

## Du peintre à l'architecte. La mise en exposition des *Nymphéas* de Monet à l'Orangerie des Tuileries

*From painter to architect, the exhibition of Monet's Nymphéas at the Tuileries Orangerie*

Félicie Faizand de Maupeou

---



Éditeur  
Ministère de la culture

### Édition électronique

URL : <http://insitu.revues.org/14862>  
DOI : 10.4000/insitu.14862  
ISSN : 1630-7305

### Référence électronique

Félicie Faizand de Maupeou, « Du peintre à l'architecte. La mise en exposition des *Nymphéas* de Monet à l'Orangerie des Tuileries », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 27 juillet 2017, consulté le 30 juillet 2017. URL : <http://insitu.revues.org/14862> ; DOI : 10.4000/insitu.14862

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2017.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Du peintre à l'architecte. La mise en exposition des *Nymphéas* de Monet à l'Orangerie des Tuileries

*From painter to architect, the exhibition of Monet's Nymphéas at the Tuileries Orangerie*

Félicie Faizand de Maupeou

---

- 1 Qualifiés « d' uniques en leur genre » lors de la restauration du musée de l'Orangerie dans les années 2000<sup>1</sup>, les *Nymphéas*<sup>2</sup> de Claude Monet résistent à la définition. Ils ne sont ni tout à fait un programme décoratif, puisque le bâtiment qui les abrite n'a, à l'origine, pas d'autre fonction que celle d'exposer ces immenses toiles. Il n'est pas non plus tout à fait un musée, puisqu'il s'agit d'y présenter une seule œuvre d'un seul artiste, sans qu'elle soit pour autant une œuvre *in situ* puisque les *Nymphéas* n'ont pas été créés à l'origine pour ce lieu. Les *Nymphéas*, fruit de plus de dix années de travail et aboutissement d'une carrière de peintre paysagiste, embrassent cependant toutes ces réalités. La spécificité de cette œuvre hybride se fonde aussi sur l'histoire de sa mise en exposition puisque c'est Monet qui en a conçu le dispositif, devenant ainsi le scénographe de son œuvre. Or cette nouvelle posture transforme en profondeur les rapports du peintre avec les autres acteurs des « mondes de l'art » qui ont participé à cette aventure. Selon Howard Becker, qui a forgé cette expression, les œuvres d'art sont une « production commune ». Elles ne représentent pas la production d'auteurs isolés, « d'artistes » qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature<sup>3</sup>.
- 2 Si Monet a peint les toiles des *Nymphéas* dans la solitude de sa maison de Giverny, de nombreuses personnalités ont été mobilisées autour de la donation à l'État, de la transformation de l'Orangerie et de l'installation des œuvres. L'histoire a surtout retenu Clemenceau pour son rôle décisif dans le don des toiles, mais il est le maillon d'une chaîne

qui implique des critiques d'art – Thiébaud-Sisson, Arsène Alexandre et surtout Raymond Koechlin –, le directeur des Beaux-Arts – Paul Léon – et deux architectes – Louis Bonnier et Camille Lefèvre – qui se sont succédé sur le projet.

- 3 L'enjeu de cet article est donc de relire l'histoire de la donation et de l'installation des *Nymphéas* à l'Orangerie des Tuileries à la lumière de deux prismes différents et complémentaires : celui des personnes et celui de l'œuvre. Il s'agit d'une part de comprendre comment la prise en charge de la scénographie de l'œuvre par Monet a institué de nouveaux rapports entre les acteurs du projet et en particulier entre le plasticien et les architectes. Et, d'autre part, il s'agit d'envisager l'influence de cette posture inédite sur la production d'un patrimoine singulier, qui institue de nouveaux rapports entre la toile, le public et l'espace.

## « Deux panneaux décoratifs, que je veux signer du jour de la victoire<sup>4</sup> »

- 4 Installé à Giverny depuis 1883, Monet travaille sur sa série des *Nymphéas*, inspirée de son jardin d'eau, dès les années 1890. En 1915, cette série prend une nouvelle ampleur avec la construction d'un atelier dédié à la réalisation d'immenses toiles. Le projet de grand décor est lancé. Bien qu'il n'ait pas encore d'idée précise sur sa destination, le peintre s'y consacre presque entièrement. L'armistice de la Première Guerre mondiale lui offre finalement l'opportunité qu'il attendait. Au lendemain du 11 novembre, il écrit cette lettre célèbre à Clemenceau, le Père la Victoire et son ami depuis de longues années :

Cher et grand ami, je suis à la veille de terminer deux panneaux décoratifs, que je veux signer du jour de la victoire, et viens vous demander de les offrir à l'État par votre intermédiaire. C'est peu de chose, mais c'est la seule manière que j'ai de prendre part à la victoire. Je désire que ces deux panneaux soient placés au musée des Arts décoratifs et serai heureux qu'ils soient choisis par vous. Je vous admire et vous embrasse de tout mon cœur<sup>5</sup>.

- 5 Cette lettre est le point de départ d'un vaste projet qui s'échelonne sur près de dix ans. Si le principe de la donation est rapidement accepté, sa mise en œuvre se révèle plus complexe. Les contraintes administratives, le caractère aussi indécis qu'intransigeant du vieil homme et surtout les dimensions exceptionnelles des toiles et la présentation singulière imaginée par Monet expliquent ces difficultés.
- 6 Après Clemenceau, le second personnage à entrer en scène est Paul Léon. En tant que directeur des Beaux-Arts, il prend en charge cette affaire, dont il résume les enjeux dans ses mémoires.

L'œuvre était d'une présentation difficile. Il fallait une salle ovale, de dimensions déterminées, pour y placer côte à côte la série des panneaux selon l'ordre qu'il concevait. Le contenant devait être construit pour le contenu. Monet vieilli, inquiet, menacé de cécité, était en proie à des accès de découragement. Il fallait, au réveil, l'empêcher de crever ses toiles à coups de pied. Sans cesse il modifiait plans, dimensions, mesures, nous mettant tous dans l'embarras. Que de visites pour le convaincre ! J'amenais mes avocats, ceux dont la vieille amitié gardait sur lui quelque influence : Gustave Geffroy, Raymond Koechlin, Arsène Alexandre. C'est au cours de ces visites que j'obtins de lui pour le Luxembourg une des plus précieuses toiles qui étaient encore à son atelier et dont il n'avait jamais voulu se dessaisir, les *Femmes dans le jardin*<sup>6</sup>.

