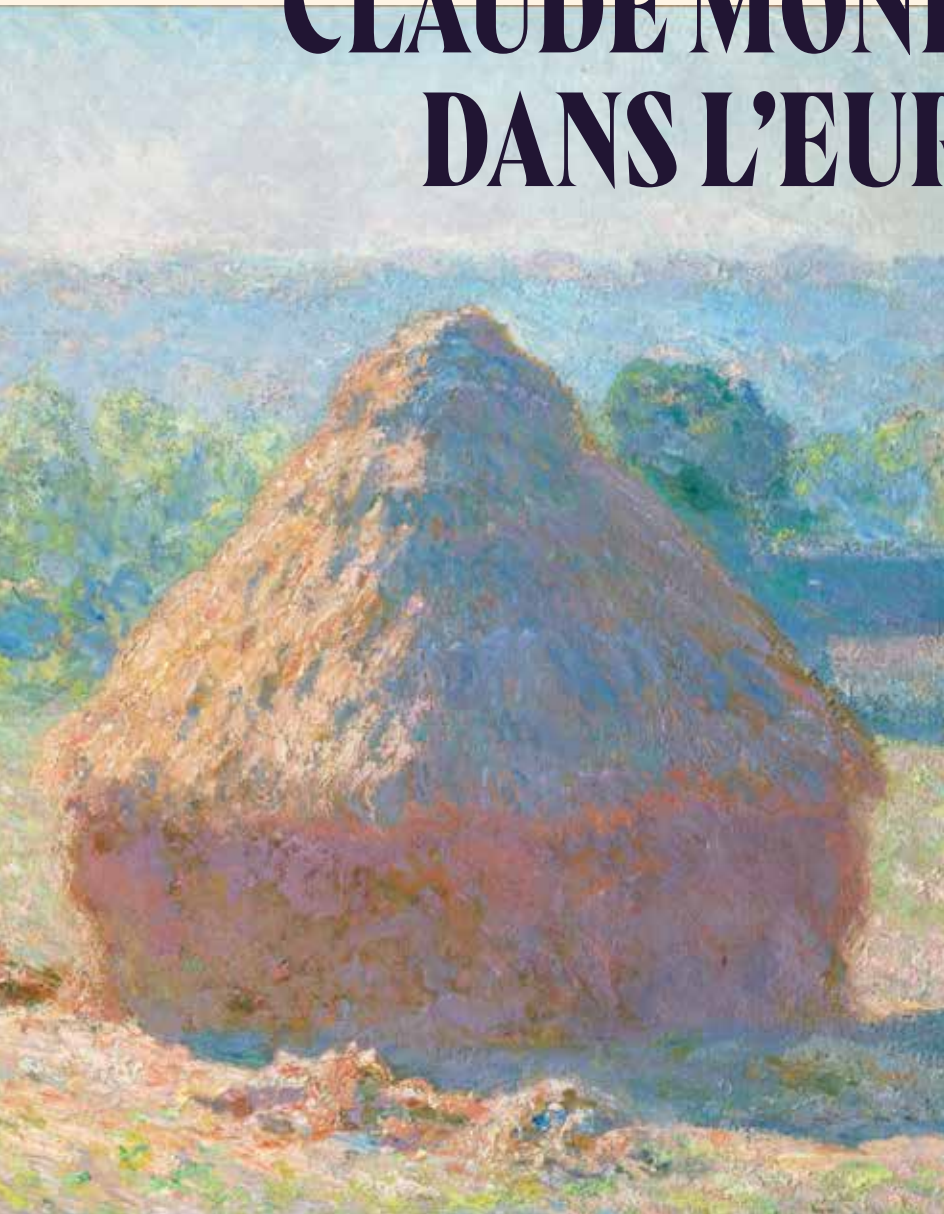


DÉPARTEMENT DE
L'EURE
en Normandie

1926 - 2026
Monet
Monet
Monet
Pour toujours dans l'Éure

CLAUDE MONET DANS L'EURE



Claude Monet, *Les meules (extrait), fin de l'été, 1891*, Musée d'Orsay, Paris
© Grand Palais Rmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris
© GrandPalaisRmn / image GrandPalaisRmn

MONET À GIVERNY

En 2026, le monde entier fête les 100 ans de la mort de Claude Monet, universellement reconnu comme le maître de l'Impressionnisme. Il y a 100 ans en effet, il s'éteignait dans l'Eure, dans sa maison de Giverny où il vécut la moitié de sa vie, immortalisant les paysages et attirant à lui d'innombrables artistes. Mais qui sait aujourd'hui que Monet était Eurois ? C'est pourtant bien dans l'Eure, au terme de plusieurs années d'itinérance et de pérégrinations le long de la Seine, que Monet avait choisi de s'installer 43 ans plus tôt, alors qu'il était sur le point de connaître la gloire. C'est là également qu'il a peint, entre 1914 et 1918, l'une de ses œuvres les plus célèbres, les *Nymphéas*, aujourd'hui conservés au Musée de l'Orangerie (Paris) et admirés chaque année par un million de visiteurs de toutes nationalités.

Mais Giverny n'est pas seulement le dernier lieu de vie de Claude Monet : c'est l'endroit où son œuvre atteint sa pleine maturité. Installé dans cette maison à partir de 1883, Monet y construit patiemment un univers à son image, transformant la nature en atelier à ciel ouvert et le jardin en œuvre d'art totale. De son installation à la création des célèbres séries, Monet a fait de Giverny le laboratoire d'une révolution artistique, explorant la lumière, le temps et la perception jusqu'aux limites de l'abstraction. Au-delà du mythe, Claude Monet était profondément ancré dans le territoire, attentif aux paysages, aux saisons et aux transformations de son environnement. Grâce à lui, Giverny, petit village de l'Eure, est devenu le lieu d'un rayonnement mondial, attirant artistes, collectionneurs et, désormais, visiteurs du monde entier.

SOMMAIRE

MONET EUROIS — 1883 - 1926	5
5 décembre 1926 : le dernier souffle de Monet à Giverny	5
1883, Monet s'installe à Giverny	6
Giverny, centre d'un rayonnement mondial	9
GIVERNY, LABORATOIRE D'UNE RÉVOLUTION ARTISITIQUE MAJEURE	16
Le territoire pour atelier	16
La révolution des séries (1890-1900)	18
Les <i>Nymphéas</i> : une œuvre majeure créée dans l'Eure	23
L'HÉRITAGE DE MONET	32
Le legs artistique	32
Giverny aujourd'hui : un lieu de pèlerinage	34
Grâce à Monet, des paysages eurois sublimes et connus dans le monde entier	36

MONET EUROIS — 1883 - 1926

5 décembre 1926 : le dernier souffle de Monet à Giverny



Hommage à Claude Monet lors de son décès, *Le Figaro*, 6 décembre 1926 © BnF / Gallica, *Le Figaro*

Le dimanche 5 décembre 1926, Monet rend son dernier souffle dans son repaire de Giverny, entouré de ses proches et de son grand ami Georges Clemenceau. Le 8 décembre, bien que le peintre ait souhaité être inhumé « *comme [...] un brave homme du pays* » et surtout sans fleur ni couronne, 80 personnes environ suivent le cortège funèbre qui conduit Claude Monet de sa maison à l'église Sainte-Radegonde de Giverny, en passant par l'actuelle rue Claude-Monet. Parmi elles, outre Clemenceau et les enfants du clan Monet-Hoschedé (Michel, Jean-Pierre et Blanche), sont présents les peintres Pierre Bonnard, Theodore Butler, Edouard Vuillard et Paul-Emile Pissarro. Sur les clichés de l'époque, un détail attire l'attention : le tissu clair qui recouvre le cercueil. D'après Sacha Guitry, Clemenceau aurait arraché le rideau d'une fenêtre pour remplacer le drap noir posé sur le cercueil par une couleur convenant mieux au maître de l'Impressionnisme : « *Pas de noir pour Monet, le noir ce n'est pas une couleur.* », aurait dit le grand ami du peintre.

