

F GRIMALDIFORUM
MONACO

Z > N > H

Monet

en pleine lumière

Monet in Full Light



PENSION ANGLAISE

CAFÉ RESTAURANT DE



GRIMALDIFORUM
MONACO

Z > N > H

Monet

en pleine lumière Monet in Full Light



GRIMALDIFORUM
MONACO

Z > N > H

Sous la direction de
Marianne Mathieu

Monet

en pleine lumière Monet in Full Light



Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « Monet en pleine lumière », présentée au Grimaldi Forum Monaco du 8 juillet au 3 septembre 2023 et organisée avec le soutien exceptionnel du musée Marmottan Monet, Paris et de l'Académie des beaux-arts.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition "Monet in Full Light" at the Grimaldi Forum Monaco from 8 July to 3 September 2023 with the exceptional support of the Musée Marmottan Monet, Paris and the Académie des beaux-arts.

**Musée
Marmottan
Monet**



ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

**GRIMALDIFORUM
MONACO**

10, avenue Princesse Grace
98000 Monaco
www.grimaldiforum.com

PRÉSIDENT / PRESIDENT
Henri Fissore

DIRECTRICE GÉNÉRALE / GENERAL MANAGER
Sylvie Biancheri

**DIRECTRICE DES ÉVÉNEMENTS CULTURELS /
DIRECTOR OF CULTURAL EVENTS**
Catherine Alestchenkoff

**DIRECTEUR DU BÂTIMENT /
DIRECTOR OF BUILDING**
Alain Melkonian

**DIRECTEUR SÉCURITÉ, SECOURS INCENDIE
ET PROTECTION DES RISQUES /
SAFETY AND SECURITY DIRECTOR**
Philippe Martin

**DIRECTRICE DES MANIFESTATIONS /
DIRECTOR OF EVENTS**
Hélène Pringault

**DIRECTRICE FINANCIÈRE ET JURIDIQUE /
LEGAL AND FINANCIAL DIRECTOR**
Fabienne Guaitolini

**DIRECTRICE DE LA COMMUNICATION /
DIRECTOR OF COMMUNICATIONS**
Dany Rubrecht

**CHARGÉES DE COMMUNICATION /
COMMUNICATIONS MANAGERS**
Shirley Lucaccio
Cécile Valentin Musial

MONACO

S.E.M. Pierre Dartout
Ministre d'État / Minister of State

Patrice Cellario
Conseiller de Gouvernement
pour l'Intérieur / Minister of the Interior

Jean Castellini
Conseiller de Gouvernement
pour les Finances et l'Économie /
Minister of Finance and Economy

Avec la participation du
 **Gouvernement Princier**
PRINCIPAUTÉ DE MONACO

EXPOSITION / EXHIBITION

COMMISSAIRE / CURATOR
Marianne Mathieu

**SCÉNOGRAPHIE ET MAÎTRISE D'OUVRAGE /
PROJECT MANAGEMENT GRIMALDI
FORUM MONACO**
William Chatelain
Assisté de / Assisted by
Antoine Ceunebroucke
et Augustin Serres

Avec la participation de
Anne Gratadour

**COORDINATION GÉNÉRALE /
HEAD COORDINATION**
Catherine Alestchenkoff

**ATTACHÉE CULTURELLE /
CULTURAL EXECUTIVE**
Michèle Kieffer

RÉGIE DES ŒUVRES / REGISTRAR
Fabien Mage
Assisté de / Assisted by
Christophe Gori

CONCEPTION GRAPHIQUE / GRAPHIC DESIGN
Antoine Ceunebroucke

**CONCEPTION DES DISPOSITIFS AUDIOVISUELS /
AUDIOVISUAL AND MULTIMEDIA CONCEPTION**
Antoine Ceunebroucke
et Augustin Serres (Bureau d'Études
et Design d'Espaces)
sous la direction de William Chatelain

Hovertone, Mons et Paris

CATALOGUE

DIRECTEUR D'OUVRAGE / EDITOR
Marianne Mathieu

**AUTEURS (PAR ORDRE D'APPARITION) /
AUTHORS (IN ORDER OF APPEARANCE)**

Marianne Mathieu
Historienne de l'art / Art historian

Claire Durand-Ruel Snollaerts
Historienne de l'art, spécialiste et expert
de Pissarro. Descendante du marchand
d'art Paul Durand-Ruel / Art historian,
Camille Pissarro specialist. Descendant
of the art dealer Paul Durand-Ruel

André Z. Labarrère
Maître de conférences honoraire à
l'Université Côte d'Azur / honorary
lecturer at the Université Côte d'Azur

Carlo Bagnasco
Conservateur de la villa Pompeo Mariani
et président de la Fondation Pompeo
Mariani / Curator of Villa Pompeo
Mariani and President of the Pompeo
Mariani Foundation

Aldo Herlaut
Ancien diplomate / Former diplomat

Dominique Lobstein
Historien de l'art/ Art historian

**COORDINATION ÉDITORIALE /
EDITORIAL COORDINATION**
Michèle Kieffer

ÉDITIONS HAZAN

DIRECTEUR / DIRECTOR
Jérôme Gille

**RÉSPONSABLE ÉDITORIALE /
EDITORIAL MANAGER**
Béatrice Petit

RELECTURE DES TEXTES / COPY-EDITING
Pour le français : Colette Malandain
Pour l'anglais : Bernard Wooding

**TRADUCTION DU FRANÇAIS VERS L'ANGLAIS /
TRANSLATION FROM FRENCH TO ENGLISH**
Catherine Petit et Paul Buck

**TRADUCTION DE L'ITALIEN VERS LE FRANÇAIS /
TRANSLATION FROM ITALIAN TO FRENCH**
Vincent Raynaud

**TRADUCTION DE L'ITALIEN VERS L'ANGLAIS /
TRANSLATION FROM ITALIAN TO ENGLISH**
Vincent Raynaud

CONCEPTION GRAPHIQUE / GRAPHIC DESIGN
Bernard Lagacé et Lysandre Le Cléac'h

**COORDINATEUR DE FABRICATION /
PRODUCTION COORDINATOR**
Francis Verdelet

Cette exposition a bénéficié du soutien de :
This exhibition was supported by:


CMB
MONACO
PARTENAIRE OFFICIEL

Sotheby's


GROUPE
marzocco

Remerciements

Acknowledgements

Nous tenons à exprimer notre vive reconnaissance au musée Marmottan Monet en la personne de M. Érik Desmazières, membre de l’Institut et directeur. L’apport de leur collection a contribué à nourrir le propos de cette exposition. Nos remerciements s’adressent également aux collectionneurs privés et aux directeurs d’institutions publiques et privées qui ont soutenu cette exposition avec bienveillance et nous ont permis de présenter, pour la première fois, des œuvres à proximité des lieux de leur réalisation.

We would like to express our deepest gratitude to the Musée Marmottan Monet and in particular to Mr Érik Desmazières, member of the Institute and director. The loan of works from their collection has enriched the exhibition immeasurably. We also thank the private collectors and the directors of public and private institutions who kindly supported the exhibition and enabled us, for the first time, to exhibit works near to the places where they were painted.

ALLEMAGNE

Potsdam, Museum Barberini, Hasso Plattner Collection
Dr. Ortrud Westheider, Directrice

Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck
Dr. Julia Wallner, Directrice

Wuppertal, Von der Heydt-Museum
Dr. Roland Mönig, Directeur

BELGIQUE

Tournai, musée des Beaux-Arts
Julien Foucart, Conservateur

BRÉSIL

São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP
Adriano Pedrosa, Directeur

ESPAGNE

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Guillermo Solana, Directeur artistique

ÉTATS-UNIS

Cleveland, The Cleveland Museum of Art
William M. Griswold, Directeur et Président

Columbus, Columbus Museum of Art
Brooke A. Minto, Directrice

Denver, Denver Art Museum
Christoph Heinrich, Directeur

Los Angeles, Los Angeles Hammer Museum
Ann Philbin, Directrice

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
Sasha Suda, Directeur

Saint Louis, Saint Louis Art Museum
Min Jung Kim, The Barbara B. Taylor Director

West Palm Beach, Norton Museum of Art
Ghislain d’Humières, Directeur

FRANCE

Paris, musée d’Orsay
Christophe Leribault, Président des musées d’Orsay et de l’Orangerie

Paris, musée Marmottan Monet
Érik Desmazières, membre de l’Institut, Directeur

Saint-Jean-Cap-Ferrat, La Villa et jardins Ephrussi de Rothschild
Muriel Mayette-Holtz, membre de l’Institut et Directrice

MONACO

Monaco, Palais princier
Claude Palmero, Administrateur des Biens de S.A.S. le Prince de Monaco
Hervé Irien, Secrétaire général de la Commission des Objets d’Art de S.A.S. le Prince de Monaco

Nouveau Musée National de Monaco
Björn Dahlström, Directeur
Célia Bernasconi, Conservateur en chef

ROYAUME-UNI

Liverpool, National Museums Liverpool, Walker Art Gallery
Sandra Penketh, Executive Director of Galleries and Collections Management

SUISSE

Riehen/Basel, Fondation Beyeler
Sam Keller, Directeur

Genève, musée d’Art et d’Histoire
Marc-Olivier Wahler, Directeur

AUX PRÊTEURS PRIVÉS :

Collection Isabelle et Scott Black
Collection Larock-Granoff
Collection Nahmad
Collection Victor Pastor
Collection Pérez Simón
Collection Vargi
Collection privée, courtesy Blondeau & Cie, Genève

Et aux autres prêteurs qui ont souhaité garder l’anonymat. And all those who have preferred to remain anonymous.

Que toutes celles et ceux qui, à titres divers, ont contribué à la préparation de cette exposition et de son catalogue trouvent ici l’expression de notre gratitude :

We extend our sincerest thanks all those who, in various ways, have contributed to the preparation of this exhibition and its catalogue.

Marianne Alphant, Jean-Louis Andral, Mark Armstrong, Ruth Barach Cox, Christian Baraja, Laure Barthelemy Labeeuw, Sarah Belmont, William Berard, Serena Bertolucci, Sandro Bosi, Marion Buffaut, Sylvie Carlter, Patrick de Carolis, Gulperi Ceylan, Christian Chatellier, Vicky Colombet, Angelica Daneo, Flavie Durand-Ruel, Paul-Louis

Durand-Ruel, Laurent Echaubard, Kathleen Evin, Sandrine Frieden, Carol Henry, Hugues R. Gall, Christian Garoscio †, Lori M. Garst, Aurélie Gavaille, Léonard Gianadda, Natasha Girardi, Sandrine Giribaldi, Claire Gooden, Claire Guinet, Marie-Louise Favre, Matthias Heitbrink, Etienne Hellman, Teresa Krasny, Simon Kelly, Oliver Kornhoff, Erik Lasalle, Geraldine Lefebvre, Heather Lemonedes Brown, Anne-Sophie Luyton, Laurène Marin, Soline Massot, Pierre-Yves Morandon Alexandre Nicolas, Manon Paineau, Véronique Pelloie, Pascal Perrin, Sophie Pietri, Nicole Piguet, Philippe Piguet, Laurent Riberolles, Ellen E. Rickman, Sarah Schuster, George Shackelford, Fabien Simode, Florence Sonier, Alain Tapié, Giulia Trabaldo Togna, Claude Valion, Georges Vigarello, Daniel Zamani, Julián Zugazagoitia

Le cahier « Monet et la Riviera » a vu le jour grâce à la contribution de nombreux spécialistes qui ont généreusement mis leur temps et leur connaissance à la disposition de ce projet et grâce à l’apport d’une importante iconographie. C’est avec beaucoup de gratitude que nous tenons à remercier toutes celles et tous ceux qui ont partagé avec nous leurs connaissances et leur passion pour leur territoire.