- 7 Le vocabulaire – plans, dimensions, mesures – que Léon associe à Monet est très clairement issu de l'architecture et, à l'inverse, l'absence de mention des architectes constitue une première indication de la nature des rapports qui existent entre eux et le plasticien. Par ailleurs, si le directeur des Beaux-Arts présente l'achat des *Femmes au jardin* [1866-1867, Paris, musée d'Orsay (W67)] comme une initiative de son fait, il peut aussi être perçu comme une contrepartie à la donation et prouve que, malgré la générosité de son acte, le peintre n'oublie pas la valeur que ses œuvres ont acquise. Par ailleurs, cet achat est aussi une manière pour Monet de prendre sa revanche sur les institutions. Alors que le tableau avait été refusé au Salon de 1867, une quarantaine d'années plus tard, il apporte la preuve d'une renommée patiemment construite<sup>7</sup>. Les choses ne vont pourtant pas de soi. Alors que le conseil des Musées rechigne à payer la somme de deux cent mille francs<sup>8</sup>, la démission de Clemenceau de son poste de président du Conseil en janvier 1920 freine l'avancée de la donation qui bénéficiait de son soutien. Ce n'est qu'à l'été que les négociations reprennent par l'entremise de Thiébault-Sisson, critique d'art au journal *Le Temps*. Mais ce dernier tombe en disgrâce<sup>9</sup> et c'est Arsène Alexandre, critique d'art et fonctionnaire de la direction des Beaux-Arts, assez proche de Monet puisqu'il rédige une biographie sur le peintre<sup>10</sup>, qui reprend le rôle d'intermédiaire et de conseiller. Il orchestre une rencontre entre Paul Léon, Raymond Koecklin, Monet et lui à Giverny en septembre<sup>11</sup>. C'est sans doute lors de cette rencontre que les choses se concrétisent puisque très vite après, l'architecte Louis Bonnier propose un plan pour un bâtiment à construire dans les jardins de l'hôtel Biron<sup>12</sup>.

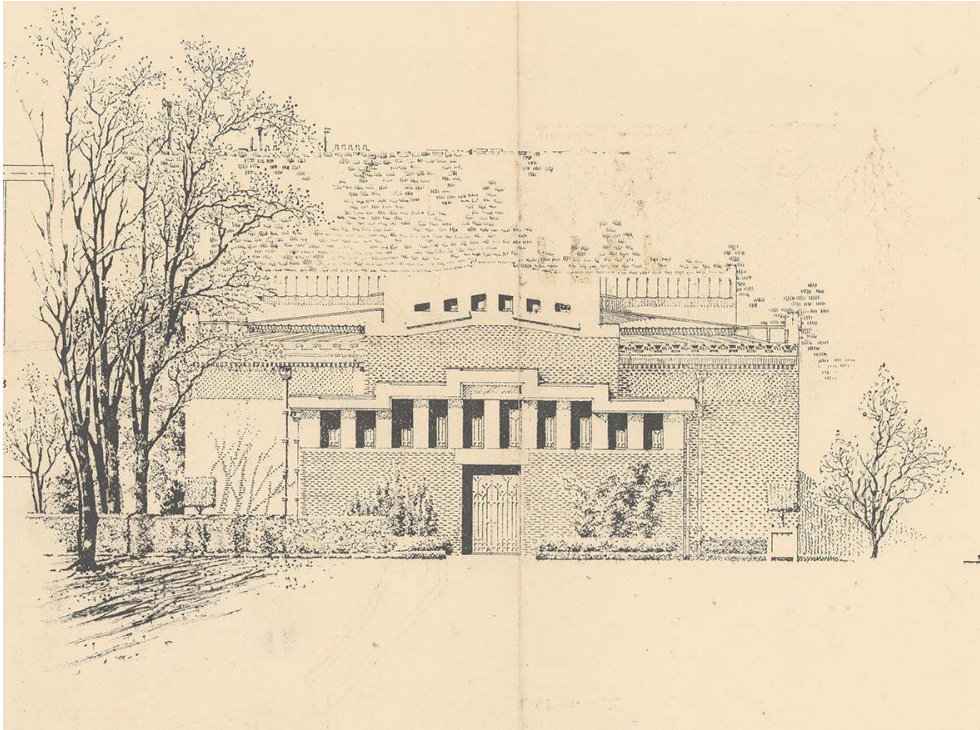
### « Le contenant devait être construit pour le contenu<sup>13</sup>

»

- 8 La difficulté de trouver un lieu d'exposition à la mesure de cette œuvre exceptionnelle est ainsi résolue par le choix de construire un bâtiment spécialement dédié. Dans l'avant-propos à son projet, l'architecte précise avoir travaillé selon les « indications fournies par le programme de M. Claude Monet<sup>14</sup> ». Il se met donc lui-même dans la posture de simple exécutant par rapport à l'artiste. C'est d'ailleurs ce dernier qui a désigné Louis Bonnier (1856-1946) pour réaliser le projet. S'ils ne sont pas intimes, les deux hommes se connaissent depuis plusieurs années. Ils se sont rencontrés par l'intermédiaire de Ferdinand Deconchy, beau-frère de Bonnier et proche de plusieurs peintres dont Cézanne et Monet. Ce dernier avait déjà fait appel à ses services pour des conseils sur la construction de son nouvel atelier<sup>15</sup>. Les affinités de Bonnier avec l'Art nouveau<sup>16</sup>, son penchant pour une architecture raisonnée et sa recherche de simplification ont sans doute aussi guidé le choix de Monet. Par ailleurs, en digne suiveur de la pensée structuraliste de Viollet-le-Duc, Bonnier rejette « l'ornement pour l'ornement<sup>17</sup> ». Cette conception est la garantie que le décor de Monet pourra s'épanouir sans concurrence. L'architecte représente également un choix satisfaisant pour l'administration puisqu'il traite des questions d'équipement et d'urbanisme pour la Ville de Paris en tant qu'architecte-voyer et qu'en tant qu'architecte des Bâtiments civils et Palais nationaux, il a été en charge de l'Élysée pendant dix ans<sup>18</sup>.
- 9 La signature de Bonnier se lit aisément dans la conception simple et claire du plan du pavillon qu'il propose au début de l'année 1920. La façade, entièrement aveugle, se distingue aussi par sa sobriété. Elle est uniquement animée par le jeu de matière entre la

brique et la pierre et par une rangée de petites colonnes qui surplombe la porte d'entrée située au centre (**fig. 1**).