La tombe de Claude Monet se trouve aujourd'hui au chevet de l'église de Giverny. Il y repose auprès de son épouse Alice Hoschedé-Monet, de ses fils Jean et Michel et leurs épouses Blanche et Gabrielle, ainsi que du premier mari d'Alice, Ernest Hoschedé, et de leur fille Suzanne Hoschedé-Butler.



Obsèques de Claude Monet, Giverny, 8 décembre 1926 © Agence Meurisse - BnF, Estampes et photographie

1883, Monet s'installe à Giverny



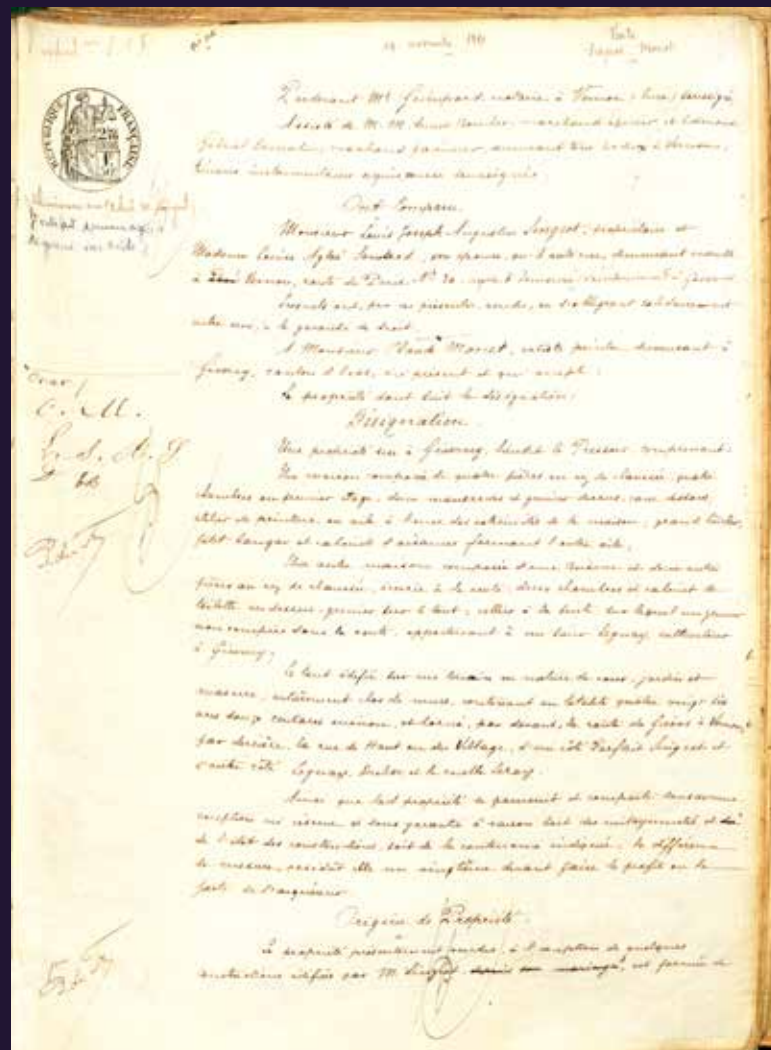
Portrait de Claude Monet à Giverny, d'après une photographie de Theodore Robinson, 1880 © Photo12/Alamy/history_docu_photo

À l'orée du succès

Lorsque Claude Monet s'installe à Giverny le 29 avril 1883, il a 43 ans. Depuis les années 1860, il mène une double trajectoire entre la Normandie, où il trouve l'inspiration et peint des paysages, et Paris, où il cherche à faire reconnaître son travail. Ces allers-retours structurent durablement son parcours et trouvent leur aboutissement dans son arrivée dans l'Eure. Il emménage avec Alice Hoschedé et leurs enfants respectifs. Monet recherche une grande maison, accessible et suffisamment vaste pour accueillir sa famille tout en lui offrant un espace de travail adapté à ses ambitions artistiques et avec un loyer accessible, car si sa carrière est déjà bien engagée, sa situation financière demeure fragile. Il est en effet en train de s'imposer comme une figure centrale de l'impressionnisme. Ce mouvement, né dans les années 1870, se construit en rupture avec les conventions académiques, privilégiant la peinture en plein air, les scènes contemporaines et l'étude des effets de lumière. Monet en pousse les principes très loin, notamment à travers le travail en séries.

Le choix de Giverny

La situation de Giverny répond pleinement à ses attentes : il y trouve un cadre rural encore préservé, des paysages variés et une lumière changeante, au cœur de ses préoccupations picturales, ainsi que la proximité de la Seine, qui occupe une place particulière dans son œuvre. De plus, grâce au chemin de fer, il peut rejoindre facilement Paris et rester en contact avec le marché de l'art, les expositions et son réseau de collectionneurs et d'artistes. En 1890, son succès croissant lui permet d'acheter la maison qu'il louait jusqu'alors, confirmant l'importance de ce lieu dans sa vie et son œuvre : c'est la première fois qu'il se fixe durablement quelque part.



Extrait de l'acte d'achat maison de Giverny, 1890, 4 E 63/192 © Archives Départementales de l'Eure



Claude Monet, *Champs de coquelicots, environ de Giverny*, 1885, Musée des Beaux-Arts, Rouen
© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Martine Beck-Coppola

Giverny, centre d'un rayonnement mondial

À Giverny, la maison de Monet devient à la fois un lieu de vie, de rencontres et de création. Les repas familiaux, servis dans la salle à manger aux murs jaunes, rythment le quotidien et réunissent collectionneurs et critiques, tissant les réseaux qui assureront la reconnaissance du peintre. Le village s'impose comme son principal point d'ancrage et les paysages de l'Eure irriguent durablement son œuvre, rayonnant bien au-delà de leurs frontières.

Tandis que Monet creuse son sillon solitaire à Giverny, le lieu attire l'attention internationale. Dès la fin des années 1880, une véritable colonie de peintres, essentiellement américains, s'installe dans cette campagne euroise, fascinés par la lumière et la proximité du maître. Parmi eux, Willard Leroy Metcalf, Theodore Butler — qui épousera Suzanne Hoschedé, belle-fille du peintre — ou encore Lilla Cabot Perry, l'une des rares à entretenir une véritable relation de proximité avec Monet, peu ayant le privilège de le rencontrer. Giverny devient ainsi un lieu de pèlerinage et le centre d'un réseau s'étendant depuis les États-Unis jusqu'au Japon. Photographes et visiteurs ne cessent de témoigner de cette effervescence. Monet, quant à lui, reçoit avec parcimonie les personnalités du monde de l'art, entretenant depuis son refuge une correspondance mondiale tout en continuant de voyager et d'exposer à l'international.