The “Monet and the Riviera” section was made possible thanks to the contribution of numerous specialists who generously gave their time and shared their knowledge for this project and also thanks to the provision of a significant body of images. We gratefully thank all those who shared with us their knowledge about and passion for their region.

À ANTIBES, MENTON, ROQUEBRUNE-CAP-MARTIN ET MONACO

L’auteur des essais, André Z. Labarrère, et, à sa demande, Christiane Blot-Labarrère, Patricia Blot, Benjamin Labarrère, Olivier Labarrère, Hélène Madesclaire, ainsi que la plupart des personnes et institutions citées ci-dessous

À ANTIBES

Alain Bottaro, Conservateur en chef du patrimoine, Responsable Service Archives municipales
Élisabeth et Claude Antonini
Philippe Borsarelli
Danielle et Jean Latu
Thési Saenger,
Julie Villelegier

À MENTON ET ROQUEBRUNE-CAP-MARTIN

Valérie Rondelli, Cheffe des services des Archives municipales de Menton à la mairie de Menton
Audrey Daurut
Christian Robiglio
Jean-Claude Volpi

À MONACO

Thomas Fouilleron, Directeur des Archives et de la Bibliothèque du Palais princier
Thomas Blanchy, Adjoint au Directeur des Archives et de la Bibliothèque du Palais princier
Sylvie Ruau, Chargée d’inventaire au Service des Archives et de la Bibliothèque du Palais princier

Séverine Canis-Froidefond, Directrice de la D.P.U.M.
M. Mattoni, Service des Archives de la D.P.U.M.
Charlotte Lubert-Notari, Responsable du patrimoine de la Monte-Carlo Société des Bains de Mer
Béatrice Novaretti, conservateur de la Médiathèque
Céline Sabine, conservateur-adjoint de la Médiathèque
Dominique Bon, Responsable du Fonds régional de la Médiathèque

Patrick Occelli, Président honoraire de l’Association des cartophiles de Monaco
Romy Tirel-Marill, Attachée de conservation NMNM
Vincent Vatrican, Directeur de l’Institut audiovisuel de Monaco

Ainsi que :
Jean-Paul Bascoul, Emeric Pinkowicz (Conservateur du musée Renoir de Cagnes-sur-Mer)

À DOLCEACQUA

L’auteur de l’essai, Aldo Herlaut, et, à sa demande, Eugenio Andrigetto, Andrea Eremita, Mario Ferrari, Nino Perrino, Alberto Piombo et Ugo Tornatore, Victor De Nito, Gisella Merello, Giorgio Caudano et Franck Vigliani

À BORDIGHERA

L’auteur de l’essai, Carlo Bagnasco, et, à sa demande, Maria Enrichetta Bagnasco, Philippe Borsarelli, Laura Calosso, Anna Maria Ceriolo Verrando, Debora Chiavone, Giancarlo Chiocca, Lilia De Apollonia, Carmen Étienne Molinari, Rosaria Falzone, Andrea La Francesca, Pier Rossi, la famille Pietro Isnardi, la famille Moreno, la famille Oger, la famille Pazielli, l’Istituto Internazionale di Studi Liguri, Centro Nino Lamboglia, Bordighera





Palais de Monaco

At the end of the 19th century, Monte-Carlo's attraction went beyond the mere myth of a seaside resort renowned for its relaxed lifestyle and the entertainment of gambling with which it is synonymous. With its distinctive coastline and light, it belongs to that Mediterranean that is so favourable to creative escape.

This exhibition marks the 140th anniversary of Claude Monet's first sojourn in the Principality, in December 1883. Monet was one of those artists whose work was influenced by the landscapes of the Riviera, and Marianne Mathieu, the exhibition's curator, has chosen this as the theme for this discovery of "Monet in Full Light".

The exhibition, which features around one hundred masterpieces, reveals this undisputed master's work in all its splendour, demonstrating his unique approach to painting through the works he created during his stay on the coast in Monaco, Bordighera and Antibes. Enriched with archival documents, period photographs and rigorous studies carried out by local historians, the exhibition and its catalogue examine the various locations that inspired the artist and shed new light on his practice as he grappled with the unique motifs and effects of light.

The exhibition owes a great deal to Marianne Mathieu, a native of the region: her passion has contributed hugely to this event, which pays homage to our French Riviera, of which Claude Monet left so many wonderful images.

I would also like to pay tribute to the generous support of the Musée Marmottan Monet without which the exhibition could not have taken place, as well as to the directors of the public institutions and the private collectors who made it possible, with their all-important loans, enabling a new appreciation of Monet's art for both the public and specialists.

H.S.H. Prince Albert II of Monaco



Palais de Monaco

Dès la fin du XIX^e siècle, l'attrait de Monte-Carlo dépasse le simple mythe de la station balnéaire réputée pour sa douceur de vivre et le plaisir des jeux qui la caractérise. Avec son littoral, sa lumière si particulière, elle s'inscrit sur cette côte méditerranéenne propice à l'évasion artistique.

Claude Monet, dont on célèbre le 140^e anniversaire de sa première escale dans la Principauté, en décembre 1883, fait partie de ces artistes dont l'œuvre a été influencée par les paysages de la Riviera. C'est ce thème que Marianne Mathieu, commissaire de l'exposition, a privilégié pour nous inviter à découvrir ce « Monet en pleine lumière ».

Si le parcours de l'exposition, à travers près de cent chefs-d'œuvre, déploie dans sa magnificence l'œuvre de ce maître incontesté, la singularité de sa peinture se révèle ici même lorsque Monet séjourne sur la côte entre Monaco, Bordighera et Antibes. En s'appuyant sur des documents d'archives, des photographies de l'époque et des observations rigoureuses engagées par des historiens locaux, l'exposition et son catalogue interrogent les lieux qui ont inspiré l'artiste et apportent un éclairage inédit sur sa pratique quand il s'est trouvé confronté à des motifs et à des lumières sans équivalent.

L'exposition doit beaucoup à Marianne Mathieu, native de la région: sa passion a grandement contribué à la genèse de cet événement qui rend hommage à notre Côte d'Azur, où Claude Monet a laissé tant de merveilleux témoignages.

Je tiens également à saluer le généreux soutien du musée Marmottan Monet, sans qui l'exposition n'aurait pu voir le jour, sans oublier les directeurs des institutions publiques et les collectionneurs privés qui, à travers leurs prêts essentiels, permettent d'offrir une nouvelle appréciation de l'art de Monet, tant pour le grand public que pour les spécialistes.

S.A.S. le Prince Albert II de Monaco

Musée Marmottan Monet

MONET, RETURN TO MONACO

In December 1883, with his friend Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet discovered the luxuriant vegetation and light “with its extraordinary pink tone” of the Franco-Italian Riviera. Dazzled, he returned a month later, this time alone, for a stay that was to last nearly three months. There he set about painting the intensity of the colours and the constantly changing light in Bordighera and Monaco. This journey was to be a turning point in the career of the Impressionist painter. After another trip to the Riviera in 1888, he began working on his first series, and enriched his exuberant garden at Giverny, the final subject of his oeuvre and inspiration for his *Grandes Décorations*.

It is therefore a “Monet in Full Light” that the Grimaldi Forum Monaco reveals in this exceptional retrospective organised to mark the 140th anniversary of the painter’s first stay in the Monégasque region. More than a hundred works from international collections are on display, of which forty-four paintings, from his childhood in Le Havre to the water lilies, come from the Musée Marmottan Monet. For our institution, trustee of the first collection of the artist’s work in the world, the joint collaboration with the Grimaldi Forum is remarkable in more than one respect. Above all, this is the first time our collections are travelling to Monaco to be exhibited in a unique setting, where the sea and the sky perform their forever changing ballet of colours, an evocation of Monet’s quest to capture the moment and render atmospheric changes in painting. This event also provides an opportunity to contemplate the master’s paintings not far from the sites where they were created.

In 2019, a tribute was paid to the artist’s vision and the locations he depicted with the display of two paintings from our collection in the places where they were painted: *The Castle of Dolceacqua*, in the castle of the Doria in Dolceacqua, and *Valley of Sasso, Sunlight Effect*, in the Villa Regina Margherita in Bordighera. Today Monte-Carlo, the “most beautiful place on the entire coast”, as Monet called it, appears to be an essential stage in this itinerary. *Monte-Carlo Seen from Roquebrune, Impression* from the collection of Prince Albert II of Monaco, exhibited here, is probably its most emblematic oeuvre.

We extend our heartfelt thanks to His Serene Highness Prince Albert II, as well as all of the teams at the Grimaldi Forum Monaco, which instigated this international cultural event, and in particular Sylvie Biancheri, its general director, and Catherine Alestchenkoff, its director of cultural events. We also express our warmest thanks to Marianne Mathieu, curator of this major exhibition, and to all the lenders, institutions and private collections.

Érik Desmazières
Member of the Institut
Director of Musée Marmottan Monet

Musée Marmottan Monet

MONET, RETOUR À MONACO

Décembre 1883, avec son ami Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet découvre la végétation luxuriante et la lumière « au ton rose extraordinaire » de la Riviera franco-italienne. Ébloui, il y retournera un mois après, seul cette fois-ci, pour un séjour qui durera près de trois mois. Là, il entreprend de peindre l’intensité des couleurs et de la lumière toujours renouvelée de Bordighera et de Monaco. Ce voyage marque un tournant dans la carrière du peintre impressionniste. Après un nouveau passage sur la côte en 1888, il initiera ses premières séries, et embellira son foisonnant jardin de Giverny, ultime sujet de son œuvre qui lui inspirera les *Grandes Décorations*.

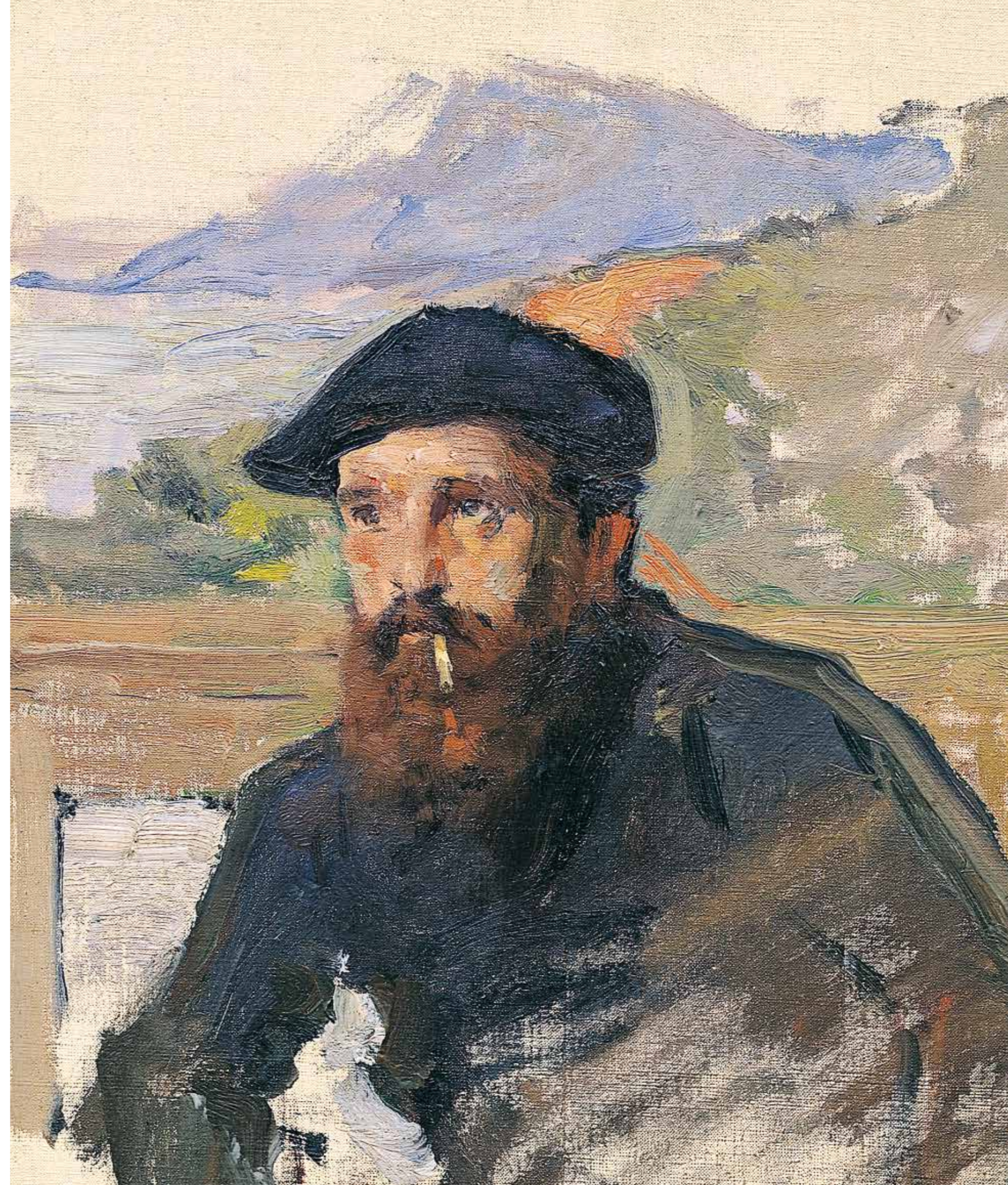
C’est donc un « Monet en pleine lumière » que propose de nous faire découvrir le Grimaldi Forum Monaco par cette exposition rétrospective exceptionnelle qui entend célébrer le 140^e anniversaire de la première escale du peintre en pays monégasque. Plus de cent œuvres issues de collections internationales sont présentées, dont quarante-quatre tableaux, de sa jeunesse havraise aux nymphéas, proviennent du musée Marmottan Monet. Pour notre institution, dépositaire du premier fonds mondial des œuvres de l’artiste, la collaboration engagée avec le Grimaldi Forum est remarquable à plus d’un titre. D’abord parce qu’il s’agit du premier voyage de nos collections à Monaco, dans un écrin unique, où la mer et le ciel entament leur ballet incessant de couleurs, évocation de la quête de Monet pour la capture de l’instant et la traduction des changements atmosphériques en peinture. Ensuite parce que cette manifestation permet de contempler les toiles du maître à proximité des sites où elles ont été réalisées.