Figure 1

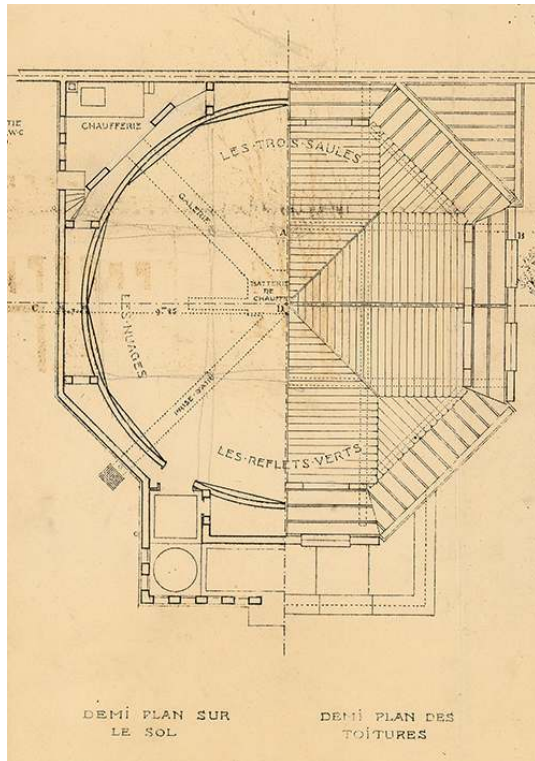


Projet d'un bâtiment dans la cour de l'hôtel Biron pour accueillir les *Nymphéas*. Façade extérieure.

© Archives nationales, F21 6028.

- 10 L'aménagement intérieur constitue pour sa part une interprétation spatiale des idées de Monet. Car bien avant d'avoir trouvé la destination de son grand décor, le peintre avait déjà conçu l'idée générale de son dispositif. Cherchant à reproduire les émotions ressenties au bord de son étang de Giverny, il veut plonger le spectateur au cœur de sa peinture, en l'entourant de ses toiles. Dès 1909, il confie ce projet à Roger Marx, venu l'interroger : « Un moment la tentation m'est venue d'employer à la décoration d'un salon ce thème des *Nymphéas* : transportés le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité »<sup>19</sup>. Bonnier imagine donc « une grande salle d'exposition, de forme spéciale [qui] mesure 25 m de rayon et [qui] est disposée de façon à permettre la vue d'ensemble, avec les reculs nécessaires, de toutes les toiles », précédée d'un « vestibule d'entrée, de proportions et d'éclairage réduits intentionnellement, afin de ménager la transition entre la lumière extérieure et celle des salles d'exposition »<sup>20</sup>. L'architecte propose une salle ronde autour de laquelle se répartissent les quatre compositions : *Les Nuages*, *l'Agapanthe*, *Les Trois saules* et *Reflets verts* (**fig. 2**).

Figure 2



Projet d'un bâtiment dans la cour de l'hôtel Biron. Plan de la salle des *Nymphéas* avec la disposition des panneaux.

© Archives nationales, F21 6028.

- 11 Or le peintre avait imaginé un dispositif elliptique. L'architecte tente donc de convaincre l'artiste de la justesse de son choix en avançant des arguments rationnels : une forme ovale donnerait des angles de plume différents entre les toiles, des reculs devant les œuvres qui ne correspondent pas à leur taille et ce choix entraînerait des coûts plus importants<sup>21</sup>. Monet ne semble pas avoir été sensible à ces arguments. Il ne veut pas qu'on interprète ses idées, il veut qu'on les applique. Il réitère donc ses demandes auxquelles Bonnier répond avec les mêmes arguments dans une lettre datée du 9 février 1921<sup>22</sup>. Si l'architecte échoue à convaincre l'artiste, il se heurte également au refus de son projet par le second commanditaire, l'État, qui intervient par l'entremise de la direction des Beaux-Arts. Alors qu'il s'efforce de respecter le budget attribué<sup>23</sup>, notamment en réfutant les idées du peintre, le conseil général des Bâtiments civils, sous la présidence de Paul-Henri Nénot, émet une opinion défavorable le 23 décembre 1920. Pour les années 1896 à 1930, les procès-verbaux du conseil, qui sont en principe conservés aux Archives nationales, font défaut ; seuls sont conservés les ordres du jour<sup>24</sup>. Sans préciser sa source, Daniel Wildenstein, dans la version remaniée de sa biographie de Monet, affirme pourtant que les membres du Conseil n'auraient pas trouvé le bâtiment assez « Louis XV »<sup>25</sup>. Si des arguments d'ordre esthétique ou pratique ont certainement été avancés, le rejet du projet de Bonnier est sans doute également motivé par les problèmes que l'architecte connaît en même temps dans la construction d'un groupe d'habitations à bon marché à Ménilmontant<sup>26</sup>. Enfin, sa posture assez rebelle face à l'Institut a certainement joué contre lui<sup>27</sup>. Si l'opposition du conseil ne met pas fin au projet, l'inflexibilité de Monet finit elle par en avoir raison :

Je viens de recevoir le nouveau projet de M. Bonnier, et j'avoue être quelque peu déçu par la forme trop régulière de la salle qui ainsi prévue devient un véritable cirque et j'ai bien peur que cela ne soit pas d'un très bon effet. M. Bonnier me dit qu'il est impossible d'arriver autrement à une diminution de dépenses. Je ne vois donc qu'un seul moyen d'y arriver, car je tiens à ce que je donne à l'État soit présenté comme je l'entends, et je me permets de vous rappeler que j'en ai fait une condition formelle. Le seul moyen, à mon grand regret, serait que je donne un moins grand nombre de panneaux, soit dix ou même huit au lieu de douze, et cela donnerait lieu à un autre choix, et cela permettrait de modifier la forme du dernier projet sans augmentation de dépenses. Je vous serais très obligé de me faire savoir ce que vous pensez de ma proposition<sup>28</sup>.

## « Ce sera la galerie de l'Orangerie qui abritera, pour toujours, mes essais décoratifs<sup>29</sup> »

- 12 Encore une fois, le ton employé par Monet montre son souhait de rester maître du projet. Donation ne saurait rimer avec renoncement. Devant cet avertissement, Léon décide d'abandonner le projet de construction à l'hôtel Biron au profit de l'utilisation d'un bâtiment existant, ce qu'il raconte à nouveau dans ses mémoires : « En attendant la reconstruction, toujours promise, toujours ajournée du musée du Luxembourg, j'avais entrepris d'utiliser deux bâtiments placés en plein cœur de Paris, dans l'endroit le plus favorable à la présentation des œuvres : le Jeu de Paume et l'Orangerie, édifiés sous le Second Empire sur la terrasse des Tuileries. N'était-ce pas une aberration de consacrer un tel emplacement à l'exercice d'une société de joueurs de paume et à une remise d'hiver pour les orangers du jardin ? La libération fut difficile<sup>30</sup> ». Pour donner à cette nouvelle disposition toutes ses chances d'emporter l'adhésion de Monet, Clemenceau est chargé de la lui présenter :

Je suis allé ce matin visiter le Jeu de Paume avec Paul Léon, Geffroy, Bonnier. Bonne lumière qu'on peut accroître à volonté en perçant le plafond. Largeur peut-être insuffisante 11 m. Nous nous sommes reportés à l'Orangerie (bord de l'eau). 13 m 50 cela me paraît très bien. On refera le plafond disposé comme vous direz. Cela coûtera plus cher que le Jeu de Paume, mais Paul Léon en fait son affaire. Je vous conseille de toper là. Auparavant il faudrait que vous veniez à Paris pour voir de vos yeux. [...] Hâtez-vous, car les travaux seront un peu plus longs à l'Orangerie qu'au Jeu de Paume<sup>31</sup>.