Lilla Cabot Perry, *Paysage de Giverny*, 1897, Collection privée © Photo12/Alamy/ARTGEN



Theodore Robinson, *La Vachère (Giverny)*, 1888, Smithsonian American Art Museum, Washington
 © Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, Dist. GrandPalaisRmn / image SAAM

Collectionneurs et marchands

Si Monet refuse les curieux et les peintres amateurs, il reçoit stratégiquement collectionneurs, critiques et marchands. Ces visites à Giverny suivent un protocole précis : rendez-vous pris à l'avance, accueil dans le jardin, visite des ateliers, déjeuner parfois. Les grands marchands viennent régulièrement : Durand-Ruel, qui a soutenu Monet dès les premières années, Bernheim-Jeune, les frères Gaston et Josse. Ils repartent avec des toiles, négocient les prix, organisent les expositions à Paris, New York, Londres. Les collectionneurs affluent : Américains fortunés comme Mrs. Potter Palmer, Japonais fascinés par le dialogue entre Monet et leur culture, Européens conquis. Georges Clemenceau, ami intime de Monet, fait le lien entre l'artiste et les sphères politiques. Ces visites transforment Giverny en centre nerveux du marché de l'art impressionniste.



L'Epte, Giverny, entre 1887 et 1891, Giverny, Musée des impressionnismes, don Terra Foundation for American Art, Collection Daniel J. Terra, 2016, MDIG 2016.1.1
 © Giverny, Musée des impressionnismes / photo : Jean-Charles Louiset

Correspondances et réseaux internationaux

Monet entretient une correspondance considérable depuis Giverny. Lettres aux marchands pour négocier ventes et expositions, aux collectionneurs pour les remercier, aux amis artistes (Paul Cézanne, Auguste Renoir, Camille Pissarro) pour discuter technique et actualité artistique, à Clemenceau pour parler politique et amitié. Ces lettres tissent un réseau international. Monet expédie ses toiles à New York, Boston, Chicago, Berlin, Vienne. Il suit attentivement la réception de son œuvre, les critiques, les prix atteints en vente. La solitude de Giverny n'est qu'apparente : l'artiste reste connecté au monde de l'art. Sa correspondance révèle aussi ses doutes, ses crises, ses insatisfactions chroniques. Monet se plaint constamment de son travail, détruit des toiles, menace d'abandonner. Mais elle témoigne surtout d'une ambition intacte : faire de Giverny le lieu d'une œuvre définitive qui bouleversera la peinture.

Photographes à Giverny

À partir des années 1900, photographes et reporters sollicitent Monet. L'artiste accepte parfois, conscient de l'importance de son image publique. Des clichés le montrent dans son jardin, sur le pont japonais, devant ses toiles monumentales. Ces photographies, souvent mises en scène, construisent le mythe du maître à Giverny : vieillard à barbe blanche, chapeau de paille, entouré de fleurs. Elles circulent dans les revues, accompagnent les articles, alimentent la fascination internationale. Les photographes capturent aussi le jardin à différentes époques, témoignant de son évolution. Comparées aux peintures, ces images révèlent les libertés que prend Monet : couleurs intensifiées, compositions réorganisées. La photographie documente le réel, la peinture transfigure. Ces témoignages visuels deviennent des archives précieuses tant de la vie que du lieu.



Clémentel Etienne, *Claude Monet debout de face, devant le pont à Giverny*, vers 1905, Musée d'Orsay, Paris
 © Musée d'Orsay, Dist. GrandPalaisRmn / Patrice Schmidt



Claude Monet, *En norvégienne, ou la Barque à Giverny*, 1887, Musée d'Orsay, Paris
© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay)

GIVERNY, LE LABORATOIRE D'UNE RÉVOLUTION ARTISTIQUE MAJEURE

Le territoire pour atelier

L'œuvre de Monet à Giverny ne se comprend pas sans son ancrage géographique et environnemental. L'artiste ne peint pas des idées abstraites, mais des lieux précis : les méandres de la Seine et de l'Epte, les variations climatiques normandes, les cycles horticoles qu'il maîtrise en jardinier expert. Cette inscription territoriale est double : Monet subit et célèbre les transformations du paysage rural de son époque, tout en participant activement, par son jardin, à façonner ce territoire. Il entretient ainsi des relations concrètes, presque physiques, avec sa terre d'élection.



Claude Monet, *Bras de Seine près de Giverny*, 1897, Legs comte Isaac de Camondo, 1911, Musée d'Orsay, Paris
© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

La Seine et ses affluents

Giverny doit tout à l'eau. Le village se niche dans la boucle de la Seine, à sa confluence avec l'Epte. Ce réseau hydrographique structure les paysages que Monet peint durant quarante ans.

La Seine, majestueuse et large, apparaît dans les vues lointaines, les panoramas sur Vernon. L'Epte, plus intime, borde les prairies, reflète les peupliers, alimente le bassin aux nymphéas. Le Ru, modeste ruisseau détourné, circule dans le jardin d'eau. Ces cours d'eau déterminent la végétation, la lumière, l'humidité atmosphérique. Ils apportent les brumes matinales que Monet adore, les variations de niveau selon les saisons, les reflets infinis. Monet est un peintre de l'eau sous toutes ses formes : courante, stagnante, reflétante, évaporée. Son territoire est aquatique.

Les saisons normandes

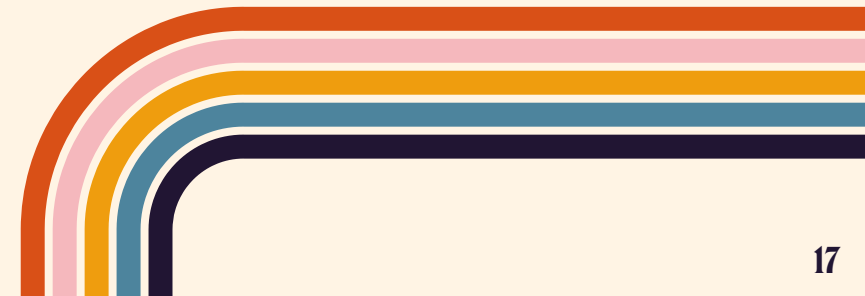
Le climat normand, avec ses nuances subtiles, ses gris délicats, ses lumières changeantes, convient parfaitement au projet de Monet. Giverny offre quatre saisons distinctes, chacune apportant ses couleurs, ses atmosphères, ses motifs.

Le printemps explose de floraisons : iris, glycines, pivoines. Monet orchestre cette profusion dans son jardin, assurant des vagues successives de couleurs. L'été apporte les nymphéas, les roses, la lumière intense sur le bassin. L'automne teinte les feuillages, brunit les herbes, adoucit la lumière. L'hiver même trouve grâce : gels, brumes, neiges rares mais spectaculaires. Ces rythmes saisonniers structurent le travail de Monet. Il anticipe les floraisons, prépare ses toiles, attend les conditions idéales. Cette intimité avec les cycles naturels fait de lui autant un observateur patient qu'un créateur. La peinture s'accorde au tempo de la nature normande.

Les transformations du paysage rural

Entre 1883 et 1926, le paysage rural autour de Giverny se transforme. L'agriculture se modernise, certaines pratiques disparaissent (les meules de foin faites à la main cèdent par exemple place à celles, plus régulières mais peut-être moins poétiques, roulées par des machines), la voie ferrée Paris-Rouen renforce la connexion urbaine. Monet témoigne de ces mutations. Ses premières toiles montrent une campagne traditionnelle : moissons manuelles, peupliers en alignement pour stabiliser les berges, prairies pâturées. Progressivement, le monde rural ancien s'efface.