En 2019, un hommage a été rendu à la vision de l’artiste et aux endroits dont il a rendu compte par la présentation de deux œuvres de notre fonds dans leur lieu de création initial: *Le Château de Dolceacqua*, au château des Doria, à Dolceacqua, et *Vallée de Sasso, effet de soleil*, au sein de la villa Regina Margherita de Bordighera. Monte-Carlo, le « plus bel endroit de toute la côte », ainsi que Monet le qualifie, s’impose aujourd’hui comme l’étape obligée de cet itinéraire. *Monte-Carlo vu de Roquebrune, impression* de la collection du prince Albert II de Monaco, ici présentée, en est probablement l’œuvre la plus emblématique.

Nous remercions Son Altesse Sérénissime le Prince Albert II ainsi que l’ensemble des équipes du Grimaldi Forum Monaco, qui ont eu l’initiative de cet événement culturel international, tout particulièrement Sylvie Biancheri, directrice générale, et Catherine Alestchenkoff, directrice des événements culturels. Notre reconnaissance va également à Marianne Mathieu, commissaire de cette exposition d’envergure, et à l’ensemble des prêteurs, institutions et collections privées.

Érik Desmazières
Membre de l’Institut,
Directeur du musée Marmottan Monet

Monet en pleine lumière	18	Monet in Full Light
Une façon de voir	20	A Way of Seeing
Marianne Mathieu		Marianne Mathieu
Monet et la Riviera	136	Monet and the Riviera
Les Monet de la Riviera dans les Archives Durand-Ruel	138	The Riviera Monets in the Durand-Ruel Archives
Claire Durand-Ruel Snollaerts		Claire Durand-Ruel Snollaerts
Monaco	150	Monaco
«Le plus bel endroit de toute la côte»		“The most beautiful place on the whole coast”
Décembre 1883		December 1883
André Z. Labarrère		André Z. Labarrère
Bordighera	178	Bordighera
Une station encore préservée		A preserved seaside resort
Janvier à avril 1884		January to April 1884
Carlo Bagnasco		Carlo Bagnasco
Dolceacqua	216	Dolceacqua
Au-delà du pittoresque		Beyond the picturesque
Février & avril 1884		February & April 1884
Aldo Herlaut		Aldo Herlaut
Cap Martin	232	Cap Martin
Deux points de vue en un		Two viewpoints in one
Février 1884		February 1884
André Z. Labarrère		André Z. Labarrère
Antibes/Juan-les-Pins	242	Antibes/Juan-les-Pins
La fin du motif		The end of the motif
Janvier à mai 1888		January to May 1888
André Z. Labarrère		André Z. Labarrère
La réception critique de l'œuvre méditerranéenne	264	La réception critique de l'œuvre méditerranéenne
Dominique Lobstein		Dominique Lobstein
Notes	270	Notes
Liste des œuvres exposées	281	List of exhibited works
Bibliographie	284	Bibliography



Monet en pleine lumière
Monet in Full Light



Une façon de voir A Way of Seeing

Marianne Mathieu



« C'est ma façon de voir à moi, ce n'est pas une théorie¹. »

“It is my own way of seeing, it is not a theory.”¹ CLAUDE MONET

Impression, soleil levant, 1872.
Huile sur toile, 50 x 65 cm. Paris,
musée Marmottan Monet

Impression, Sunrise, 1872.
Oil on canvas, 50 x 65 cm. Paris,
Musée Marmottan Monet

Le 7 juin 1880, au n° 7 du boulevard des Italiens à Paris, dans les locaux de la revue *La Vie moderne*, propriété de l'éditeur et collectionneur Georges Charpentier, Monet inaugure sa première exposition personnelle. Pour l'occasion, un entretien avec l'artiste est publié. C'est la première interview de Monet, son premier témoignage public. Il a quarante ans. Veuf depuis peu, père de deux garçons – Jean, treize ans, et Michel, deux ans –, Monet peint depuis l'âge de seize ans, et participe à des expositions collectives depuis 1858²; cela fait vingt-deux ans déjà ! On le sait, les débuts de l'artiste – chanter du plein air et d'une nouvelle peinture – furent difficiles. Refusé au Salon, il se voit barrer la voie du succès. Aussi, depuis 1870, il vend par l'intermédiaire du marchand Paul Durand-Ruel et présente ses œuvres en marge des événements officiels à l'occasion d'expositions collectives et associatives aujourd'hui connues sous le nom d'expositions impressionnistes. Impressionniste, le mot est lâché. Monet est un impressionniste, terme alors hautement péjoratif pour les gardiens de la *doxa* académique, puisqu'il charrie avec lui des notions telles que l'imprécision, l'inachèvement et, *in fine*, l'incompétence. Pour ses détracteurs, Monet ne sait pas peindre; il n'applique ni règle, ni formule, deux éléments clés sur lesquels se fonde l'art académique de son temps. Ce premier reportage offre à Monet l'opportunité de répondre aux critiques. Le journaliste qui mène l'entretien, Émile Taboureaux, le rencontre chez lui, à Vétheuil; il rapporte:

Moi aussi j'ignorais Vétheuil, avant cette dernière excursion où m'a conduit ce désir tout naturel de voir de près, d'entendre parler et au besoin de palper une de ces bêtes féroces de l'art que l'on appelle les Impressionnistes. [...]

Il se présente à Monet :

« Or ça », lui dis-je non sans préambule, « faites-moi donc l'amitié de me conduire à votre atelier. »

À ce mot, les yeux de Monet roulèrent des éclairs :

**« Mon atelier ! mais je n'ai jamais eu d'atelier, moi, et je ne comprends pas qu'on s'enferme dans une chambre. Pour dessiner, oui ; pour peindre, non. » Et, d'un geste large comme l'horizon, me montrant la Seine toute criblée des ors du soleil couchant, les collines baignées d'ombres fraîches, et Vétheuil tout entier qui semblait dormir dans la quiétude du soleil aprien, père des lilas blancs, des lilas roses, des primevères et des boutons d'or :
« Voilà mon atelier à moi³ ! »**

La déclaration s'impose comme un manifeste, elle est reprise dans la presse : « Son atelier c'est la nature⁴ » ! Un mythe se forge⁵. Ayant croisé Monet sur la côte normande, Guy de Maupassant s'émerveille :

On 7 June 1880, at no. 7 Boulevard des Italiens in Paris, on the premises of the magazine *La Vie moderne*, the property of the publisher and collector Georges Charpentier, Monet opened his first solo exhibition. An interview with the artist was published in conjunction with it. It was Monet's first interview, his first public statement. He was forty years old. Recently widowed, he was the father of two sons – Jean, thirteen, and Michel, two – and had been painting since the age of sixteen, as well as taking part in collective exhibitions since 1858.² It had already been twenty-two years. Monet was the champion of the outdoors and of a new form of painting, and it is well known that the beginning of his career was difficult. He had been refused admission to the Salon and the road to success was blocked. So, from 1870, he began selling his paintings through the dealer Paul Durand-Ruel, and exhibiting them outside official events, in group or communal exhibitions known today as the Impressionist exhibitions. For Monet was an Impressionist, a highly pejorative term at the time for the guardians of public opinion on art, since it conveyed such notions as lack of precision and incompleteness, in short, incompetence. For his detractors, Monet could not paint; he applied neither rules nor formulas, two key elements on which the academic art of the time was founded. This first interview offered Monet the opportunity to respond to the critics. The journalist conducting the interview, Émile Taboureaux, met him at his home, in Vétheuil, and reported:

I didn't know Vétheuil either, before this last excursion where that natural desire to see up close, to hear and, if need be, to feel one of those ferocious beasts of the art world known as Impressionists took me.

He introduced himself to Monet:

“Please”, I said to him not without preamble, “be kind enough to take me to your studio.”

Hearing that, Monet's eyes flashed with anger:

**“My studio! But I've never had a studio, and I don't understand how one can shut oneself in a room. For drawing, yes, but painting, no.” And in one swooping gesture, broad like the horizon, showing me the Seine dotted with the gold flakes of the setting sun, the hills bathed in cool shades, and the whole of Vétheuil that appeared to be sleeping in the peaceful April sun, father of the white lilacs, the pink lilacs, the primroses and the buttercups:
“That is my studio!”³**

The declaration was taken as a manifesto and reproduced in the press: “His studio is nature.”⁴ A myth had been created.⁵ Having met Monet on the Normandy coast, Guy de Maupassant marvelled:

J’ai souvent suivi Claude Monet [...]. Ce n’était plus un peintre, en vérité, mais un chasseur. [...] Je l’ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumière sur la falaise blanche et la fixer à une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement le surprenant et le fugitif effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement⁶.

Quel portrait ! Celui d’un homme vivant et peignant à l’unisson avec la nature et se libérant de « tout ce que l’École, tout ce que l’Appris, tout ce que l’Éducation aveuglante et classique empêche de connaître et de pénétrer », conclut l’auteur. Monet est sur la même ligne, qui affirme : « J’aimerais peindre comme l’oiseau chante⁸. »

LA LUMIÈRE DES MAÎTRES

Monet ne dissimule pas son aversion pour l’enseignement. Évoquant ses années de collège, il se fait volontiers passer pour un cancre⁹; il condamne également avec force l’enseignement d’une peinture classique et savante qu’il était supposé recevoir dans l’atelier de Charles Gleyre qu’il intègre, à Paris, en 1862. À ce propos, il se souvient des premières corrections du professeur :

Je l’entends me dire en souriant : « Pas mal, pas mal du tout cette affaire-là, mais c’est trop dans le caractère du modèle. Vous avez un bonhomme trapu, vous le peignez trapu. Il a des pieds énormes : vous les rendez tels-quels. C’est très laid tout ça. Rappelez-vous, donc, jeune-homme que quand on exécute une figure, on doit penser à l’antique. La nature, mon ami, c’est très bien comme élément d’étude, mais ça n’offre pas d’intérêt. Le style voyez-vous, il n’y a que ça. »

Monet poursuit :

J’étais fixé. La vérité, la vie, la nature, tout ce qui provoquait en moi l’émotion, tout ce qui constituait en moi l’essence même, la raison d’être unique de l’art, n’existait pas pour cet homme. Je ne resterais pas chez lui. Je ne me sentais pas pour recommencer à sa suite les Illusions perdues et autres balançoires. Alors à quoi bon persister¹⁰ ?