- 13 Après plusieurs mois de pourparlers, le peintre finit par se rallier à cette décision :

Il est bien entendu, d'abord, que je refuse la salle du Jeu de Paume qui m'était offerte, et cela d'une façon formelle. Mais j'accepte la salle de l'Orangerie si, toutefois, l'administration des Beaux-Arts s'engage à y faire les travaux que je juge indispensables. En vue de cette hypothèse, j'ai réduit plusieurs motifs des Décorations et je crois être arrivé à une combinaison de placement qui donnerait un heureux résultat en concevant la forme ovale que j'ai toujours voulue. Au lieu de 12 panneaux que j'avais donnés, j'en donnerai 18. Il est vrai que le nombre ne fait rien à l'affaire, mais seulement la qualité, et je ne sais plus moi-même que penser de ce travail. L'essentiel est qu'il soit bien présenté et j'estime qu'après mûre réflexion, je crois être arrivé à un bon résultat. Je vous envoie ci-joint un plan à peu près de ce que je souhaite : une première [salle] dont vous avez pu juger l'effet hier, et une deuxième dont le clou serait le fond en quatre panneaux des *Trois Saules*, avec, vis-à-vis, le *Reflet d'arbres* et, de chaque côté, un panneau de six mètres. Si l'administration accepte cette proposition et s'engage à faire les travaux nécessaires, c'est une affaire conclue. Une simple entrevue avec M. Paul Léon et l'architecte qu'il jugera à propos d'exécuter les susdits travaux, je n'aurai plus qu'à

en attendre l'exécution, car j'entends ne livrer les panneaux qu'après complète exécution des travaux<sup>32</sup>.

- 14 Monet se rallie au choix de l'Orangerie mais encore une fois, cela doit se faire selon ses modalités, pour la donation comme pour l'accrochage. Sur ce dernier point, cette lettre désigne très clairement l'auteur de la scénographie des *Nymphéas*. C'est le peintre qui, dans son atelier de Giverny, l'a conçue. L'architecte n'intervient par conséquent que pour rendre possible et mettre en œuvre l'idée du créateur. Les conditions imposées par Monet sont à nouveau acceptées. Cependant, si cette nouvelle solution semble rallier tous les protagonistes, aucun acte officiel n'a encore été signé. Or, comme Monet le souligne à plusieurs reprises, il souhaite des garanties que ses volontés seront respectées<sup>33</sup>. Clemenceau tente de rassurer l'artiste à propos de sa maîtrise complète du projet :

J'avais prié Paul Léon de venir me voir ce matin. Il sort d'ici. Il fera tout ce que vous voudrez. On vous soumettra les plans qui seront signés des deux parts et il n'y aura point de place pour de plus longs débats. Aussitôt le budget voté (ce sera dans quelques jours), on va se mettre au travail. Plus de Bonnier. Paul Léon vient de nommer un nouvel architecte du Louvre qui agira selon ses directions<sup>34</sup>.

- 15 Bonnier est évincé pour satisfaire les exigences de Monet. Les étapes de cette révocation sont difficiles à retracer avec précision, car bien qu'aucun plan n'ait été conservé, il semble clair, à la lecture des lettres de Monet, que Bonnier avait commencé à travailler sur l'aménagement de l'Orangerie :

Pour ce qui est de l'Orangerie, j'ai peur que l'architecte ne se trouve en présence de difficulté, et qu'il ne songe qu'à faire le moins de dépenses ; cependant il faut qu'une bonne fois l'on dise franchement si le don que je fais mérite ou non qu'on fasse le nécessaire pour que mes *Décorations* soient présentées comme je le veux<sup>35</sup>.

- 16 Intraitable, Monet ne cesse d'affirmer sa position d'unique décideur de l'aménagement de ses toiles. C'est cette pression qui semble finalement avoir décidé Léon à changer d'architecte puisqu'il fait appel, en décembre 1921, à Camille Lefebvre<sup>36</sup>, récemment nommé architecte en chef des palais du Louvre et des Tuileries. Le peintre a finalement eu raison de l'architecte, démontrant à nouveau son emprise sur la destinée de ses œuvres, alors même que celles-ci sont données à l'État. La surprise et la gêne de Monet à l'annonce de cette nouvelle<sup>37</sup> paraissent donc un peu artificielles, sentiment qui se renforce à la lecture d'une lettre adressée quelque temps auparavant à Alexandre qui l'interrogeait sur Bonnier :

À votre question au sujet de M. Bonnier, je puis assurer, entre nous, que je n'ai jamais eu qu'à me louer de lui, que je reconnais parfaitement qu'il est porté à forcer les prix et que, si je l'ai désigné à M. Paul Léon, c'est que je ne connais pas d'autre architecte. Si l'administration juge de son intérêt de s'adresser à un autre, cela est son affaire et tout à fait en dehors de moi, que dans ce cas, ce serait aux Beaux-Arts de s'en entendre avec lui<sup>38</sup>.

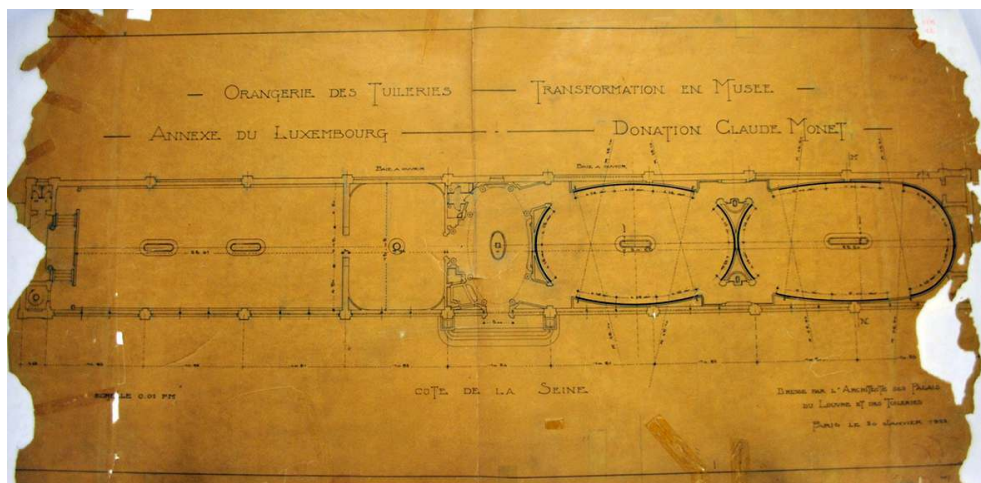
- 17 Monet se remet d'ailleurs bien vite de ce revirement puisqu'à peine quelques jours après, il demande à Léon « quel jour le nouvel architecte du Louvre pourra venir à Giverny »<sup>39</sup>. Monet semble s'adapter au changement mais il fait preuve d'une même exigence envers le nouvel architecte. Une lettre de Clemenceau, datée de janvier 1922, illustre le rapport de force, toujours en faveur de Monet :

