huile sur toile, 60,5 x 100,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**104b** *Meule, effet de neige, le matin*, 1890-91, huile sur toile, 65,4 x 92,3 cm. Gift of Misses Aimée and Rosamond Lamb in memory of Mr. and Mrs. Horatio A. Lamb. Museum of Fine Arts, Boston.  
**105h** *Meules, fin de l'été, effet du matin* (détails), *idem*.  
**105b** *Meule, effet de neige, le matin* (détails), *idem*.  
**106/107** *Meule, effet de neige, temps couvert*, 1891, huile sur toile, 66 x 93 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Coll.  
**108h** *Meules, fin de l'été, effet du soir*, 1890-1891, huile sur toile, 60 x 100 cm. The Art Institute of Chicago, Arthur M. Wood in memory of Pauline Palmer Wood.  
**108b** *Meule, dégel, soleil couchant*, 1891, huile sur toile,

64,9 x 92,3 cm. The Art Institute of Chicago, Gift of Mr. et Mrs Daniel C. Searle, 1983.  
**109h** *Meules, fin de l'été, effet du soir* (détails), *idem*.  
**109b** *Meule, dégel, soleil couchant* (détails), *idem*.  
**110/111** *Les Peupliers, trois arbres roses, automne* (détails et ensemble), 1891, huile sur toile, 36 x 29 cm. Philadelphia Museum of Art : Given by Chester Dale.  
**112g** *La Cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint-Romain : effet du matin, harmonie blanche*, 1892-1894, huile sur toile, 106 x 75 cm. Musée d'Orsay.  
**112d** *La Cathédrale de Rouen : effet du soleil, fin de journée*, 1892, huile sur toile, 100 x 65 cm. Musée Marmottan.  
**113g** *La Cathédrale de Rouen : soleil matinal, harmonie bleue*, 1894, huile sur toile, 91 x 63 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**113d** *La Cathédrale de Rouen : symphonie en gris et rose*, 1894, huile sur toile, 100 x 65 cm. National Museum of Wales, Cardiff.  
**114/115h** Titre du journal *Le Gaulois* du 16 juin 1898.  
**115hd** *La Maison du pêcheur, Varengeville*, 1882, huile sur bois, 60 x 78 cm. Musée Boijmans Van

Beuningen, Rotterdam.  
**115b** *Falaise à Varengeville*, 1897, huile sur toile, 65 x 92 cm. Musée des Beaux-Arts, Le Havre.  
**116** *Londres, le Parlement : trouée de soleil dans le brouillard*, 1904, huile sur toile, 81 x 92 cm. Musée d'Orsay, Paris.  
**116/117** Liste des vues de la Tamise à Londres de 1900 à 1904, manuscrit autographe de Claude Monet, Archives Durand-Ruel, Paris.  
**117** *Londres, le Parlement ; ciel orageux*, 1904, huile sur toile, 81 x 92 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille.  
**118h** Croquis du palais Dario, s.d., crayon sur papier. Musée Marmottan, Paris.  
**118b** Couverture de l'album « Venise » de Claude Monet, galerie Bernheim-Jeune et C<sup>ie</sup>, 1912.  
**119** *Le Palais des Doges vu de San Giorgio Maggiore*, 1908, huile sur toile, 65,4 x 92,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Gift of Mr. et Mrs. Charles S. Mc Veigh, 1959.

#### CHAPITRE 7

**120** *Nymphéas, paysage d'eau*, 1907, huile sur toile, 100,5 x 73,4 cm. Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Tokyo.  
**121** Monet à Giverny, photographie de Sacha Guitry.