On l’aura compris, Monet n’a pas suivi de formation traditionnelle. Cela ne signifie pas pour autant qu’il n’aura pas été instruit. Loin de là ! Au soir de sa vie, il rend hommage aux deux paysagistes qui l’ont éveillé à sa vocation : Eugène Boudin, rencontré au Havre vers 1855, et Johan Barthold Jongkind, croisé pour la première fois à Honfleur, en 1862. Les liens qui unissent Monet à ses maîtres et la chronologie de leurs échanges ont été étudiés. Il ne s’agit pas ici d’y revenir, mais plutôt de souligner la précocité de l’influence de ces peintres sur le jeune Oscar Claude Monet et les conséquences qu’elles induiront sur son rapport à la nature. Sous l’influence de ses maîtres, avec eux et comme eux, Monet ne perçoit pas seulement la nature comme un spectacle mais aussi comme un tableau en devenir. Ce regard est conditionné chez lui dès l’adolescence ; il ne contemple pas simplement le ciel, la terre et la mer mais apprend à les questionner et à en évaluer, selon les lieux, le potentiel artistique.

I often followed Claude Monet... He was no longer a painter but a hunter... I saw him catching a sparkling cascade of light on the white cliff and rendering it in a flow of yellow tones that strangely depicted the startling and moving aspect of that elusive and blinding dazzling sight.⁶

What a portrait! That of a man living and painting in unison with nature, and freeing himself from “everything that School, everything Taught, everything that a blinding and classical Education prevents one from knowing and fathoming”,⁷ the author concluded. Monet was of the same opinion when he declared: “I would like to paint like the bird sings.”⁸

THE LIGHT OF THE MASTERS

Monet didn’t hide his aversion to being taught. Remembering his school days, he gladly pretended he was a dunce,⁹ and also strongly condemned the training in a classic scholarly painting practice that he was supposed to have received in the studio of Charles Gleyre, which he joined in Paris in 1862. Monet recalled his teacher’s first corrections :

I can hear him saying to me with a smile : “Not bad, not bad at all that stuff, but it’s too much in the nature of the model. You have here a stocky man, well, you paint him stocky. He has enormous feet, you paint them like that. All that is very ugly indeed. Remember young man, that when you represent a figure, you must think of classical art. Nature, my friend, is all very well as an element for studies, but it doesn’t present any interest. Style is everything, you see.”

Monet continued :

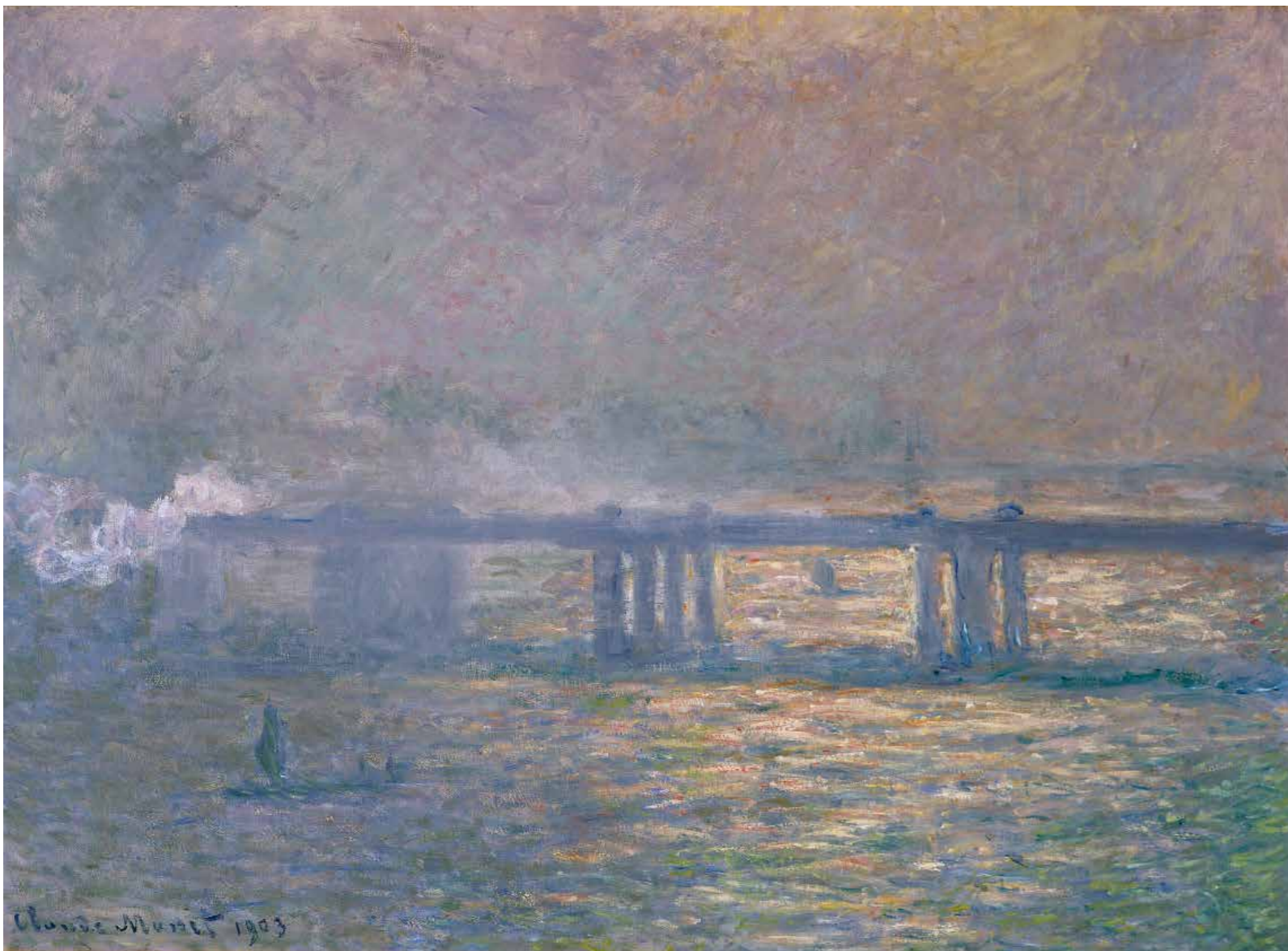
I got the picture. Truth, life, nature, everything that elicited emotion in me, everything that constituted in me the essence itself, art’s sole reason to be, didn’t exist for that man. I was not going to stay with him. I didn’t feel up to resume, in his footsteps, the lost Illusions and other nonsense. So what was point of continuing?¹⁰

Clearly, then, Monet, did not receive a traditional training. That does not mean he was not educated, far from it. At the end of his life, he paid tribute to the two landscape artists who inspired his vocation: Eugène Boudin, whom he met in Le Havre around 1855, and Johann Barthold Jongkind, whom he encountered for the first time in Honfleur, in 1862. The ties that bound Monet to his masters and the chronology of their exchanges have been previously examined. It is not a question of going back over them but rather of underlining the earliness of the influence of those painters on the young Oscar Claude Monet and the consequences they had on his relationship to nature. Under the influence of his masters, with them and like them, Monet did not perceive nature solely as a spectacle but also as a painting in the making. Monet’s gaze had been conditioned since his teenage years; he not only contemplated the sky, the earth and the sea, but he learned to question them and to evaluate, depending on the locations, their aesthetic potential.



Cat.1 *Au pont d'Argenteuil*, 1874. Huile sur toile, 53,7 × 72,1 cm. Saint Louis, Saint Louis Art Museum

Cat.1 *By the Bridge at Argenteuil*, 1874. Oil on canvas, 53.7 × 72.1 cm. Saint Louis, Saint Louis Art Museum



L'IMPRESSION, UNE NOUVELLE OBJECTIVITÉ

Lorsque Monet rencontre Boudin, ce dernier est conspué par la bonne société normande mais loué par le transgressif Baudelaire. Le poète chante le peintre de Honfleur qu'il a découvert, en 1859 :

[...] plusieurs centaines d'études au pastel improvisées en face de la mer et du ciel [...]. Ces études, si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent; ainsi, par exemple: 8 octobre, midi, vent de nord-ouest. Si vous avez eu quelquefois le loisir de faire connaissance avec ces beautés météorologiques, vous pouvez vérifier par mémoire l'exactitude des observations de M. Boudin. La légende cachée avec la main, vous devineriez la saison, l'heure et le vent¹¹.

THE IMPRESSION, A NEW OBJECTIVITY

When Monet became acquainted with Boudin, the latter was jeered by Normandy middle-class society but praised by the transgressive Baudelaire. The poet celebrated the painter from Honfleur, whom he had discovered in 1859:

A few hundred studies in pastel, improvised in front of the sea and the sky... Those studies, so quickly and so faithfully sketched from what is the most unsettled, the most difficult to grasp in its shape and its colour, from waves and clouds, still bear, written on the edges, the date, time and wind; for example: 8 October, midday, north-west wind. If you've had the opportunity to get acquainted with those meteorological beauties, you can verify from memory the exactness of M. Boudin's observations. The caption hidden by the hand, you will guess the season, the time and the wind.¹¹

Cat.2 *Charing Cross Bridge*, 1903.
Huile sur toile, 73×104,1 cm.
Saint Louis, Saint Louis Art Museum

Cat.2 *Charing Cross Bridge*, 1903.
Oil on canvas, 73×104.1 cm. Saint Louis,
Saint Louis Art Museum

Monet produira des pastels analogues, magistraux, comme ceux de son aîné, au point qu'il est parfois difficile d'en distinguer l'auteur. Comme Boudin, Monet met en avant une réalité météorologique. En digne émule du «roi des ciels», l'apprenti chante Honfleur en 1864 et presse son ami Frédéric Bazille de l'y rejoindre :

[...] le pays est vraiment dans son beau, il y a du vent, de beaux nuages, des tempêtes, enfin c'est le beau moment de voir le pays, il y a bien plus d'effets, aussi je vous prie de croire que je mets le temps à profit¹².

Devant un tel enthousiasme, on peut comprendre l'engouement de Monet pour Londres, où il se réfugie en 1870 et 1871 pour échapper à la guerre franco-prussienne. La capitale britannique offre une ambiance à nulle autre pareille, où l'épaisseur des brumes combinées aux fumées des usines, le fog, rend tangible... l'intangible, palpable... l'impalpable. À Londres, il est littéralement possible de toucher du doigt «l'atmosphère qui enveloppe la ville»; cette expérience conforte le peintre et lui permet de préciser les fondements de ses recherches : peindre ce qu'il y a entre lui et le motif. Pissarro, qui y réside également, se rappellera que « Monet a peint à Londres des études de brouillard superbes¹³ ». Un commentateur¹⁴ croira reconnaître une vue de la Tamise, dans *Impression, soleil levant* (ill. p.20), qui donne son nom au groupe lors de l'exposition de la Société anonyme coopérative des peintres, sculpteurs, etc. de 1874. Monet revient sur l'affaire :

[...] j'avais envoyé une chose faite au Havre, de ma fenêtre, du soleil dans la buée et au premier plan quelques mâts de navire pointant... On me demande le titre pour le catalogue, ça ne pouvait vraiment pas passer pour une vue du Havre: je répondis « Mettez Impression ». On en fit impressionnisme et les plaisanteries s'épanouirent¹⁵.