Cette tension entre préservation et transformation traverse toute l'œuvre tardive de Monet. Il peint un monde rural qui disparaît tout en construisant, dans son jardin clos, un univers nouveau qui n'appartient qu'à lui.



La révolution des séries (1890-1900)

Au tournant des années 1890, Monet opère une révolution dans sa pratique picturale. Plutôt que de peindre des sujets variés, il choisit de reprendre inlassablement le même motif sous des lumières et des conditions atmosphériques différentes. Cette méthode de la série n'est pas une simple répétition : c'est une investigation systématique de la perception, une tentative de saisir l'insaisissable, le temps lui-même. Les *Meules*, les *Peupliers*, puis les *Cathédrales de Rouen* marquent cette décennie prodigieuse où Monet redéfinit les ambitions de la peinture, déplaçant l'intérêt du sujet vers la sensation pure.

Les Meules (1890-1891) : naissance de la série

L'été 1890, Monet travaille dans les champs voisins de sa propriété. Il peint des meules de foin, ces formes coniques, familières du paysage rural. Mais au lieu de se contenter d'une ou deux toiles, il en réalise vingt-cinq, capturant les meules à différents moments du jour et de l'année. Ces empilements de foin deviennent prétextes à l'étude de la lumière : rosée du matin, soleil éclatant de midi, brume hivernale, gel cristallin. Le motif reste identique, mais chaque toile révèle un monde différent. Les meules se dématérialisent, deviennent pure vibration colorée. Présentées ensemble en 1891 chez le marchand Durand-Ruel, les *Meules* connaissent un succès immédiat. Les collectionneurs comprennent qu'ils n'achètent pas une image, mais un fragment de temps, une sensation fugitive fixée sur la toile. La série comme principe est née.



Claude Monet, *Les meules, fin de l'été*, 1891, Musée d'Orsay, Paris
© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

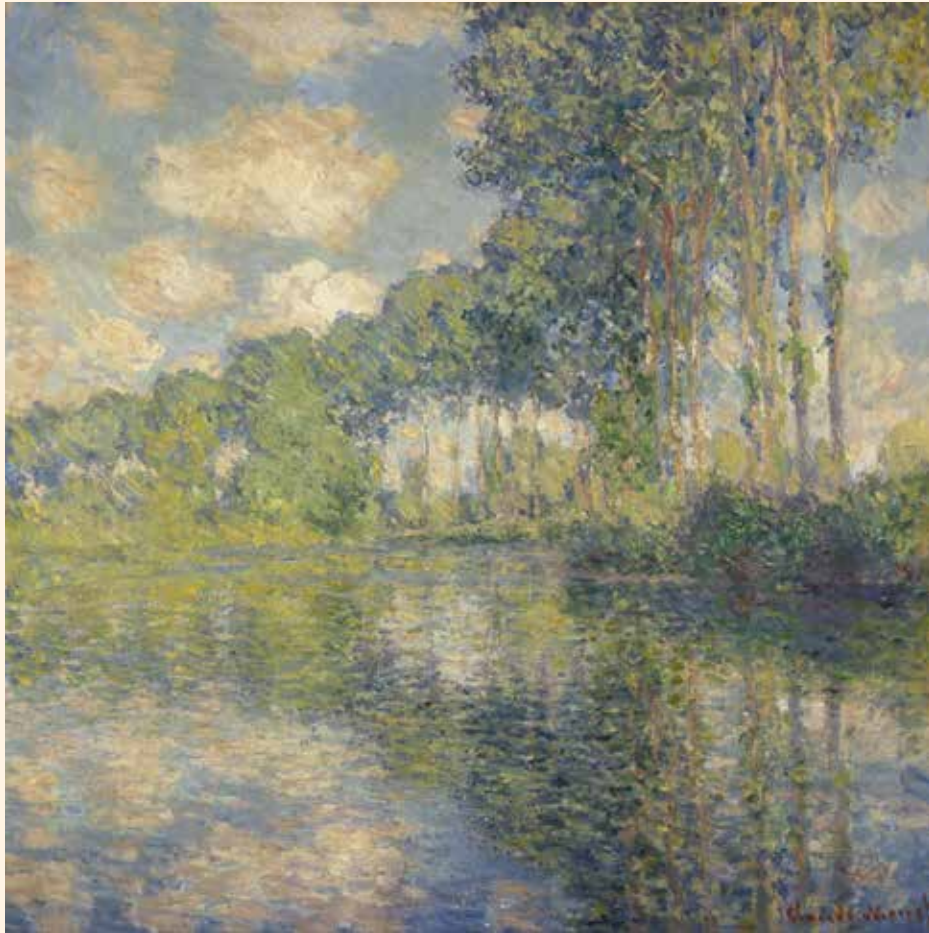


Claude Monet, *Meule, effet de neige*, 1891, National Galleries of Scotland, Edimbourg
© National Galleries of Scotland, Dist. GrandPalaisRmn / Scottish National Gallery, Photographic Department



Les Peupliers (1891): verticalité et reflets

Au printemps 1891, Monet apprend que les peupliers bordant l'Epte, près de Limetz, vont être vendus et abattus. Il négocie avec l'acheteur pour retarder la coupe et loue une barque transformée en atelier flottant pour peindre ces arbres élancés. Les quinze toiles de la série explorent la verticalité rythmée des troncs, leurs reflets dans l'eau, le jeu des feuillages contre le ciel. Monet varie les cadrages : vues frontales, compositions en diagonale, panoramas allongés. Les peupliers deviennent colonnes architecturales, signes graphiques, écrans de lumière. Cette série marque un tournant décoratif dans l'œuvre de Monet. Les compositions, plus stylisées, annoncent les grands panneaux des *Nymphéas*. L'arbre n'est plus un élément du paysage, mais une structure formelle, un motif ornemental qui dialogue avec l'espace.



Claude Monet, *Peupliers au bord de l'Epte*, 1891, National Galleries of Scotland, Edimbourg
© National Galleries of Scotland, Photographic Department

Les Cathédrales de Rouen (1892-1894): lumière et architecture

Entre 1892 et 1893, Monet loue une chambre face à la cathédrale de Rouen. De cette fenêtre, il peint plus de trente vues de la façade gothique, capturant ses transformations sous des lumières différentes : aurores grises, matins bleus, midis éclatants, crépuscules dorés. Le défi est immense : traduire la pierre millénaire, ses sculptures complexes, ses reliefs profonds, non par le dessin, mais par la couleur seule. Monet dissout l'architecture dans la lumière, fait vibrer la matière minérale, transforme la cathédrale en surface sensible aux variations atmosphériques.

Reprises en atelier à Giverny en 1894, ces toiles sont poussées vers une matérialité presque abstraite : empâtements épais, superpositions de touches, harmonies chromatiques subtiles. Exposées en 1895, elles suscitent l'admiration de Cézanne et de Pissarro, consacrant Monet comme le maître de la lumière.