- 122g** *Le Bassin aux nymphéas, harmonie rose*, 1900, huile sur toile, 89,5 x 100 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 122d** Le bassin aux nymphéas à Giverny, détail d'un autochrome de Clémentel, vers 1917, *idem*.
- 123h** *Le Pont japonais*, v. 1922-1923, huile sur toile, 89,5 x 116,5 cm. Minneapolis Society of Fine Arts, Minnesota.
- 123b** *Nymphéas*, 1907, huile sur toile, diamètre 80 cm. Musée d'Art moderne de Saint-Étienne.
- 125bg** Extrait du catalogue de l'exposition « Les Nymphéas, Séries de paysages d'eau », 1909. galerie Durand-Ruel. Archives Durand-Ruel, Paris.
- 124** *Portrait de l'artiste*, 1917, huile sur toile, 70 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 125hg** Croquis de fleur (mauve pâle) extrait des carnets de croquis de Claude Monet. Musée Marmottan.
- 125d** Liste de noms de fleurs, manuscrit autographe de Claude Monet extrait des carnets de croquis, *idem*.
- 126/127** Claude Monet dans son dernier atelier à Giverny, photographie de Henri Manuel, vers 1920. Archives Durand-Ruel, Paris.
- 128** *Panneau des Nymphéas* du musée de l'Orangerie : *Matin* (n° 1, partie gauche et centrale, détail), v. 1916-1926, chaque panneau 200 x 425 cm.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES DU LIVRE

A.P.N., Paris 21hf, 36hd, 57h. Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin 115hd. Archives Durand-Ruel, Paris 78b, 79h, 79b, 80-81b, 83, 101, 116-117, 12g, 126-127. Archives Tallandier, Paris 65h. Artophot/Bridgeman 74h. Artophot/Held 44h, 44b. Art Institute of Chicago 12, 25b, 46-47, 47b, 81, 102, 103g, 104h, 104b, 105h, 105b, 106-107. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin 55h. Bridgeman Art Gallery, Londres 23g, 23d, 37, 123h. Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Tokyo 120. Bulloz, Paris 92. Centre Georges-Pompidou, J.-L. Charmet, Paris 35, 38b, 67. Coll. part., France 60-61, 100. Coll. part., New York 91b. Coll. Sirot/Angel, Paris 15g, 54, 64g, 74b, 84hg, 85bg, 91h, 121. Coll. Jean-Marie Toulgouat 13. D. R. 16h, 17h, 17b, 18b, 38h, 38-39, 50h, 71h, 75d, 88h, 94h, 94bg, 99b, 114-115h. Edimedia, Paris 90g, 90d. Ellebé, Rouen 66. Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge 60. Galerie Bernheim-Jeune, Paris 53, 118b. Giraudon/Lauros 117. Giraudon/Musée des Beaux-Arts du Havre 115b. Giraudon/Musée du Petit Palais, Paris 75g. L'illustration/Syigma, Paris 6, 8. © Bruno Jarret par ADAGP et © Musée Rodin, Paris 89. Kunsthaus, Zurich, Association des Amis de l'art zurichois 80. Metropolitan Museum of Art, New York 25, 26-27, 30h, 42h, 58, 119. Metropolitan Museum of Art/dist. RMN/Image of the MMA, New York Couverture, 30/31b. Musée d'Art moderne de Saint-Étienne/Yves Bresson 123b. Musée des Beaux-Arts de Lyon 77, 78h. Musée municipal de

Honfleur 16b. Musée Rodin, Paris 94-95. Musée d'Unterlinden/O. Zimmermann, Colmar 93b. Museum of Fine Arts, Boston 59. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City 56. Philadelphia Museum of Art 33h, 49, 110-111. Réunion des Musées nationaux, Paris 1hg, 1bg, 1bd, 2, 3, 4, 5, 9, 11, 18h, 19, 20d, 21b, 22, 24h, 28h, 28b, 29, 32h, 32-33, 34, 36hg, 40-41, 45, 48, 52, 55b, 57b, 62-63, 64h, 68, 69h, 70h, 70-71, 72, 73, 82, 95h, 97, 98, 99hg, 108h, 109h, 112g, 113g, 116, 122g, 122d, 124d, 128. Roger-Viollet/Cap 69b. Roger-Viollet/ND 88b. Santa Barbara Museum of Art 84hd, 85h. Sipa Archives, Paris 31h. Statens Konstmuseer, Stockholm 30h. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown 86h, 86b. Studio Lourmel 77. Jean-Michel Routhier 1hd, 7, 14h, 14b, 15d, 20-21, 38d, 39h, 42bd, 43h, 43b, 61hd, 61hg, 84b, 86-87, 93h, 96h, 96b, 103d, 112d, 114, 118h, 125g, 125d. Wadsworth Ateneum, Hartford 47h.