Que propose cet homme excellent ? Vous voulez de la belle lumière et vous avez raison. Peut-il vous en donner, oui ou non ? S'il ne peut pas qu'il aille au Diable. S'il le peut, que propose-t-il ? Avez-vous une idée, oui ou non ? Si vous n'en avez pas, qu'est-ce que vous faites sur la terre ? Si vous en avez une, nom d'un chien dites-là<sup>40</sup>



- 18 Le ton de Clemenceau montre cependant que, tout en ménageant son ami, il n'hésite pas à le bousculer pour le faire sortir de sa posture critique et l'enjoindre à proposer des solutions.
- 19 Le projet se poursuit donc malgré les soubresauts. Cependant Clemenceau, qui connaît le caractère ombrageux de Monet<sup>41</sup>, craint toujours qu'il ne se rétracte et presse Paul Léon d'accélérer les procédures administratives. Le 9 novembre 1921, Monet adresse à Paul Léon le détail des panneaux devant figurer sur l'acte de donation<sup>42</sup> mais sa signature n'intervient finalement que quelques mois plus tard. L'acte notarié est établi le 12 avril 1922 et l'acceptation officielle par l'État est entérinée le 15 décembre de la même année. Plusieurs conditions régissent la donation : les œuvres sont exclusivement destinées à l'Orangerie, aucune adjonction d'autres œuvres – peintures ou sculptures – n'est possible, aucune modification de l'aménagement des panneaux n'est autorisée et les toiles, qui ne devront pas être vernies, ne pourront jamais être vendues. Si les conditions de cette donation, évaluée à cent mille francs, ne sont pas respectées, elle pourra être révoquée. L'acte fait référence au plan Lefebvre du 20 janvier 1922. Cette date corrobore l'hypothèse que Bonnier a très certainement travaillé sur des plans pour l'aménagement de l'Orangerie, plans sur lesquels Lefèvre s'est sans doute appuyé. Ce plan (fig. 3) prévoit d'aménager la partie est du bâtiment en deux salles elliptiques consécutives, précédées par un vestibule. Si l'acte fixe de manière claire le cadre de la donation et sa mise en application, la répartition des panneaux ne cessera d'évoluer. Cela s'explique certes par l'attention que Monet porte à la scénographie de l'ensemble mais également par les retouches qu'il ne cesse d'apporter à ses toiles. Monet mène de front conception scénographique et réalisation picturale. Dans son grand atelier, il a fait monter ses châssis sur roulette afin de pouvoir les déplacer jusqu'à trouver le meilleur aménagement possible. De nombreuses photographies<sup>43</sup> montrent cet aménagement et Paul Léon, dans ses mémoires, témoigne de ces ajustements constants lors de leurs nombreuses visites à Giverny avec Clemenceau : « Et les conciliabules recommençaient, panneaux assemblés, mètre en main<sup>44</sup> ».

Figure 3



Plan Lefèvre, 20 janvier 1922.

Phot. Félicie Faizand de Maupeou. © Archives des musées nationaux, CP 64AJ 593.

## « Un homme, artiste ou non, n'a pas le droit de manquer à sa parole d'honneur »<sup>45</sup>

- 20 Or dans le même temps, la santé de Monet se détériore, en particulier sa vue qu'il perd progressivement à partir de 1922<sup>46</sup>, troubles que résume très bien Paul Léon :

Après tant de tracas, lorsque je fus enfin prêt à recevoir les toiles l'auteur ne voulut plus s'en dessaisir. Il était devenu presque aveugle. Ses yeux se fermaient peu à peu à la lumière comme si elle se fût vengée qu'il eût pénétré ses secrets. Une opération fut tentée qui donna quelque répit. La donation était signée, les tableaux étaient achevés, mais Monet ne les livrait pas. Il ne se sentait plus la force d'affronter, une fois encore, le jugement du public, d'être jeté, à son âge, dans une nouvelle bataille. Il laisserait à la postérité le temps et le soin de le juger<sup>47</sup>.

- 21 Sans en dire beaucoup plus, ce que retrace Léon, en quelques allusions poétiques où pointent l'admiration, a pourtant failli remettre en cause toute la donation. Alors qu'à la suite de la signature de la donation, Monet se montre impatient de faire enfin aboutir l'affaire et se plaint régulièrement de la lenteur des travaux<sup>48</sup>, les rôles s'inversent peu à peu et c'est Léon qui doit alors presser l'artiste d'honorer sa promesse. Plusieurs lettres inédites<sup>49</sup> renseignent ces ajournements répétés et l'évolution des rapports entre les deux hommes. Le 27 février 1925, Monet demande un délai à Léon :

C'est un homme bien malheureux, qui vient une seconde fois, vous dire qu'il n'est pas en mesure de livrer les panneaux décoratifs qu'il a donnés à l'État. Non seulement, j'en suis navré mais j'en suis malade, et je viens vous demander instamment de bien vouloir me donner tout le temps nécessaire, sans date précise pour cette livraison. Je sais, que par mes engagements, vous êtes en droit de prendre livraison de mon don, dans l'état où il se trouve, et c'est là ce qui me trouble, honteux que je serais de les livrer dans cet état. Si cependant vous exigez ce droit, je dois vous prévenir que je m'y résignerai, mais je m'en désintéresserai complètement.

- 22 Léon lui répond le 11 mars :

J'ai été plus peiné que surpris du retard que vous m'annoncez. Je pensais bien, quand vous me pressiez d'effectuer les travaux que les salles seraient prêtes avant les œuvres. Je continue d'ailleurs à croire, quelle que soit mon incompetence, que les œuvres ne gagneront pas à attendre les années. Je ne saurais, bien entendu, vous en demander la livraison contre votre gré. Je me borne donc à souhaiter que l'ajournement soit de courte durée. Ma situation devient difficile. J'ai reçu de la Commission des Finances du Sénat des observations sévères au sujet des sommes dépensées pour une donation toujours en attente. J'ai répondu de mon mieux mais la meilleure réponse, ce serait l'installation.