Les propos de Monet sont sans équivoque. S'il emploie le terme « Impression », c'est pour désigner la prégnance d'un phénomène atmosphérique dont la densité est telle qu'il dissimule le motif jusqu'à le rendre méconnaissable. À aucun moment il n'associe son impression à un quelconque sentiment. Le fait est d'importance puisque, ce faisant, Monet sonne le glas de l'acception romantique du terme qui prévalait jusque-là, notamment au sein des paysagistes de l'école de 1830 et que Corot définissait ainsi :

Que votre sentiment seul vous guide [...]. Le beau dans l'art, c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature. Je suis frappé en voyant un lieu quelconque. Tout en cherchant l'imitation consciencieuse, je ne perds pas un seul instant l'émotion qui m'a saisi. Le réel est une partie de l'art, le sentiment complète¹⁶.

À la primauté du sentiment, Monet préfère l'optique et base son approche non pas sur ses émotions mais sur sa vision. Il peint un effet atmosphérique dont la réalité lui est extérieure et qu'il entend restituer en météorologue¹⁷, autrement dit en toute objectivité.

Monet produced similar pastels, as splendid as those of the elder artist, to the extent that it is at times difficult to distinguish whose they are. Like Boudin, Monet presented a meteorological reality. As a worthy imitator of the “king of the skies”, the apprentice celebrated Honfleur in 1864, and urged his friend Frédéric Bazille to join him:

The country is in its glory now, there is wind, beautiful clouds, storms, it is the best time to see the region for there's more impression, so believe me when I say I am taking advantage of the weather.¹²

Given such enthusiasm, we understand Monet's infatuation for London, where he took refuge in 1870 and 1871 from the Franco-Prussian war. The British capital offered an atmosphere unlike any other city, in which the thick mist combined with the smoke from the factories, the legendary fog, made tangible the intangible, palpable the impalpable. In London, it was literally possible to touch with one's finger “the atmosphere that envelops the city”, an experience that reassured Monet and helped him clarify the foundations of his research: to paint what is between the motif and himself. Pissarro, who also lived there, recalled that “in London, Monet painted superb studies of fog”.¹³ A commentator¹⁴ thought he recognised a view of the Thames in *Impression, Sunrise*, (ill. p.20) which gave its name to the group during the exhibition of the Société anonyme coopérative des peintres, sculpteurs etc., in 1874. Monet later commented on the affair:

I had sent something I made in Le Havre from my window, the sun in the mist with, in the foreground, a few boat masts sticking out... I'm asked about the title for the catalogue, for it couldn't have passed for a view of Le Havre: I replied “Put Impression”. It became impressionism and jokes started to abound.¹⁵

Monet's words are unequivocal. When he used the term “Impression”, he was referring to the weight of an atmospheric phenomenon whose density was such that it hid the subject and made it unrecognisable. At no time did he associate his impression with a feeling. This is important, because by doing that, Monet sounded the death knell of the Romantic acceptance of the word that until then was prevalent, especially among the landscape artists from the school of 1830, and which Corot defined this way:

Let your feeling guide you and nothing else... Beauty in art is truth steeped in the impression that we experienced at the appearance of nature. I am struck when I see any place. While looking for the conscious imitation, I don't lose for one moment the emotion that took hold of me. Reality is a part of art, but feelings complete it.¹⁶

To the pre-eminence of feeling, Monet preferred perspective and based his approach not on his emotions but on his vision. Monet painted an atmospheric impression whose reality was external to him, and which he intended to represent as a meteorologist,¹⁷ in other words, in total objectivity.

L'ART DE COMPOSER

En 1872, l'ancêtre du Guide bleu, le Guide Joanne¹⁸, note: «La Normandie est de toutes les provinces de France la plus visitée, surtout par les étrangers¹⁹.» La région est également fréquentée par les peintres qui espèrent trouver chez les touristes fortunés une clientèle nouvelle, et dans les paysages pittoresques des sujets de peintures d'autant plus prisés que la notoriété des sites s'accroît. En 1819, Géricault s'était rendu au Havre afin d'étudier le ciel et la mer pour son tableau *Le Radeau de la Méduse* (1819, Paris, musée du Louvre). Précurseurs du «paysage moderne», les Anglais Richard Parkes Bonington et William Turner y séjournent à plusieurs reprises dans les années 1820. En 1829, Corot peint à Honfleur, au Havre et à Trouville. Delacroix est présent dès les années 1830 et croque à l'aquarelle les falaises d'Étretat. Dans les années 1850, Daubigny passe ses étés à Villerville-sur-Mer. Boudin – le régional de l'étape – découvre en 1854 une petite auberge, la ferme Saint-Siméon, qui devient ensuite un lieu de ralliement pour les artistes. Parmi les hôtes les plus connus, citons Courbet et Jongkind²⁰. On y verra également Monet, durant ses premières années. C'est donc sur une terre de peintres – comme le fut, et l'est encore à l'époque, Barbizon – que Monet fait ses armes. Et c'est au contact de ses pairs qu'il fait son apprentissage. On l'a dit, on le rappelle: il ne s'agit pas d'un enseignement théorique. Son parcours relève davantage de la cooptation puisque c'est un peintre – Boudin – qui décèle ses prédispositions et l'invite à peindre à ses côtés. Il repose ensuite sur l'observation, un type particulier de compagnonnage qui consisterait à s'instruire en regardant faire. On serait tenté de dire par mimétisme, mais cette notion induit une forme de reproduction que refuseraient probablement d'assumer *et* le maître *et* l'élève. Car le but est de permettre au talent du plus jeune de s'exprimer dans toute sa singularité. Concernant Monet, la réussite ne fait aucun doute. À ce stade de la démonstration, on serait tenté de penser que Monet aurait appris ce que bon lui semblait, étant libre de suivre ou non ce qu'il voyait et entendait de Boudin. La réalité ne peut être si tranchée. Il est en effet un domaine, un élément imposé par le maître: celui du point de vue. En suivant Boudin, en posant son chevalet à côté du sien, Monet peint ce que Boudin a choisi de représenter. C'est en effet ce qui se passe pour son premier tableau. En 1858, l'apprenti suit Boudin à quelques kilomètres du Havre, dans le village de Rouelles auquel le maître a consacré plusieurs études et toiles. Monet ne le peindra qu'une fois – preuve s'il en est que le sujet relève plus de la sensibilité de Boudin que de la sienne. Ils s'installent côte à côte sur les bords de l'eau; Boudin intitule sa toile *Paysage normand*, Monet *Vue prise à Rouelles* (ill. p.27). Les historiens ont bien montré en quoi le tableau de Monet se distingue de celui de Boudin²¹. Citons une appétence pour les couleurs claires, un intérêt pour l'eau et ses reflets, et la description d'une nature totalement préservée chez Monet là où Boudin ne dissimule pas les habitations. Tout cela est exact. Il n'en demeure pas moins que l'agencement des toiles est rigoureusement identique. Les éléments clés sont disposés aux mêmes endroits: un premier plan de verdure avec un coin de rivière et un arbre boule, à mi-hauteur une haie matérialise la ligne d'horizon, le ciel se déploie sur toute la partie supérieure des tableaux.

THE ART OF COMPOSING

In 1872, the Guide Joanne,¹⁸ ancestor of the Guide Bleu, tells us that “of all the French provinces, Normandy is the most visited, especially by foreigners.”¹⁹ The region was also popular with painters hoping to find a new clientele among the wealthy tourists, and subjects to paint among the picturesque landscapes, which became all the more highly prized as the notoriety of the sites increased. In 1819, Géricault had gone to Le Havre to study the sky and the sea for his painting *The Raft of the Medusa* (1819, Paris, Musée du Louvre). Precursors of the “modern landscape”, the English painters Richard Parkes Bonington and J.M.W. Turner stayed there several times in the 1820s. In 1829, Corot painted in Honfleur, Le Havre and Trouville. Delacroix lived there from the 1830s and sketched the cliffs of Étretat in watercolours. In the 1850s, Daubigny spent the summers in Villerville-sur-Mer. In 1854, Boudin – on his home turf – discovered a little country inn called Ferme Saint Siméon, which subsequently became a gathering place for the artists. Among the best-known guests were Courbet and Jongkind.²⁰ Monet was also present in the early years of his career. It was therefore in a land of painters – as had been, and was still, the case with Barbizon – that Monet earned his stripes. It was through contact with his peers that he learned the ropes. As mentioned above, this was not a theoretical training. His learning journey had more to do with being co-opted by others, for it was a painter – Boudin – who discovered his predisposition and invited him to paint alongside him. He subsequently relied on observation and a special type of mentoring that consisted in learning while watching someone else doing it. It would be tempting to say by mimicry, but that notion denotes a form of reproduction that master as well as pupil would have rejected. For the purpose was to enable the younger artist's talent to be expressed in all its singularity. In the case of Monet, success was assured. At this stage in the demonstration, it is tempting to think that Monet would have learned whatever took his fancy, the young artist being free to follow or not what he saw and heard from Boudin. But reality is not so cut-and-dried. There was one field, one element imposed by the master, and it was that of the viewpoint. By following Boudin, by placing his easel next to that of the master, Monet painted what Boudin had chosen to represent. That's what happened, in fact, with his first painting. In 1858, the apprentice followed Boudin a few kilometres from Le Havre to the village of Rouelles, to which the master had devoted several studies and paintings. Monet only painted it once, clearly indicating that the subject had more to do with Boudin's sensibility than with his own. They positioned themselves side by side at the water's edge; Boudin called his painting *Norman Landscape*, Monet, *View of Rouelles* (ill. p.27). Art historians have amply demonstrated how Monet's painting differs from Boudin's,²¹ namely the predilection for light colours, an interest in the water and its reflections, and a depiction of a nature that is entirely preserved, whereas Boudin makes no attempt to hide the dwellings. All that is accurate. The fact remains, though, that the compositions in the canvases are rigorously identical. The key elements are arranged in the same places: the foreground is dominated by greenery, with a section of the river and a round-shaped tree; at mid-height, a hedge delimits the line of the horizon; the sky expands over the whole upper part of the paintings.



PAGE DE DROITE, DE HAUT EN BAS/
RIGHT-HAND PAGE, FROM TOP TO BOTTOM

Eugène Boudin, *Paysage normand*,
1857-1858. Huile sur toile, 34,6 × 57,5 cm.
Asaka, Marunuma Art Park

Eugène Boudin, *Norman Landscape*,
1857-1858. Oil on canvas, 34.6 × 57.5 cm.
Asaka, Marunuma Art Park

Vue prise à Rouelles, 1858.
Huile sur toile, 46 × 65 cm.
Asaka, Marunuma Art Park

View from Rouelles, 1858.
Oil on canvas, 46 × 65 cm.
Asaka, Marunuma Art Park



CI-DESSUS/ABOVE
Sainte-Adresse, 1867. Huile sur toile,
 57 x 80 cm. Washington, DC, National
 Gallery of Art, don de Catherine
 Gamble Curran

Sainte-Adresse, 1867. Oil on canvas,
 57 x 80 cm. Washington, DC, National
 Gallery of Art, gift of Catherine
 Gamble Curran

CI-CONTRE/RIGHT
 Johan Barthold Jongkind,
La Plage de Sainte-Adresse, 1863.
 Aquarelle et crayon noir,
 30 x 53,2 cm. Paris, musée d'Orsay

Johan Barthold Jongkind,
The Beach of Sainte-Adresse, 1863.
 Watercolour and pencil,
 30 x 53.2 cm. Paris, Musée d'Orsay

Les historiens ont fait d'autres parallèles avec les sites dépeints par Monet et « ses maîtres ». Citons la plage de Sainte-Adresse, saisie à l'aquarelle et à l'huile par Jongkind (ill. p.29); Monet la représente selon le même point de vue dans deux peintures réalisées en 1864 et 1867 (ill. p.28). On a également mis en relation l'une des toiles de Monet intitulée *La Pointe de la Hève, Sainte-Adresse* (ill. p.31) avec une peinture de Charles-François Daubigny (ill. p.30). Or celle-ci ne représente pas un site dépeint par Monet mais les *Falaises à Villerville*, un petit village situé à quelques kilomètres de distance. Le fait est notable. Le lien qui unit les différentes toiles de Monet à celles de ses aînés ne relève pas *stricto sensu* de la topographie. Ce n'est pas le territoire qui les unit, mais une problématique purement artistique, celle de la composition.