## MONET, « UN ŒIL... MAIS QUEL ŒIL ! »

### Sylvie Gache-Patin

Sylvie Gache-Patin, conservateur général au musée d'Orsay, correspondant de l'Institut (Académie des Beaux-Arts), s'intéressait déjà à l'impressionnisme lorsque, à l'issue de ses études, elle choisit d'effectuer un stage au musée Marmottan. Nommée aux musées du Jeu de Paume et de l'Orangerie, puis au musée d'Orsay, elle a contribué à de nombreuses expositions internationales dont «Centenaire de l'impressionnisme» [1974], «Cézanne, les dernières années» [1978], «Cézanne, les années de jeunesse» [1988], «Monet en Norvège» [1995]. Elle fut l'un des commissaires des expositions «Hommage à Monet» [1980], «L'Impressionnisme et le paysage français» [1985], «Turner, Whistler, Monet» [2004], «Monet» [2010] au Grand Palais à Paris, «Monet-Rodin» [1989] au musée Rodin, «Sisley» [1992], «La collection Havemeyer» [1997], «Jongkind» [2004], «Cézanne et Pissarro» [2006] au musée d'Orsay, «Les Cathédrales de Monet» [1994] au musée des Beaux-Arts de Rouen, «Berthe Morisot» au musée des Beaux-Arts de Lille [2002]. Elle a publié *Monet en Grande-Bretagne* (Hazan, 1994), *Impression... impressionnisme* (Gallimard, 1998), *L'Impressionnisme* (La Bibliothèque des Arts, 2002), *Monet au musée d'Orsay* (RMN, 2004) et *Regards sur les Nymphéas, de Paul Claudel à André Masson* (RMN, 2006).

### DÉCOUVERTES GALLIMARD

COLLECTION CONÇUE PAR Pierre Marchand.  
DIRECTION Élisabeth de Farcy.  
COORDINATION ÉDITORIALE Anne Lemaire.  
GRAPHISME Alain Guessant.  
COORDINATION ICONOGRAPHIQUE Isabelle de Latour.  
SUIM DE PRODUCTION Natércia Pauty.  
CHEF DE PROJET PARTENARIAT Madeleine Giai-Levra.  
RESPONSABLE COÉDITIONS Hélène Clastres.  
RESPONSABLE COMMUNICATION ET PRESSE Valérie Tolstoï.  
PRESSE David Ducreux.  
**MONET, « UN ŒIL... MAIS QUEL ŒIL ! »**  
ÉDITION Perrine Cambournac.  
ICONOGRAPHIE Any-Claude Médioni.  
MAQUETTE Vincent Lever.  
LECTURE-CORRECTION Pierre Granet  
et Jocelyne Moussart.

© Gallimard / RMN - Grand Palais, 1991

### ÉDITION NUMÉRIQUE

EPUB FIXED-LAYOUT Isako.  
CONCEPTION DE L'EPUB IGS-CP.

Cette édition électronique du livre *Monet, «un œil...mais quel œil!»* de Sylvie Patin a été réalisée le 27 mai 2013 par les Éditions Gallimard.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN 978-2-07-034878-7, numéro d'édition 233865)  
Code Sodis N56668, ISBN 978-2-07-249782-7, numéro d'édition 256222.

Tous droits réservés pour tous pays  
© Gallimard / RMN - Grand Palais, 2013