- 23 Le jeu entre les deux hommes est intéressant. Monet cherche à la fois à amadouer son interlocuteur en mettant l'accent sur son sentiment de culpabilité et en même temps, il continue à se montrer ferme et à poser ses conditions. Quant à Léon, s'il se montre respectueux envers le maître, il se fait aussi pressant et cherche lui aussi les arguments qui toucheront son interlocuteur. Cet échange intervient alors qu'une brouille profonde a éloigné Monet de son fidèle ami Clemenceau. En effet, dans un accès de désespoir, le peintre avait (provisoirement) renoncé à la donation. Or pour Clemenceau, c'était une trahison non seulement de leur amitié mais aussi de la promesse qu'il avait faite à la France : or « Si vieux et entamé qu'il soit, un homme, artiste ou non, n'a pas le droit de manquer à sa parole d'honneur – surtout quand c'est à la France que cette parole fut donnée<sup>50</sup> ». Alors que la brouille entre les deux hommes ne durera que quelques semaines,

Léon, lui, n'obtiendra jamais gain de cause. Il lui faudra attendre la mort de l'artiste pour que les toiles quittent Giverny et soient marouflées dans les salles de l'Orangerie. Conformément aux désirs du peintre, les œuvres seront installées le long des parois arrondies de deux salles elliptiques, éclairées par la verrière du toit, dont la lumière est tamisée par un velum en tissu et précédées d'un vestibule ovale, sans aucune autre œuvre (fig. 4).

Figure 4



État d'origine de l'Orangerie - deuxième salle des *Nymphéas*.

Phot. Félicie Faizand de Maupeou. © Archives des musées nationaux, P30 Monet.

## « Un sanctuaire laïc<sup>51</sup> »

- 24 Si l'Orangerie ne constituait pas le premier choix de Monet, la scénographie qu'il a imaginée souligne les multiples liens qui existent entre ce bâtiment et son œuvre. Construit sur l'axe historique de Paris, l'axe est-ouest du bâtiment suit la trajectoire du Soleil, ce qui a conduit certains analystes à avancer qu'il « figure par excellence de l'ordre cosmique exalté par les *Nymphéas* »<sup>52</sup>. Or l'ordre des toiles suit le cheminement du Soleil. Si Monet a lui-même défini ce parcours, il ne l'a pas clairement explicité et c'est Clemenceau qui éclaire le public sur les « étapes du drame que se joue le monde à lui-même<sup>53</sup> ». D'après Clemenceau, l'installation fait pénétrer le public dans « un spectacle naturel qui progresse entre ombre et lumière, du matin jusqu'au soir »<sup>54</sup>. Bien avant la donation, Monet poursuivait déjà cette idée d'édifier un havre de paix où se ressourcer :

il [le dispositif des *Nymphéas*] aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage ; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là, selon l'exemple reposant de ces eaux stagnantes, [...] cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri<sup>55</sup>.

- 25 Cette citation, datée de 1909, prouve à quel point le spectateur est inclus dans la réflexion du peintre dès le stade de la conception des toiles. Toutes ces caractéristiques – immersion du spectateur dans le *continuum* de l'œuvre qui crée un monde à part uniquement dédié à l'expérience esthétique, harmonie et simplicité du dispositif architectural, homogénéité de l'espace et création d'une atmosphère particulière – expliquent la place, encore aujourd'hui particulière, qu'occupent les *Nymphéas* de l'Orangerie dans le paysage artistique et muséal tant parisien que mondial. C'est d'autant plus vrai depuis la dernière restauration du musée qui a permis de retrouver l'originalité du dispositif imaginé par Monet, perdue depuis l'installation de la collection Walter-

Guillaume dans les années 1970<sup>56</sup>. Gustave Geffroy, admirateur et commentateur fidèle de l'œuvre de Monet, avait bien pressenti cette singularité : « Ce sera un musée créé pour l'avenir, un musée sans précédent et sans pareil, où l'homme futur viendra comme nous, rêver de la poésie du monde et scruter l'insondable du néant »<sup>57</sup>. Par le dialogue qu'il institue entre les toiles, le lieu où elles sont exposées et le spectateur, « ce musée sans précédent et sans pareil » constitue en fait un des premiers « environnements ». Et c'est peut-être la définition, certes posthume et à bien des égards anachronique, qui pourrait lui convenir le mieux. Avec ses *Nymphéas*, Monet est donc non seulement précurseur d'innovations esthétiques<sup>58</sup> mais aussi scénographiques. Dépassant son rôle de peintre, il s'est appuyé sur les architectes du projet pour endosser le rôle d'artiste total.

---

## NOTES

1. - MELOT, Michel *et al.* « Orangerie le mur de la discorde ». *Le Monde*, 15 janvier 2004.
2. - Voir le site : <http://www.photo.rmn.fr/archive/06-514249-2C6NU0BUC83B.html> [consulté le 22/06/2017].
3. - BECKER, Howard. *Les mondes de l'art* [1982]. Paris : Flammarion, 1988, p. 58.
4. - Lettre 2287. À Clemenceau, Giverny, 12 novembre 1918. La numérotation des lettres correspond à celle attribuée par Wildenstein dans la première édition du catalogue raisonné (WILDENSTEIN, Daniel. *Claude Monet : bibliographie et catalogue raisonné* [1974]. Paris/Lausanne : Wildenstein Institute, 1991.
5. - *Ibid.*
6. - LÉON, Paul. *Du Palais royal au Palais Bourbon*. Paris : Albin Michel, 1947, p. 195.
7. - En témoigne le titre de « Maître » et le ton employé par ses interlocuteurs dans sa correspondance.
8. - LÉON, Paul. *Op. cit.*, p. 196 : « Quand je me présentais, très fier, devant le Conseil des Musées, attendant des remerciements, je ne reçus que des remontrances. Mon initiative empiétait sur les prérogatives du Conseil. On me chicana sur le prix de deux cent mille francs. On n'osa pas refuser, mais pour punir mon audace, le crédit voté ne fut que de cent cinquante mille et je dus faire le moine mendiant pour obtenir de fonds privés le reliquat de la somme ». Une lettre de Monet adressée à Raymond Koechlin confirme cette histoire : « je veux aussi vous exprimer tous les remerciements de la part que, vous et les membres des Amis du Louvre, vous avez prise pour l'achat des *Femmes cueillant des fleurs* » (lettre 2335. À Raymond Koechlin, Giverny, 6 février 1920).
9. - « Je vous en prie ne parlez à personne de ce que je vous ai écrit au sujet de mes Décorations et ne donnez aucune suite à cette affaire, cela me trouble au-delà du possible et ne veux plus en entendre parler » (lettre à F. Thiébault-Sisson. 2359. Giverny, 8 juillet 1920) « laissez-moi vous dire que je me refuse absolument à me prêter davantage à ces conversations qui ressemblent plutôt à des interviews. [...] Bref, je crois que vous êtes à présent assez documenté sur ma personne et je vous demande de ne plus insister » (*Ibid.*, lettre 2371, Giverny, 23 septembre 1920).
10. - ALEXANDRE, Arsène. *Claude Monet*. Paris : Bernheim Jeune, 1921.
11. - Voir les lettres 2366 à 2371 adressées depuis Giverny à Arsène Alexandre entre le 31 août et le 23 septembre 1920.