À l'aune de cette information, on peut aborder une autre lecture des premiers paysages de Normandie. Avec Boudin (ill. p.34), Monet expérimente les compositions en registres parallèles particulièrement prisées chez les classiques. Les scènes de plages – un genre mis au point par Boudin – reposent exclusivement sur ce principe et en sont l'illustration paradigmatique. Avec Jongkind et l'exemple de Daubigny cité plus haut, Monet s'appuie sur une autre tradition, celle de la peinture néerlandaise ancienne qui crée une illusion de profondeur à l'appui d'un chemin ou d'un quai. La capacité d'assimilation de Monet est totale. Mêlant ces différentes influences, il reprend en 1870 un thème cher à Boudin dans sa toile *Sur la plage de Trouville* (cat. 5, p.35), qu'il revisite et dynamise en y intégrant notamment une diagonale filante « à la Jongkind » qui semble fendre l'espace.

Art historians have also drawn other parallels with the locations depicted by Monet and "his masters". The beach in Saint-Adresse, for example, captured in water-colour and oil by Jongkind (ill. p.29); Monet represented it from the same viewpoint in two works painted in 1864 and 1867 (ill. p.28). One of Monet's paintings, *The Pointe de la Hève, Sainte-Adresse* (ill. p.31) has been compared to a work by Charles-François Daubigny (ill. p.30). But in reality, the latter does not represent a location painted by Monet, but rather the *Cliffs at Villerville*, a small village located a few kilometres away. This is significant. The connection between Monet's various paintings and the works of his elders is not to be found in topography strictly speaking. They are not united by a land but by a purely artistic issue, that of composition.

In the light of that information, we can introduce another reading of the first Normandy landscapes. With Boudin (ill. p.34), Monet experimented with compositions in parallel registers particularly appreciated by classic painters. Beach scenes – a genre developed by Boudin – were based exclusively on that principle and were its paradigmatic illustration. With Jongkind and the example of Daubigny cited earlier, Monet built on another tradition, that of early Flemish painting in which an illusion of depth was created by means of a path or a quay. Monet's capacity for assimilation was total. In 1870, combining those various influences, he returned to a subject dear to Boudin in his *Beach at Trouville* (cat. 5, p.35), which he revisited and revitalised by including a strong diagonal "in the style of Jongkind" that seems to split the space.





CI-DESSUS/ABOVE
 Charles-François Daubigny,
Falaises à Villerville, 1864-1872.
 Huile sur toile, 100 x 200 cm.
 La Haye, The Mesdag Collection

Charles-François Daubigny,
Cliffs at Villerville, 1864-1872.
 Oil on canvas, 100 x 200 cm.
 The Hague, The Mesdag Collection

CI-CONTRE/RIGHT
 Charles-François Daubigny,
La Pointe de la Hève, Sainte-Adresse, 1864.
 Huile sur toile, 41 x 73 cm.
 Londres, The National Gallery

Charles-François Daubigny,
The Pointe de la Hève, Sainte-Adresse, 1864.
 Oil on canvas, 41 x 73 cm. London,
 The National Gallery





Cat. 4 *Cabane de douaniers*, 1897.
Huile sur toile, 64,8 × 93 cm.
Collection particulière

Cat. 4 *The Coastguards' Cabin*, 1897.
Oil on canvas, 64.8 × 93 cm.
Private collection

Cat. 3 *Cabane à Sainte-Adresse*, 1867.
Huile sur toile, 53 × 62,5 cm.
Genève, musée d'Art et d'Histoire

Cat. 3 *A Hut at Sainte-Adresse*, 1867.
Oil on canvas, 53 × 62.5 cm.
Geneva, musée d'Art et d'Histoire



Les questions de composition et de point de vue revêtiront une importance majeure dans le parcours de Monet. À cette question de peintre, Monet trouvera sa réponse dans la peinture. Tout cancre qu'il est, il connaît ses classiques et son « Louvre », même s'il refuse de le considérer comme un lieu de rencontre et d'apprentissage, à l'instar d'un Manet, d'un Degas ou d'une Morisot, par exemple. Et l'on pourrait s'aventurer à dire que son voyage en Angleterre et en Hollande, deux pays qui se situent aux avant-postes dans l'histoire de la peinture de paysage, fit office de Grand Tour. Au sein de la communauté des artistes français exilés volontaires en 1870-1871, la visite au musée est, à Londres, un lieu de rendez-vous et de sociabilité incontournable. Monet ne fait pas exception. Sa visite est avérée à la Dulwich Picture Gallery ainsi qu'à la National Gallery où, non loin du legs Turner, sont présentés les plus illustres paysages du XVIII^e siècle: *L'Embarquement de la reine de Saba* (1648) du Français Le Lorrain et *L'Allée de Middelharnis* (1689) du Hollandais Hobbema. De Zaandam, en Hollande, où il séjourne en 1871, Monet prévient Pissarro: « Je n'ai pas eu le temps de visiter les musées, je veux avant toute chose travailler et je m'offrirai cela après²². » Le 22 juin, Monet signe le livre d'or du Rijksmuseum d'Amsterdam²³ et – preuve qu'il se tient à la pointe de l'actualité – fait halte à Haarlem pour visiter le musée Frans Hals²⁴, artiste que l'on vient tout juste de redécouvrir en France et dont on loue la facture enlevée! L'attrait de Monet pour la nouveauté va plus loin. Comme beaucoup, il découvre l'art de l'Extrême-Orient, s'inscrit dans la vogue du japonisme dès la fin des années 1860, et mûrit les leçons des maîtres de l'estampe dont il admire les compositions efficaces et radicales, simples et audacieuses. Ainsi, c'est fort de ce bagage et de ce dialogue silencieux avec ses pairs, vivants ou disparus, que Monet « compose » son œuvre... toute singulière.

Issues linked to composition and viewpoint became of central importance in Monet's career. He would find his answer to that painter's question in painting. Even though he was a poor pupil, he knew the classics and his "Louvre", even though he refused to consider it a place for discovery and training like Manet, Degas and Morisot, to mention just a few. And we can venture to say that his travels in England and Holland, two countries that were at the vanguard in the history of landscape painting, served as his tour of Europe. For the community of French artists in self-imposed exile in 1870-71, museums in London were an obligatory place to meet and socialize. Monet was no exception. It is known that he visited the Dulwich Picture Gallery and the National Gallery, places where, not far from Turner's legacy, the most famous 17th-century landscapes were on display: *The Embarkation of the Queen of Sheba* (1648) by French painter Claude and *The Avenue at Middelharnis* (1689) by Dutch artist Hobbema. From Zaandam, in Holland, where he stayed in 1871, Monet informed Pissarro: "I haven't had the time to visit the museums, first I want to work and I will treat myself later."²² On 22 June, Monet signed the guest book at the Rijksmuseum in Amsterdam²³ and – confirming that he kept abreast with what was happening – he had a stopover at Haarlem to visit the museum dedicated to Frans Hals,²⁴ an artist who had just been rediscovered in France and whose vibrant technique had been praised. Monet's attraction to novelty went even further. Like many others, he discovered the art of the Far East. He joined the Japonisme wave at the end of the 1860s and reflected on the lessons taught by the print masters, whose powerful, radical compositions, which were both simple and bold, he admired. Armed with this education and the unspoken dialogue with his peers, living and deceased, Monet "composed" his very personal oeuvre.



Eugène Boudin, *Sur la plage*, 1860.
Pastel et aquarelle sur papier, 19 x 30 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Eugène Boudin, *On the Beach*, 1860.
Pastel and watercolour on paper, 19 x 30 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 5 *Sur la plage à Trouville*, 1870.
Huile sur toile, 38 x 46 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 5 *On the Beach at Trouville*, 1870.
Oil on canvas, 38 x 46 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 6 *Pommiers en fleurs*, 1873.
Huile sur toile, 61 × 100 cm.
Collection de S.A.S. le Prince de Monaco

Cat. 6 *Apple Trees in Blossom*, 1873.
Oil on canvas, 61 × 100 cm.
Collection of H.S.H. the Prince of Monaco

«À CORPS PERDU DANS LE PLEIN AIR²⁵»

Comme Monet a été refusé au Salon à son retour d'Angleterre, rien ne le retient plus dans le giron de la peinture officielle. À trente ans passés, il renonce aux tableaux de très grand format, pensés pour et dans la perspective du Salon. Aux compositions monumentales conçues pour le jury, il préfère dorénavant les tableaux aux dimensions plus modestes que le marchand Paul Durand-Ruel propose à une clientèle de particuliers. Ces peintures de chevalet, parce qu'elles sont facilement transportables, sont peintes en extérieur, au plus près du motif. C'est l'âge d'or du *pleinairisme* dont Monet entend tirer toutes les conséquences. Le temps des séances de travail étant compté, il peint plus vite et sa touche rapidement apposée sur la toile se donne à voir, ostensiblement. Ce n'est pas tout. Ses couleurs aussi évoluent. Le travail se faisant en plein jour, la palette s'éclaircit. Au bitume largement répandu jusqu'alors succèdent des bleus, des verts, des jaunes, des roses : de cette palette infiniment nuancée, le noir est peu à peu exclu. À cela s'ajoute le principe de la division des tons : plutôt que de combiner les couleurs sur la palette, Monet les juxtapose pures sur la toile, le mélange «optique» s'opérant de lui-même par l'accent du pinceau et l'exercice du regard. Ce principe, se souvient le peintre, «ameuta contre moi tant de gens²⁶» !

Durant ces années, Monet est établi à Argenteuil où il réside de fin 1871 à 1878. Lui qui n'a cessé de changer d'adresse depuis qu'il a quitté Le Havre et la maison de ses parents, se sédentarise enfin ! Il habite ainsi la majeure partie de la décennie 1870 dans cette petite ville située à dix kilomètres de Paris qu'une liaison de chemin de fer permet de rejoindre, toutes les heures, en quinze minutes seulement. Facilement accessible, la maison de Monet devient vite un point de ralliement.

Les anciens de l'atelier de Gleyre, ses amis Sisley et Renoir, sont des habitués. Ce sont des années de partage. Peintres, ils s'improvisent modèles et posent les uns pour les autres. Monet s'imisce dans l'univers de Renoir, Sisley dans celui de Monet, et *vice versa*. Leurs silhouettes passent de peinture en peinture. Renoir fait ainsi poser Claude et son épouse, Camille, auxquels il consacre plus d'une dizaine de portraits. Monet sollicite quant à lui Mme Sisley et sa propre femme qu'il peint sous les lilas de son jardin²⁷. Sisley lui-même aurait pu se prêter au jeu et poser aux côtés de Camille et du petit Jean dans *En promenade près d'Argenteuil* (cat. 8, p. 42). Ce n'est pas tout. Les peintres travaillent ensemble et souvent côte à côte. Ils partagent les mêmes sujets et les mêmes impressions.