Claude Monet, *Cathédrale de Rouen, le portail, soleil matinal harmonie bleue*, 1892-1893, Musée d'Orsay, Paris © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean



Claude Monet, *Cathédrale de Rouen, harmonie bleue*, 1892-1894
RF 1963-38 © Musée d'Orsay

Le concept de série : temps, lumière, perception

Avec les séries, Monet ne cherche plus à peindre des objets mais des atmosphères, des « enveloppes » lumineuses. Il travaille simultanément sur plusieurs toiles, passant de l'une à l'autre selon l'heure et les conditions météorologiques. Cette méthode exige une vigilance extrême, une sensibilité aux moindres variations. Le motif devient secondaire : qu'importe qu'il s'agisse d'une meule, d'un peuplier ou d'une cathédrale. Ce qui compte, c'est l'expérience visuelle, l'impression fugitive. Monet poursuit ce que les impressionnistes avaient initié : la peinture comme enregistrement d'une sensation éphémère. Ces séries posent aussi la question de l'œuvre : une toile isolée est-elle complète ou ne prend-elle sens que dans le dialogue avec les autres versions ? Monet invente une forme d'art sériel, où la répétition interroge la nature même de la perception.

Les nymphéas : une œuvre majeure créée dans l'Eure

Un jardin conçu comme un motif

Dès son arrivée à Giverny, Monet conçoit son jardin non comme un simple agrément, mais comme un atelier à ciel ouvert. Il dessine lui-même les allées, choisit chaque plante, orchestre les floraisons selon un calendrier précis qui lui assurera des motifs toute l'année. Le « Clos Normand », premier jardin devant la maison, s'organise en perspectives fleuries. Monet y cultive une profusion de fleurs : iris, pivoines, roses, capucines, dahlias. Contrairement aux jardins à la française, rigides et symétriques, Monet privilégie l'abondance, le mélange des couleurs, la spontanéité maîtrisée. Ce jardin est pensé en peintre : des masses colorées se succèdent, des harmonies chromatiques se répondent au fil des saisons. Monet expérimente avec les végétaux comme il le fait avec les pigments, créant une œuvre vivante, en perpétuelle transformation, qui préfigure ses toiles.

Monet est un jardinier obsessionnel. Il emploie jusqu'à six jardiniers à temps plein, supervise chaque détail : taille des rosiers, nettoyage quotidien du bassin, élimination des feuilles mortes, ajustement du niveau d'eau. Sa bibliothèque contient de nombreux ouvrages d'horticulture. Il correspond avec des pépiniéristes, commande des espèces rares, expérimente des variétés nouvelles. Son jardin devient laboratoire botanique autant qu'atelier pictural. Monet crée ainsi un territoire à part, artificiel et maîtrisé, au cœur du paysage vernaculaire.

Cette pratique horticole nourrit directement la peinture. Monet connaît intimement le comportement de chaque plante, ses besoins, ses transformations. Il compose avec le vivant, accepte l'imprévu, s'adapte aux aléas climatiques. Le jardinage lui enseigne la patience, l'attention au détail, le respect des processus naturels — vertus essentielles à sa peinture de la lumière et du temps.



Claude Monet,
Le jardin de l'artiste à Giverny, 1900,
Musée d'Orsay, Paris
© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay)
/ Adrien Didierjean

C'est en 1889, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, que Monet découvre des plantes d'un nouveau genre : installées dans les jardins d'eau devant le Trocadéro, les nénuphars hybrides de Latour Marliac attirent l'œil de Monet. Une fois le bassin de Giverny terminé, Claude Monet passe commande à Latour Marliac de nombreux nymphéas qui fournissent le motif de ses toiles.

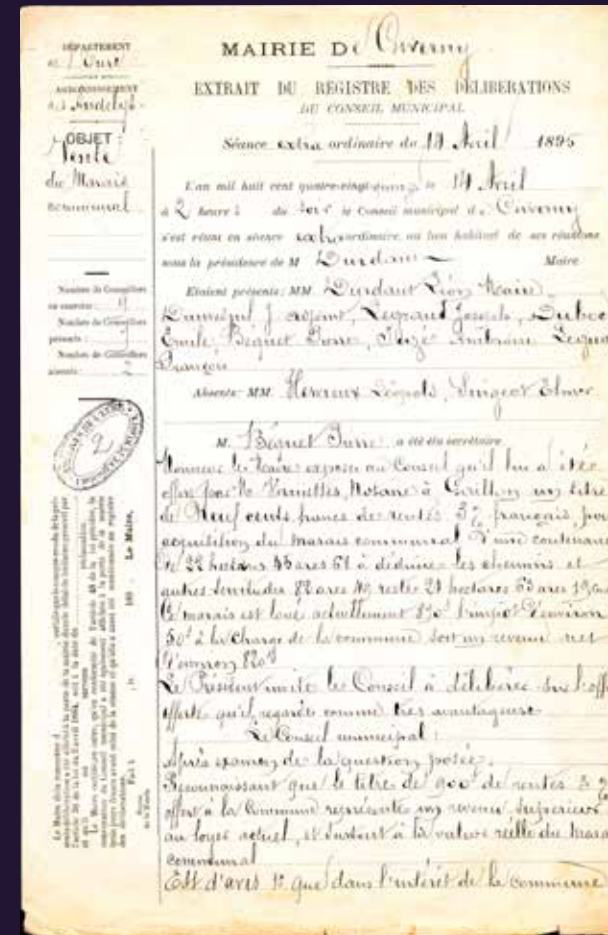


Claude Monet, *Nymphéas*, 1906, The Art Institute Chicago, Chicago
© GrandPalaisRmn (Art Institute Chicago) © Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection

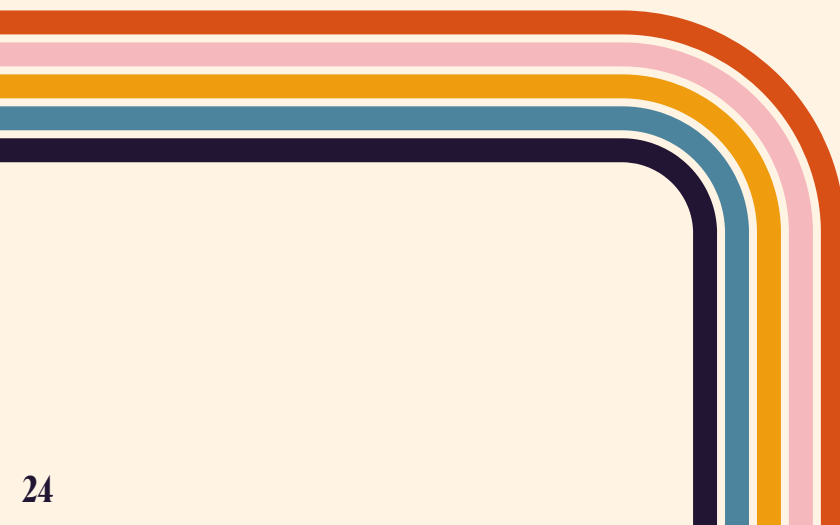
La création du bassin aux Nymphéas

En 1893, Monet acquiert un terrain marécageux de l'autre côté de la voie ferrée qui longe sa propriété. Il y conçoit un projet audacieux : créer un bassin alimenté par l'Epte, planté de végétation aquatique et traversé d'un pont de style japonais. Le projet de Monet se heurte d'abord aux résistances locales. Les habitants de Giverny craignent que les plantes exotiques ne polluent l'eau, que le bassin n'empoisonne le bétail.

Le conseil municipal s'y oppose ; Monet doit argumenter, négocier, rassurer. Finalement autorisé en 1895, le bassin est creusé et alimenté par un détournement du Ru, petit affluent de l'Epte. Monet fait installer un système de vannes pour contrôler le niveau d'eau. Il commande des nymphéas, importe des iris du Japon, plante des bambous, des saules, des glycines. Les travaux s'étalent sur plusieurs années. Monet agrandit progressivement le bassin, le triple même de volume au début du XX^e siècle. Il emploie jardiniers et ouvriers pour maintenir l'équilibre fragile de cet écosystème artificiel, nettoyer l'eau, tailler les plantes. Le bassin devient une œuvre en perpétuelle évolution.