12. - L'hôtel de Biron, rue de Varenne, acquis par l'État en 1911, abrite le musée Rodin, inauguré en 1919. Curieusement cette étape est passée sous silence par Léon dans ses mémoires (*Du Palais royal au Palais Bourbon. Op. cit.*).
13. - LÉON, Paul. *Ibid.*, p. 195.
14. - BONNIER, Louis. *Notice explicative de l'avant-projet d'un pavillon d'exposition pour une série de toiles de M. Claude Monet* (AN, F/21/6028).
15. - Il s'agit du dernier atelier construit, en 1915, spécialement pour accueillir les grands panneaux des *Nymphéas* et qui abrite aujourd'hui la boutique-souvenir de la maison Monet.
16. - Il est notamment l'auteur du magasin de l'Art nouveau pour Samuel Bing.
17. - Réponse fournie par Louis Bonnier à une enquête sur l'architecture le 5 mai 1933 (MARREY, Bernard. *Louis Bonnier*. Bruxelles : P. Mardaga, 1988).
18. - Bonnier occupe cette fonction de 1901 à 1911. Il en démissionne à sa nomination comme directeur des services d'Architecture et des Plantations et Promenades et comme commissaire général des Expositions de la Ville de Paris.
19. - MARX, Roger. « Les *Nymphéas* de M. Claude Monet ». *Gazette des beaux-arts*, juin 1909, p. 529.
20. - BONNIER, Louis. *Notice explicative de l'avant-projet d'un pavillon d'exposition... Op. cit.*
21. - Lettre 297a, de Louis Bonnier à Monet. Paris, 5 octobre 1920.
22. - Lettre 298, de Louis Bonnier à Monet. Paris, 9 février 1921.
23. - La première annuité de ce budget s'élève à 197 654 francs pour l'année 1921 (AN, F/21/6245).
24. - Entre 1860 et 1931, les documents – ordres du jour et procès-verbaux – relatifs au conseil des Bâtiments civils sont conservés sous les cotes F21/6381 à 6390.
25. - WILDENSTEIN, Daniel. *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme*. Paris : Taschen, 2003, p. 415.
26. - Bernard Marrey détaille ces tensions entre le conseil municipal et le corps des architectes, qui entraîneront le refus de son projet pour ces habitations (MARREY, Bernard. *Louis Bonnier. Op. cit.*, p. 95).
27. - Bonnier a toujours été en décalage par rapport aux institutions académiques. Il a notamment refusé de poser sa candidature pour entrer à l'Institut.
28. - Lettre 2406, à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts. Giverny, 11 février 1921.
29. - Lettre 2464, à Arsène Alexandre. Giverny, 13 novembre 1921.
30. - LÉON, Paul. *Du Palais royal au Palais Bourbon, op. cit.*, p. 196.
31. - Clemenceau à Monet, Paris, 31 mars 1921 (CLEMENCEAU, Georges. *Correspondance, 1858-1929*. Éd. Sylvie Brodziak et Jean-Noël Jeanneney. Paris : Robert Laffont/BnF, 2008, p. 581-582).
32. - Lettre 2458, à Clemenceau. Giverny, 31 octobre 1921.
33. - Dès le mois d'avril 1921, il écrit à Paul Léon « si comme je l'espère, l'on fait tout ce qu'il faut pour la bonne installation de ma *Décoration*, j'étais tout disposé à signer un acte de donation à l'État, et je maintiens ce que je vous ai écrit. Mais il faut que j'en aie l'assurance formelle, et aussi que les travaux nécessaires seront être [sic] menés rapidement. Songez que voilà sept mois qui viennent de se passer en pourparlers et, s'il en faut autant pour décider ce qu'il faut faire à l'Orangerie, plus un an et demi pour son exécution, où cela nous mène. Je tiens donc à vous dire, et de toute nécessité, de fixer au plus tôt ce qu'il y aura à faire et c'est seulement à ce moment que je m'engage à signer un acte de donation ? Car, si je venais à mourir avant cela, cette donation serait nulle et non avenue. Je compte sur votre obligeance pour donner à M. Bonnier toutes les facilités pour qu'il puisse établir dans un bref délai un plan selon les indications que je lui donnerai » (lettre 2422 à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts. Giverny, 17 mai 1921).
34. - Clemenceau à Monet, 14 décembre 1921 (CLEMENCEAU, Georges. *Op. cit.*, p. 601).
35. - Lettre 2470, à Clemenceau. Giverny, 8 décembre 1921. Voir également la lettre 2468, à Clemenceau. Giverny, 25 novembre 1921 : « Tout est bien, sauf entente avec l'architecte, dont le plan ne me va pas. Je l'ai convié à venir dimanche pour me donner des précisions indispensables, sans quoi ça ne pourrait aller du tout ».