“HEADLONG INTO THE OPEN AIR”²⁵

Since Monet had been rejected by the Salon on his return from England, there was nothing to keep him in the bosom of official painting. Now in his thirties, he abandoned the very large-format works that were planned and intended for the Salons. To monumental compositions conceived for the jury, he now preferred canvases of more modest dimensions, which his dealer Paul Durand-Ruel offered to a clientele of private individuals. Because they were easier to transport, those easel paintings were made outside, as close to the subject as possible. It was the golden age of *pleinairisme*, which Monet intended to exploit to the full. As work sessions were limited in time, he painted more swiftly and his brushstrokes, applied quickly to the canvas, are clearly visible. Furthermore, his colours evolved. Working exclusively outdoors, his colour palette became lighter. The bitumen often used till then was followed by blues, greens, yellows and pinks. Black was gradually excluded from this infinitely nuanced palette. To this was added the division of tones: rather than mixing his colours on the palette, Monet juxtaposed them, pure and unmixed, on the canvas, the “optical” combination happening of its own accord, helped by the stroke of the paintbrush, and the exercise of the gaze. This principle, the painter recalled, “stirred many people against me”.²⁶

During these years, Monet was based in Argenteuil, where he lived from late 1871 to 1878. The man who had been continually on the move since he left Le Havre and the parental home had finally settled down. He spent most of the 1870s in that small town located ten kilometres from Paris, linked to the capital by rail with a train every hour that took fifteen minutes to reach the city. Well connected, Monet's house quickly became a rallying point.

Former fellow students from Gleyre's studio, as well as his friends Sisley and Renoir, were frequent visitors. These were years of camaraderie. All painters, they took turns to sit for one another. Monet became involved in Renoir's universe, Sisley in Monet's, and vice versa. Their silhouettes reappeared from one painting to the next. Renoir asked Claude and his wife Camille to sit for him, making more than a dozen portraits of them. Monet asked Madame Sisley and his own wife to pose for him, painting them under the lilacs in his garden.²⁷ Sisley himself might have joined in, standing next to Camille and the young Jean in *Taking a Walk near Argenteuil* (cat. 8, p. 42). Moreover, the painters worked together and often side by side. They shared the same subjects and the same impressions.

Pierre-Auguste Renoir, *La Seine à Argenteuil*, 1874. Huile sur toile, 50,2 × 65,5 cm. Portland, Art Museum, 35.26, legs de Winslow B. Ayer

Pierre-Auguste Renoir, *The Seine at Argenteuil*, 1874. Oil on canvas, 50.2 × 65.5 cm. Portland, Art Museum, 35.26, bequest of de Winslow B. Ayer

En 1874, Monet et Renoir représentent les mêmes canotiers : Monet signe *Canotiers à Argenteuil* (cat. 7, p. 40-41), Renoir *La Seine à Argenteuil* (ill. p.38). Les variations sont sensibles. Ainsi, au premier plan, les reflets sur la Seine, le profil du canot aux voiles déployées changent d'une toile à l'autre. Il en est de même au second plan ; Monet et Renoir ne représentent pas tout à fait les mêmes embarcations ; ils ne les placent pas tout à fait au même endroit. Les différences sont nombreuses, certes. On peut aussi faire cette remarque s'agissant de leur touche. Monet n'est pas Renoir, et inversement. Il n'en demeure pas moins que ces œuvres peintes, pourrait-on dire, à quatre mains relèvent d'un langage pictural commun qui justifie pleinement l'appellation de groupe, inhérente à cette période. Pour Monet, c'est la période dite d'Argenteuil.

In 1874, Monet and Renoir depicted the same boaters: Monet painted *Boaters at Argenteuil* (cat. 7, p. 40-41) and Renoir, *The Seine at Argenteuil* (ill. p.38). Variations are tangible. For example, the foreground, the reflections on the Seine and the outline of the boat with its sails unfurled are differ from one canvas to the next. It's the same with the background; Monet and Renoir did not represent exactly the same boats; they did not place them in precisely the same positions. Differences abound, and the same can be said about their brushwork. Monet is not Renoir and the opposite is also true. Nevertheless, these canvases painted, it could be said, with four hands, come under a shared pictorial language that fully justifies the group's name, inherent to that period. For Monet, it was the so-called Argenteuil period.



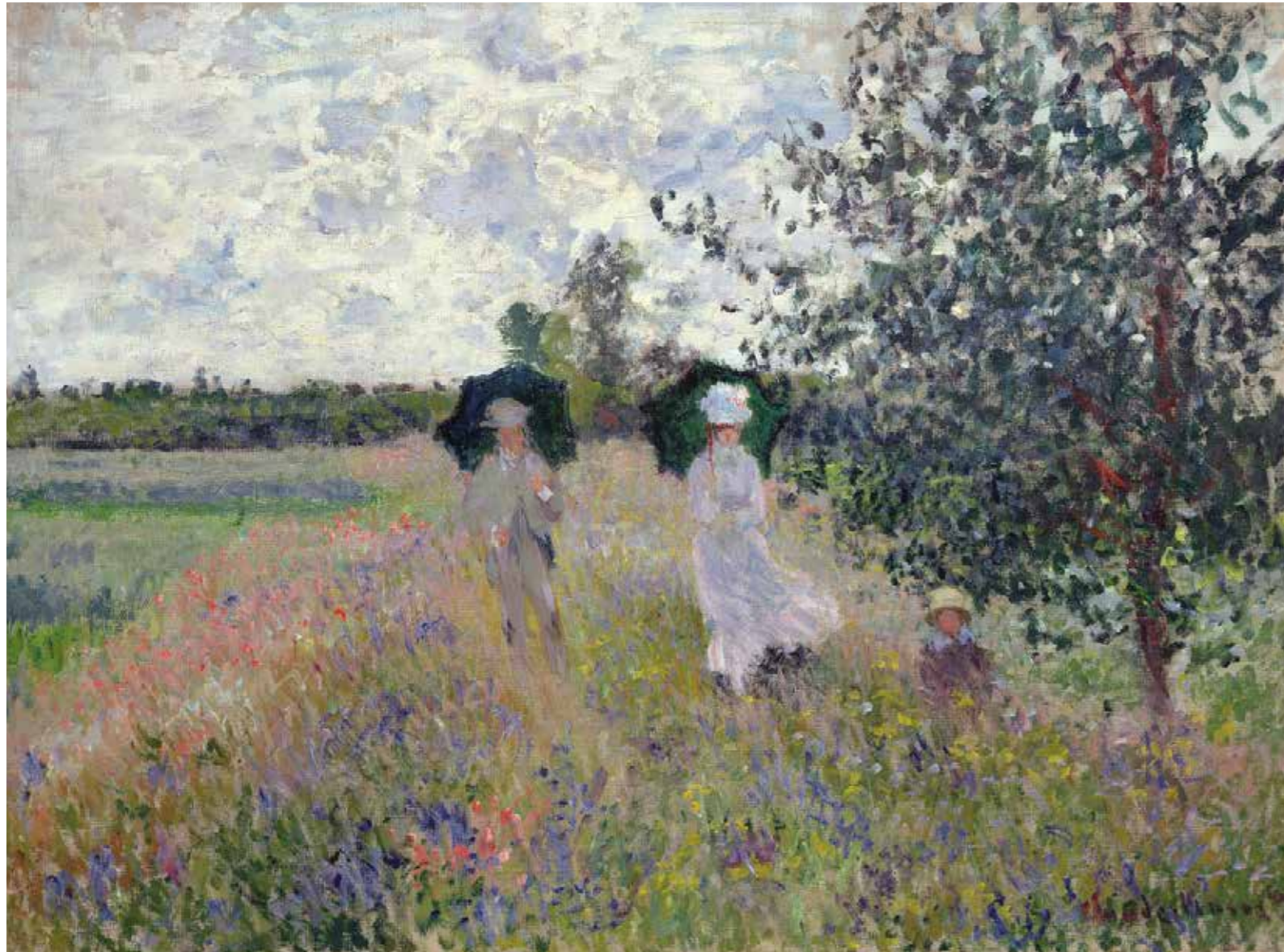


Cat. 7 *Canotiers à Argenteuil*, 1874.
Huile sur toile, 61,9 × 80 cm.
Collection Nahmad

Cat. 7 *Boaters at Argenteuil*, 1874.
Oil on canvas, 61.9 × 80 cm.
Nahmad Collection

Cat. 8 *En promenade près d'Argenteuil*,
1875. Huile sur toile, 61 × 81,4 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 8 *Taking a Walk near Argenteuil*,
1875. Oil on canvas, 61 × 81.4 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



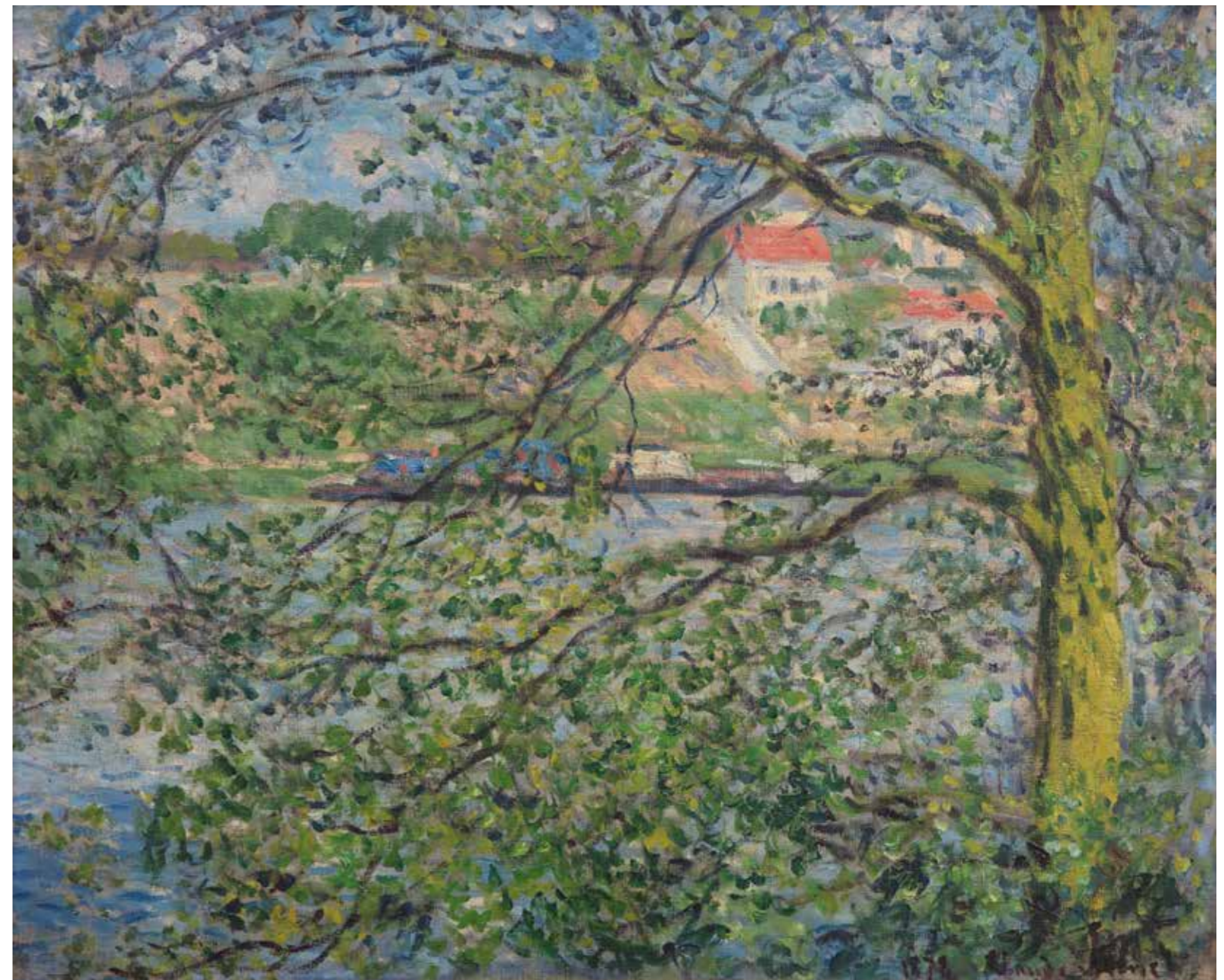
Cat. 9 *Les Rosiers dans le jardin
de Montgeron*, 1876. Huile sur toile,
61 × 82 cm. Hasso Plattner Collection