Autorisation de creusement du bassin, 1893, Série O (Giverny)
© Archives Départementales de l'Eure



La passion de Monet pour l'art japonais

Née dans les années 1860, la passion de Monet pour l'art japonais trouve à Giverny son expression la plus aboutie. L'artiste collectionne les estampes d'Hokusai, Hiroshige, Utamaro, qui tapissent les murs de sa maison. Le jardin d'eau s'inspire directement de cette esthétique : asymétrie calculée, courbes naturelles, rapport intime entre eau, végétaux et architecture. Le pont japonais, arche de bois couverte de glycines, cite explicitement les jardins nippons que Monet n'a jamais vus mais connaît par les images. Cette japonisation ne relève pas du pastiche. Monet réinterprète ses principes : il cherche la même épure, la même attention au transitoire, la même fusion entre nature et artifice. Les estampes lui ont appris à cadrer autrement, à oser les cadrages rapprochés, les surfaces sans horizon. Le bassin devient le lieu de cette synthèse franco-japonaise.

Le pont japonais : motif iconique

Entre 1895 et 1900, Monet peint dix-huit versions du pont japonais. Ce motif, aujourd'hui iconique, apparaît d'abord dans des compositions équilibrées : le pont au centre, encadré de verdure, reflété dans l'eau calme. Les premières toiles célèbrent la structure elle-même, ses courbes gracieuses, son arc tendu au-dessus de l'eau. La glycine qui l'enveloppe ajoute une touche de mauve, de rose, de blanc. Le pont organise l'espace, crée une profondeur, guide le regard. Mais rapidement, Monet s'intéresse moins au pont qu'à ce qui l'entoure : les reflets qui le dédoublent, les nymphéas qui flottent en premier plan, le rideau de saules et de bambous. Le pont devient prétexte à explorer les variations de lumière, les harmonies vertes et bleues, la texture de l'eau. Il s'efface progressivement au profit de la surface aquatique elle-même.



Claude Monet,
The Water Lily Pond, 1899,
National Gallery London, Londres
© National Gallery London

L'art des séries appliqué au bassin

À partir de 1899, Monet se concentre exclusivement sur le bassin. Il peint quarante-huit toiles de nymphéas qu'il expose en 1900 chez Durand-Ruel sous le titre *Séries de paysages d'eau*. Le succès est immédiat et considérable. Ces premiers *Nymphéas* conservent encore des repères spatiaux : on distingue les berges, parfois le pont à l'arrière-plan, la ligne d'horizon suggérée. Les nénuphars flottent à la surface, taches blanches, roses, jaunes sur le bleu et le vert de l'eau.

Monet varie les heures, les saisons, les angles de vue. Il s'approche progressivement de la surface, élimine peu à peu les éléments contextuels. Chaque toile est une méditation sur le reflet, le miroir liquide, la transparence. L'eau devient sujet absolu, espace paradoxal où ciel et profondeur se confondent.

Ainsi, les *Nymphéas* ne cherchent pas à représenter un site identifiable, mais à saisir l'instant, la lumière et l'atmosphère. Monet peint ce motif sous différents angles, à différentes heures et selon les saisons, multipliant les toiles pour tenter de capturer la vibration de l'eau et l'effet de l'air sur la surface. Cette approche s'inscrit dans sa pratique de la série qu'il porte ici à un degré inédit de consistance et d'ambition. Pendant plus de 25 ans, il expérimente ainsi différentes échelles et compositions : certaines toiles montrent le pont japonais, d'autres se concentrent sur les bords du bassin ou sur les nymphéas eux-mêmes. Peu à peu, le cadrage se resserre, la surface de la toile devient un plan presque abstrait où lumière et couleur dictent la composition.



Claude Monet,
Nymphéas bleus,
entre 1916 et 1919,
Musée d'Orsay, Paris
© Grand Palais Rmn
(musée d'Orsay) /
Hervé Lewandowski

Cette démarche est tout à fait unique à l'époque : Monet est l'un des premiers peintres à concevoir une série non comme un simple ensemble de répétitions, mais comme une grande décoration pensée pour occuper l'espace et dépasser le motif. En éliminant les repères traditionnels de perspective et en centrant son attention sur la lumière, la couleur et la surface, Monet redéfinit la catégorie de paysage. Les *Nymphéas* ne sont plus seulement une représentation du réel, mais l'expression d'un dialogue intime entre la nature, la lumière et la perception de l'artiste, ouvrant la voie à des formes d'abstraction qui marqueront profondément l'art du XX^e siècle.



Claude Monet, *Les nuages ; Reflets verts ; Matin*, entre 1914 et 1926, Musée de l'Orangerie, Paris
© Musée d'Orsay, Dist. GrandPalaisRmn / Sophie Crépy