36. - Camille Lefebvre (1876-1946), architecte. Après son Prix de Rome en 1905, il est nommé en 1911 architecte ordinaire du château de Fontainebleau, puis architecte en chef des Bâtiments civils et Palais nationaux en 1916. Il est nommé architecte en chef du Palais royal et de la Comédie Française à la fin de la Première Guerre mondiale puis, en 1922, architecte en chef des palais du Louvre et des Tuileries. Il finit sa carrière au poste d'inspecteur des Bâtiments civils et Palais nationaux.
37. - « je me trouve embarrassé vis-à-vis de M. Bonnier le quel, d'après M. Clemenceau, ne serait plus chargé des travaux, mais bien le nouvel architecte du Louvre. Or je viens de recevoir de M. Bonnier de nouveaux plans, et je ne sais que lui répondre » (lettre 2474, à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, Giverny, 19 décembre 1921).
38. - Lettre 2442, à Arsène Alexandre, Giverny, 19 juin 1921.
39. - Lettre 2475, à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, Giverny, 22 décembre 1921.
40. - Clemenceau à Monet, Saint-Vincent-sur-Jard, 5 janvier 1922 (CLEMENCEAU, Georges. *Op. cit.*, p. 603).
41. - À plusieurs reprises, Monet fait part de ses craintes que le bâtiment ne convienne pas et va même jusqu'à annoncer l'annulation de la donation : « j'ai mûrement réfléchi à la nouvelle combinaison de l'Orangerie et je me vois avec bien des regrets dans l'obligation de renoncer à cette donation que j'étais si heureux de faire à l'État. Pensez que, si j'ai poursuivi ce grand travail, [c'est] avec l'idée d'une salle spéciale où chacun des différents motifs devait être montré cintré. Vous devez vous rappeler, du reste, que, dès le début j'en fis une condition formelle. Aujourd'hui avec l'Orangerie, étant donné le peu de largeur de la salle, il me faudrait exposer ces différents motifs absolument droits, par conséquent dénaturer ce que j'ai voulu faire ? Je sais bien qu'il est des raisons majeures qui vous empêchent d'agir comme vous le voudriez, c'est pourquoi je me vois dans la nécessité d'y renoncer » (lettre 2426, à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, Giverny, 25 avril 1921).
42. - « J'ai l'honneur de vous confirmer ce que nous avons décidé ensemble hier. Je fais don à l'État de dix-huit panneaux décoratifs dits série des *Nymphéas*, qui devraient être exposés à demeure et selon des indications que vous avez acceptées, dans la salle de l'Orangerie des Tuileries. Ces dix-huit panneaux sont destinés à deux salles disposées en ovale, qui sont pour la salle d'entrée les suivants : *Reflets verts* : 2 panneaux – *l'Agapanthe* : 2 panneaux – *Les Nuages* : 3 panneaux – *Matin* : 3 panneaux. Pour la seconde salle : *Les Trois Saules* : 4 panneaux – *Reflets d'arbres* : 2 panneaux – plus deux panneaux de six mètres non encore déterminés. Si l'État est décidé à exécuter les travaux nécessaires comme nous en avons convenu, c'est de ma part un engagement formel. Engagement qui sera suivi d'un acte notarié auquel sera joint copie du plan » (lettre 2463, à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, Giverny, 9 novembre 1921).
43. - Voir sur le site de Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90251245> ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9025130w> ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9025121x>. [consultés le 22/06/2017].
44. - LÉON, Paul. *Op. cit.*, p. 197.
45. - Clemenceau à Monet, Paris, 7 janvier 1925 (CLEMENCEAU, Georges. *Op. cit.*, p. 729-730).
46. - Les premières allusions à ces soucis apparaissent dans sa correspondance au printemps 1922 : lettres du 4 et 8 mai 1922 à Clemenceau et à Marc Elder (8 mai 1922).
47. - LÉON, Paul. *Op. cit.*, p. 198.
48. - « j'ai voulu me rendre compte des travaux à l'Orangerie. Pas un ouvrier. Silence absolu... Seul un petit tas de plâtras à la porte... » (lettre 2505, à Clemenceau, Giverny, 9 septembre 1922).
49. - Ces lettres sont conservées aux Archives nationales sous la cote 20144790.85.
50. - Clemenceau à Monet, Paris, 7 janvier 1925 (CLEMENCEAU, Georges. *Op. cit.*, p. 729-730).
51. - GEORGEL, Pierre. *Les Nymphéas*. Paris : Hazan, 1999, p. 25.
52. - *Ibid.*

53. - CLEMENCEAU, Georges. *Claude Monet : Les Nymphéas* [1928]. Paris : Terrain Vague, 1990, p. XII.
54. - L'ensemble de cette description est à lire dans *Ibid.*, p. XII.
55. - MARX, Roger. « Les *Nymphéas* de M. Claude Monet ». *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1909, p. 529.
56. - L'installation de la collection Walter-Guillaume, dans les années 1970, avait entraîné la destruction du vestibule et la construction d'un étage, bouchant la lumière naturelle.
57. - GEFFROY, Gustave. *Monet, sa vie, son temps, son œuvre* [1922]. Paris : Macula, 2011, p. 541.
58. - Sur le rôle de Monet comme précurseur de l'abstraction, on lira avec profit SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Claude Monet und die Moderne*. Cat. exp., Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 23 novembre 2001-10 mars 2002. Munich/Londres/New York : Prestel, et ALARCÒ, Paloma. *Monet et l'abstraction*. Cat. exp., Paris, musée Marmottan Monet, 17 juin-26 septembre 2010. Paris : Hazan/musée Marmottan Monet.

## RÉSUMÉS

Partie intégrante du paysage artistique parisien et international, les *Nymphéas* de Claude Monet proposent une forme inédite de création. Exécutées dans le secret de l'atelier de Giverny, les toiles entament leur destin public au moment où le peintre en fait don à la nation, par l'intermédiaire de son ami Clemenceau, au moment de l'armistice de la Première Guerre mondiale. Une longue période de tractation entre le peintre, qui entend bien faire respecter ses volontés, et les différents acteurs, qui interviennent autour de cette donation, s'engage alors. La question de la mise en exposition des panneaux est au cœur de discussions qui dureront plus de dix ans. Le dispositif d'accrochage que Monet imagine et qui se formalise progressivement est au cœur de son geste artistique. Par leur mise en exposition, le peintre devient le scénographe de ses toiles. L'enjeu de cet article est d'abord de comprendre combien et comment cette nouvelle posture influence ses rapports avec les différents acteurs du projet et en particulier les architectes, Louis Bonnier et Camille Lefèvre, en charge successivement de la réalisation des plans. Il s'agit ensuite d'envisager l'influence de cette posture inédite sur la production d'un patrimoine singulier, qui institue de nouveaux rapports entre la toile, le public et l'espace.

Claude Monet's *Nymphéas* (waterlilies) are famous both in Paris and internationally, an original form of artistic creation. Painted in the secret of his studio at Giverny, the paintings entered their public life after the artist donated them to the nation. Monet's friend Clemenceau played an important part in this donation which took place at end of the First World War. A long period of negotiation then began between Monet, who intended to enforce his will concerning the paintings, and various other actors associated with the donation. The question of how the works could be displayed was at the heart of these discussions, which lasted more than ten years. Indeed, the display is part of the art work and part of Monet's artistic gesture. The painter became the scenographer of his own paintings. The issue of this present article is to understand how far Monet's new function influenced his relationship with the various actors in the project. We will draw attention to the role of the two architects, Louis Bonnier and Camille Lefèvre, who proposed a series of plans for the ways to exhibit the works. We also consider the influence of this new role on the singularity of this art installation which establishes news relations between space, the public and the paintings.

## INDEX

**Mots-clés** : Claude Monet, Georges Clemenceau, Paul Léon, Louis Bonnier, Camille Lefèvre, Orangerie des Tuileries, Nymphéas, scénographie, décor

**Keywords** : Claude Monet, Georges Clemenceau, Paul Leon, Louis Bonnier, Camille Lefevre, Orangerie of the Tuileries, Nympheas, scenography, decor

## AUTEUR

**FÉLICIE FAIZAND DE MAUPEOU**

Ingénieur de recherche, Labex *Les Passés dans le Présent*, Paris-Ouest-Nanterre-La Défense  
feliciedemaupeou@gmail.com