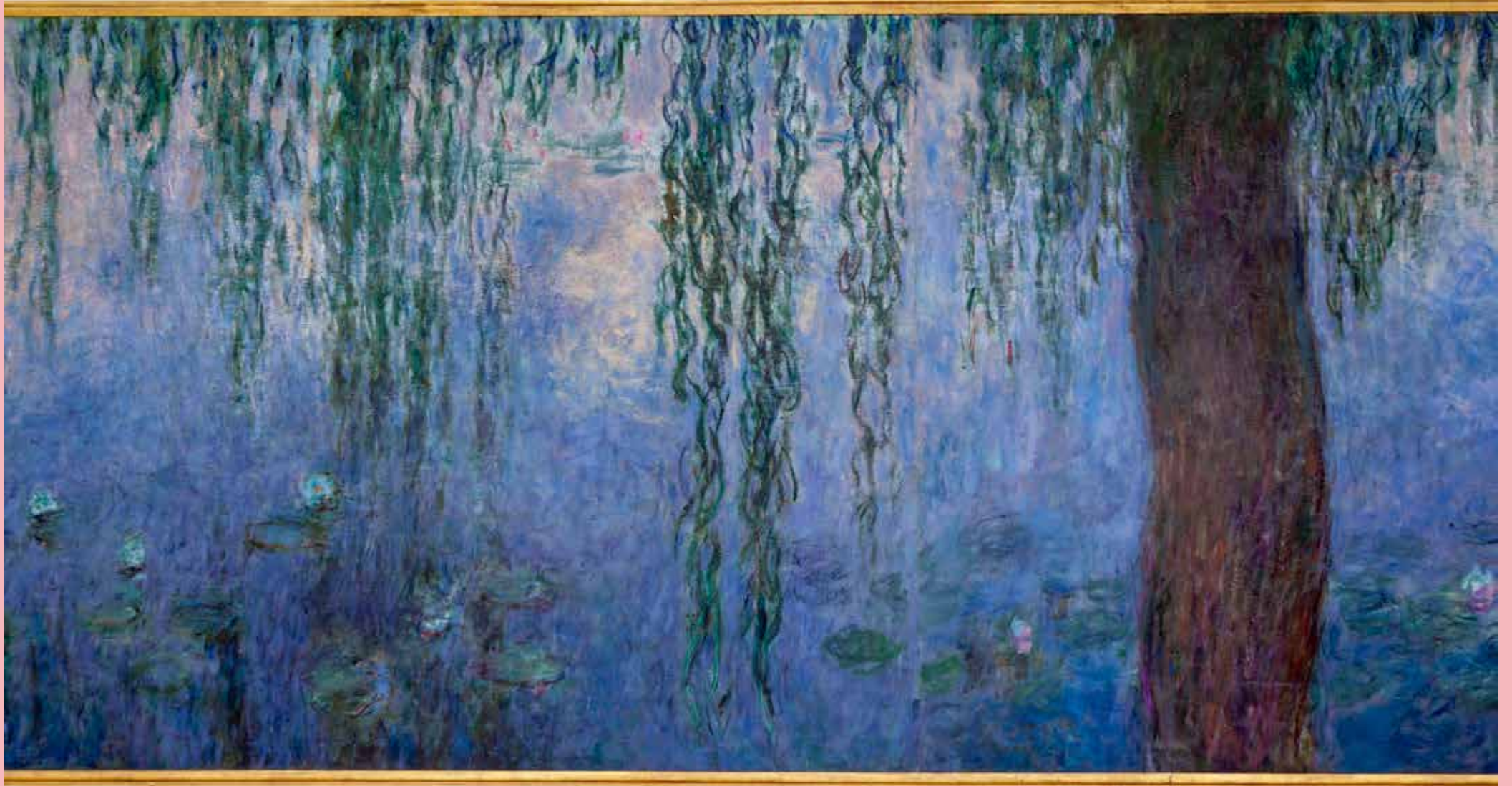


Claude Monet, *peintre, dans son atelier*, 1926, Agence Meurisse
© BnF, Département Estampes et photographie, EI-13(2780)

De Giverny à l'Orangerie

Ces différentes toiles sont montrées lors d'expositions successives. Ce cycle des *Nymphéas* s'étend au-delà de la Première Guerre mondiale, jusqu'aux grandes compositions que l'on connaît aujourd'hui au musée de l'Orangerie. Monet se lance dans ce projet pharaonique sans avoir d'idée quant à sa destination ; il l'imaginait plutôt pour décorer une salle à manger. Mais les dimensions que prennent cet ensemble monumental et les conseils de son ami Clemenceau le poussent, après l'Armistice, à offrir à l'État français un ensemble monumental de *Nymphéas*.

Monet œuvre directement à la scénographie de sa présentation à l'Orangerie. Il souhaite recréer l'impression d'être au cœur de son jardin d'eau, dans une atmosphère de silence et de contemplation. L'espace ouvrira au lendemain de sa mort, en 1927. Il offre aujourd'hui la possibilité de découvrir cette œuvre dont l'influence sur la peinture moderne demeure immense et qui ancre durablement Giverny et l'Eure dans une histoire de l'art mondialement connue.



Claude Monet, *Le Matin aux saules, détail côté droit*, entre 1914 et 1926, Musée de l'Orangerie, Paris
© Musée de l'Orangerie, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

L'HÉRITAGE DE MONET

Le legs artistique

Après sa mort en 1926, Monet laisse un héritage immense. Les Grandes Décorations à l'Orangerie révèlent au public une œuvre que peu avaient vue en gestation.

Le choc est considérable : ces panneaux monumentaux, ces espaces immersifs, cette abstraction latente fascinent et déconcertent. Pendant des décennies, l'influence directe reste limitée. Les avant-gardes des années 1920-1940 (cubisme, surréalisme, abstraction géométrique) semblent éloignées de la démarche de Monet. Mais après 1945, les expressionnistes abstraits américains redécouvrent les *Nymphéas* tardifs et reconnaissent en Monet un précurseur. Clement Greenberg, critique influent, célèbre ces toiles où la surface picturale devient tout, où l'espace illusionniste s'abolit au profit de la planéité assumée. Rothko, Pollock, De Kooning visitent l'Orangerie. L'héritage de Giverny irrigue l'art du XX^e siècle par des voies souterraines, pour exploser finalement dans la reconnaissance tardive de Monet comme père de la modernité picturale.

Dans l'art contemporain, son héritage est également palpable : au-delà de l'abstraction lyrique américaine, des artistes de générations et de pratiques diverses se réclament de Giverny. Les installations immersives contemporaines, qui enveloppent le spectateur dans des environnements sensoriels, doivent beaucoup aux Grandes Décorations. Les artistes travaillant sur la perception, la lumière, l'espace (Mark Rothko, James Turrell, Olafur Eliasson) prolongent les intuitions de Monet. La photographie, la vidéo, l'art numérique revisitent les thèmes monétiens : reflets, séries, variations temporelles. Le jardin comme œuvre d'art totale inspire architectes et paysagistes. L'obsession pour un motif unique, repris indéfiniment, traverse l'art contemporain de Warhol à Richter.

Plus profondément, Monet a légué une certitude : que la vision elle-même, l'acte de percevoir, peut être sujet suffisant de l'art. Que la sensation pure et l'impression fugitive contiennent tout l'univers. Cette conviction, née dans le jardin de Giverny, irrigue encore la création aujourd'hui.



Mark Rothko, *Red and Pink on Pink*, 1953, The Museum of Fine Arts, Houston
© National Gallery of Victoria, Melbourne / Purchased Through The Art Foundation of Victoria / Bridgeman Images - © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - Adagp, Paris, 2026

Giverny aujourd'hui : un lieu de pèlerinage

Aujourd'hui, paradoxalement, seules deux œuvres de Monet sont conservées sur le territoire, en propriété publique des moins : d'une part, le tondo des *Nymphéas*, donné par l'artiste au musée Blanche Hoschedé-Monet de Vernon (autrefois musée A.G. Poulain) en 1925 et, d'autre part, *Falaise à Pourville, soleil couchant* (1896), donné au même musée par Michel Monet en 1964. La collection de Claude Monet, quant à elle, est majoritairement conservée au musée Marmottan-Monet à Paris. Pour autant, cela n'empêche pas près d'un million de touristes (en 2025) et d'admirateurs venus du monde entier de se rendre chaque année en pèlerinage à Giverny pour y visiter la maison et les jardins du peintre ou encore le Musée des Impressionnistes Giverny.

La maison et les jardins de Claude Monet

Après le décès de Claude Monet, la maison est habitée et entretenue par Blanche Hoschedé-Monet jusqu'à sa mort en 1947. Lorsque Michel Monet, dernier fils vivant du peintre, décède à son tour en 1966, la maison et les collections qu'elle renferme encore sont léguées à l'Institut de France. Laissés à l'abandon, la maison et les jardins s'étaient fortement dégradés : le clos normand était envahi de mauvaises herbes ; les vitres des serres avaient disparu ; le pont japonais baignait dans une eau noire stagnante au sein d'un bassin dont les berges avaient été détruites par les animaux. C'est donc une véritable entreprise de sauvetage qu'il faut lancer dans les années 1970. Elle est confiée en 1977 au conservateur Gerald Van der Kemp, auréolé du succès des campagnes de restauration du château de Versailles. Trois ans plus tard, le 1^{er} juin 1980, le travail est achevé et la maison ouvre au public, rencontrant aussitôt un franc succès. Aujourd'hui encore, les visiteurs du monde entier affluent pour découvrir les lieux.



© Département de l'Eure

Le Musée des Impressionnistes Giverny, successeur du Musée d'art américain

Dans les années 1990, Daniel J. Terra, riche entrepreneur américain féru d'art, devenu ambassadeur des États-Unis, donne une réalité concrète à sa passion pour les artistes américains venus étudier l'art auprès de Claude Monet. Il achète une maison et un terrain, non loin de la maison Monet, et y ouvre un musée, inauguré en 1992 : le Musée d'art américain de Giverny est né. Construit sur « le coteau », où Claude Monet avait peint ses célèbres *Meules* dans les années 1890, il présentait la collection privée de Daniel J. Terra, ainsi qu'une programmation d'expositions, colloques, résidences d'historiens et d'artistes consacrés à l'art et à la culture américaine. En 2009, la fondation fait le choix de resserrer ses activités sur le mécénat et se retire. Les collectivités locales, sous la houlette du conseil général de l'Eure (actuel Conseil départemental), créent le Musée des Impressionnistes Giverny pour prendre la suite. À travers une programmation d'expositions ambitieuses, il contribue à faire vivre l'héritage impressionniste à Giverny.

Au-delà du tourisme, Giverny demeure un lieu d'émotion artistique authentique. Lorsque la lumière printanière traverse les glycines du pont, lorsque les nymphéas s'ouvrent à la surface de l'eau, quelque chose de l'expérience de Monet demeure accessible. Le jardin continue de produire les sensations qui ont nourri l'œuvre : Giverny est une création vivante, jamais achevée.



Reiji HIRAMATSU, *Quartet de couleurs - Nymphéas (extrait)*, 2011, Musée des Impressionnistes Giverny
© Département de l'Eure

Grâce à Monet, des paysages eurois sublimés et connus dans le monde entier

Enfin, le plus grand legs de Monet à son territoire d'attache, au-delà de Giverny, réside, d'une part, dans la transformation du territoire en un atelier à ciel ouvert pour de nombreux artistes et d'autre part, dans l'existence aux quatre coins du monde de paysages représentant l'Eure.

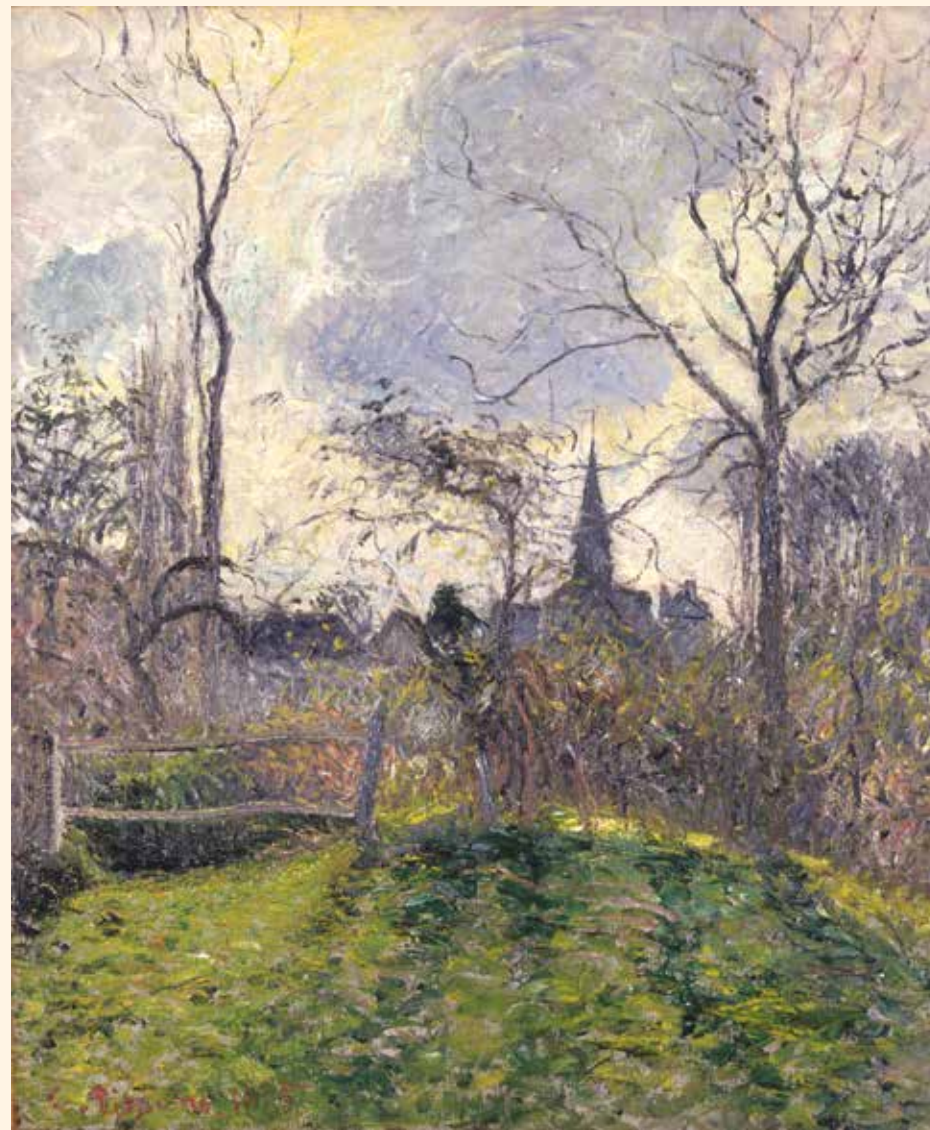
Un territoire inspirant pour les artistes

La présence de Monet attire rapidement d'autres artistes, séduits par la proximité de Paris, la qualité des paysages et l'émulation artistique qui se développe autour de lui. À Giverny et dans la vallée de la Seine, peintres français et étrangers viennent travailler, parfois sur de longues périodes. Blanche Hoschedé-Monet, belle-fille de Claude Monet, peint le village et ses alentours avec sa sensibilité propre. Theodore Earl Butler, figure majeure de la colonie américaine de Giverny, s'installe durablement sur place et contribue à faire connaître ces paysages outre-Atlantique.

D'autres artistes, proches de l'impressionnisme ou s'en détachant progressivement, fréquentent la région ou s'en inspirent : Pierre Bonnard, installé à Vernon, développe une approche plus décorative du paysage ; Camille Pissarro et Maximilien Luce peignent Gisors et le Vexin ; Paul Signac et Félix Vallotton s'intéressent aux Andelys et à la Seine, tandis que Gustave Loiseau est plutôt inspiré par la rivière Eure. Chacun avec leur style, ils dépeignent la diversité et la beauté des paysages eurois.



Paul Signac, *Les Andelys, Côte d'Aval*, 1886, The Art Institute of Chicago, Chicago, Through prior gift of William Wood Prince.



Camille Pissarro, *Le clocher de l'église de Bazincourt*, 1895, Saint Louis Art Museum, Saint-Louis, Funds given by Mr. and Mrs. John E. Simon.

Les paysages de l'Eure dans le monde entier

Aujourd'hui conservées et exposées dans les collections du monde entier, ces œuvres de Monet et d'autres peintres dans son sillage font de l'Eure un territoire immédiatement reconnaissable, bien au-delà de la Normandie. Ces paysages peints constituent une archive précieuse. Ils témoignent d'ambiances, de pratiques parfois disparues, mais aussi d'un environnement qui évolue. Ils rappellent que ce territoire a été, et demeure, un lieu majeur de création artistique.



Gustave Loiseau, *La rivière Eure en automne*, 1903, collection privée.



Maximilien Luce, *Jour de Marché à Gisors (rue Cappeville)*, 1897, collection privée © Hélène Bailly Marcilhac.

1926 - 2026
Monet
Monet
Monet
Pour toujours dans l' Eure