Cat. 9 *The Rose Bushes in the Garden
at Montgeron*, 1876. Oil on canvas,
61 × 82 cm. Hasso Plattner Collection



Cat.10 *Le Printemps à travers les branches*,
1878. Huile sur toile, 53,8 × 65,4 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.10 *Springtime through the Branches*,
1878. Oil on canvas, 53.8 × 65.4 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.11 *Les Bords de la Seine à Courbevoie*,
1878. Huile sur toile, 50 × 61 cm.
Collection de S.A.S. le Prince de Monaco

Cat.11 *Banks of the Seine at Courbevoie*,
1878. Oil on canvas, 50 × 61 cm.
Collection of H.S.H. the Prince of Monaco



ARGENTEUIL OU L'ÉPREUVE DU TERRITOIRE

À bien y regarder, on verra que les toiles peintes par Monet durant cette période s'inscrivent dans une certaine tradition. Cela concerne notamment leur composition. Trois schémas dominant : les compositions classiques en registres, le modèle néerlandais illusionniste (cat. 12, p.46) – l'un et l'autre pouvant fusionner (cat. 1, p.23) –, et enfin certaines formules empruntées au vocabulaire des estampes japonaises (cat. 10, p.44, cat. 11, p.45). Les thèmes abordés par Monet restent variés. Ils balayaient plus ou moins le champ que l'on pourrait placer par commodité sous le drapeau de la modernité baudelairienne : peindre le monde actuel et les mœurs du temps, scènes de la vie familiale, éloge des nouveaux divertissements – ne citons ici que les régates –, des équipements dernier cri au premier rang desquels les ponts de

ARGENTEUIL OR THE TEST OF THE LAND

Upon consideration, it becomes clear that the paintings produced by Monet during that period conform to a certain tradition, notably concerning their composition. Three patterns dominate: the classic compositions in registers, the illusionist Dutch model (cat. 12, p.46)– both sometimes fusing (cat. 1, p.23)– and finally certain elements borrowed from the vocabulary of Japanese prints (cat. 10, p.44, cat. 11, p.45). The themes chosen by Monet remained varied. They more or less cover the field of what we could place, for the sake of convenience, under the umbrella of Baudelairean modernity: to paint the contemporary world and the customs of the period and scenes of family life, to laud modern leisure activities – such as regattas – and technology, with railway bridges and locomotives to the fore. Though all those subjects were tackled by Monet, his sensibility led him to

Cat.12 *Les Bords de la Seine à la Grande Jatte*, vers 1878. Huile sur toile, 55 × 74 cm. Collection Victor Pastor

Cat.12 *Banks of the Seine at La Grande Jatte*, ca. 1878. Oil on canvas, 55 × 74 cm. Victor Pastor Collection

chemin de fer et les locomotives. Si tous ces sujets sont abordés par Monet, sa sensibilité le conduit à minimiser l'importance des figures pour les tirer vers le paysage pur. Monet, on l'a vu, veut peindre le monde tel qu'il le voit, saisir son empreinte météorologique, capturer le moment. S'agissant du motif, son positionnement est plus complexe. En dix ans, la physionomie d'Argenteuil aura beaucoup évolué. L'industrialisation bat son plein. Pour ne citer que quelques exemples, trois nouvelles forges – actives en moyenne onze heures par jour – ont ouvert depuis l'arrivée du peintre; la dernière, qui emploie deux cent cinquante ouvriers, est inaugurée en face de chez lui, en 1877²⁸. La même année, on annonce la création d'une nouvelle ligne de chemin de fer dont le tracé doit découper Argenteuil dans toute sa longueur, provoquant d'irréversibles changements. Le bourg, dont la population augmente d'environ six cents habitants par an, devient une ville ouvrière. Or rien dans les peintures de Monet ne rend compte de cette mutation. Au contraire. L'étude de référence publiée par Paul Hayes Tucker montre à quel point Monet a progressivement sélectionné des points de vue avantageux pour éluder cette réalité. Deux constats s'imposent alors. Le premier concerne une certaine définition du paysage. Car, en définitive, Monet ne peint pas *toute* la nature, il ne peint pas *tous* les paysages, mais uniquement ceux qui comblent ses aspirations. Il est le peintre de la pastorale, l'infatigable interprète d'une nature préservée. Certains événements dans son parcours l'avaient déjà laissé présumer : il avait fui les destructions de la guerre en 1870²⁹ et donné durant cet exil volontaire une interprétation si traditionnelle de la Hollande qu'il avait expurgé ses vues de Zaandam des traces de l'industrialisation pourtant réelle³⁰. Mais au terme d'une expérience de près d'une décennie, des conclusions peuvent-être tirées. D'abord, il est clair que Monet ne sera jamais le peintre de la révolution industrielle (ses toiles représentant la gare Saint-Lazare sont l'exception qui confirme la règle). En ce sens, il ne sera pas un « actualiste », pour reprendre le mot de Zola³¹. Et une deuxième évidence s'impose : force est de constater que Monet ne peut être le peintre d'un territoire. L'expérience argenteuillaise le prouve. Durant toute la durée de son séjour, il aura assisté à la disparition des motifs qui lui sont chers. Répéter l'expérience impliquerait de prendre le risque d'être une fois de plus le témoin de l'extinction de ses inspirations. Monet ne le peut pas. Monet ne le veut pas. Maupassant l'a vu. Maupassant l'a dit : Monet fera différemment, il sera un chasseur de motifs.

minimise the importance of the figures in order to draw them towards pure landscape. Monet, as we have seen, wanted to paint the world as he saw it, to capture its meteorological imprint, to catch the moment. Regarding the motif, its positioning was more complex. In the space of ten years, the appearance of Argenteuil had changed a great deal. Industrialisation was in full swing. To quote a few examples, three new forges – operating around eleven hours a day – had opened since the painter's arrival; the last one, which employed two hundred and fifty workers, was opened across from his house, in 1877.²⁸ That same year, the creation of a new railway line was announced which would cut Argenteuil in two lengthwise, causing irremediable changes. The village, whose population increased by around six hundred inhabitants a year, became a working-class town. But nothing in Monet's paintings draws attention to that mutation, on the contrary. Paul Hayes Tucker's definitive study shows to what extent Monet gradually selected fortuitous viewpoints to avoid that new reality. This leads to two observations. The first concerns a certain definition of the landscape. For ultimately Monet did not paint *all* of nature and did not paint *all* landscapes, but only those that fulfilled his aspirations. He is the painter of the pastoral, the inexhaustible interpreter of a preserved nature. Some events in his career had given us a glimpse of that already: he had fled the destruction of the war in 1870,²⁹ and during that voluntary exile he offered such a traditional interpretation of Holland that he had removed all traces of industrialisation, however real, from his views of Zaandam.³⁰ But at the end of an experience lasting nearly ten years, conclusions can be drawn. Firstly, it is clear that Monet was never going to be the painter of the Industrial Revolution (his paintings of Saint-Lazare station are the exception that confirms the rule). In that sense, he was not an "actualist", to use Zola's term.³¹ A second conclusion is evident: it is clear that Monet could not be the painter of a land. His experience in Argenteuil is proof of that. Throughout his stay, he must have witnessed the disappearance of the motifs that were dear to him. Repeating the experience would involve running the risk of being once again a witness to the extinction of his sources of inspiration. Monet could not do that and did not want to do that. Maupassant noticed it, saying Monet will do things differently, he will be a hunter of motifs.



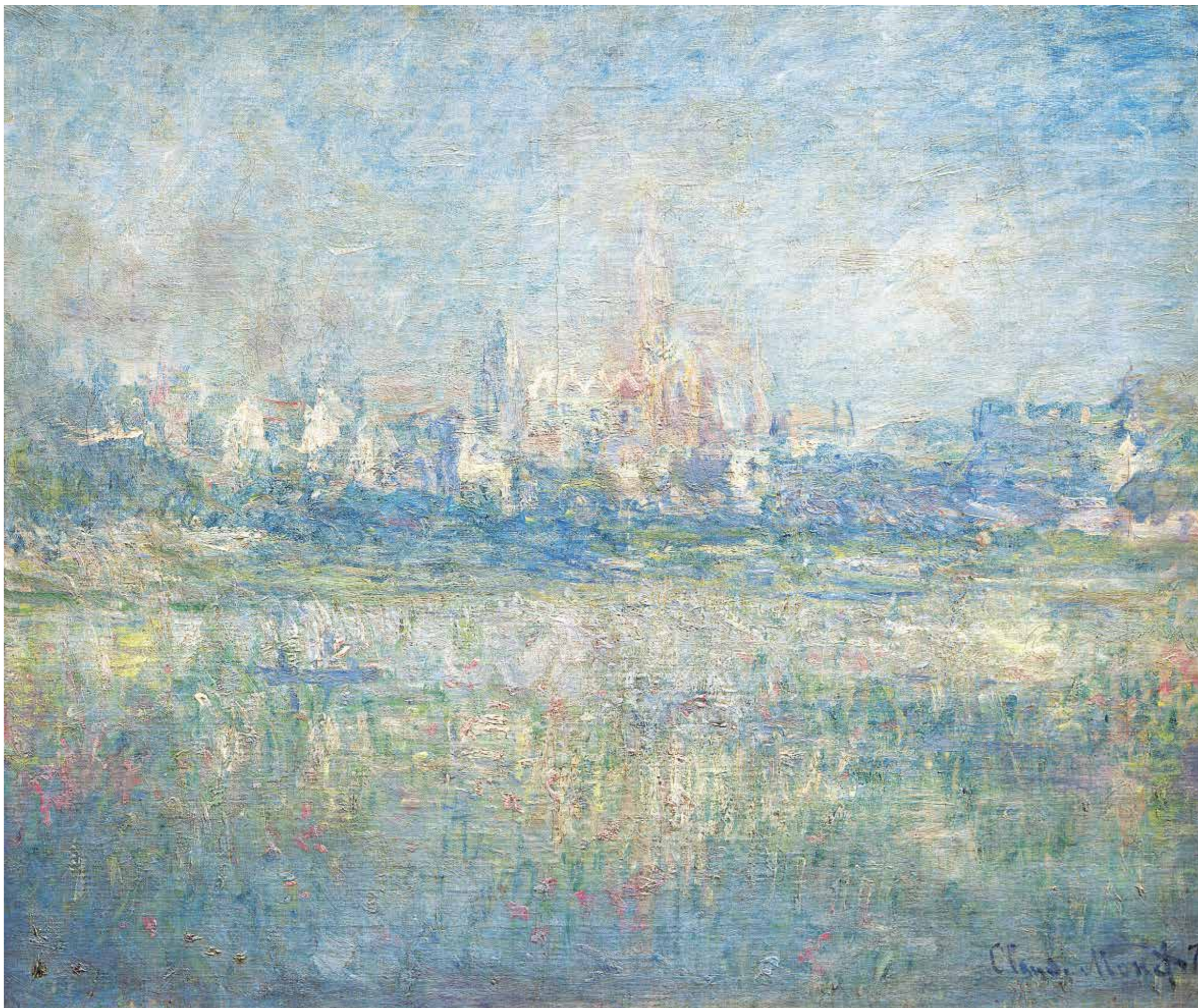
Cat.13 *Effet de neige, soleil couchant*, 1875. Huile sur toile, 53 × 64 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.13 *Snow Effect, Sunset*, 1875. Oil on canvas, 53 × 64 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.14 *Effet d'hiver à Argenteuil*, 1875. Huile sur toile, 60 × 81,3 cm.
Collection Nahmad

Cat.14 *Winter Effect at Argenteuil*, 1875. Oil on canvas, 60 × 81.3 cm.
Nahmad Collection

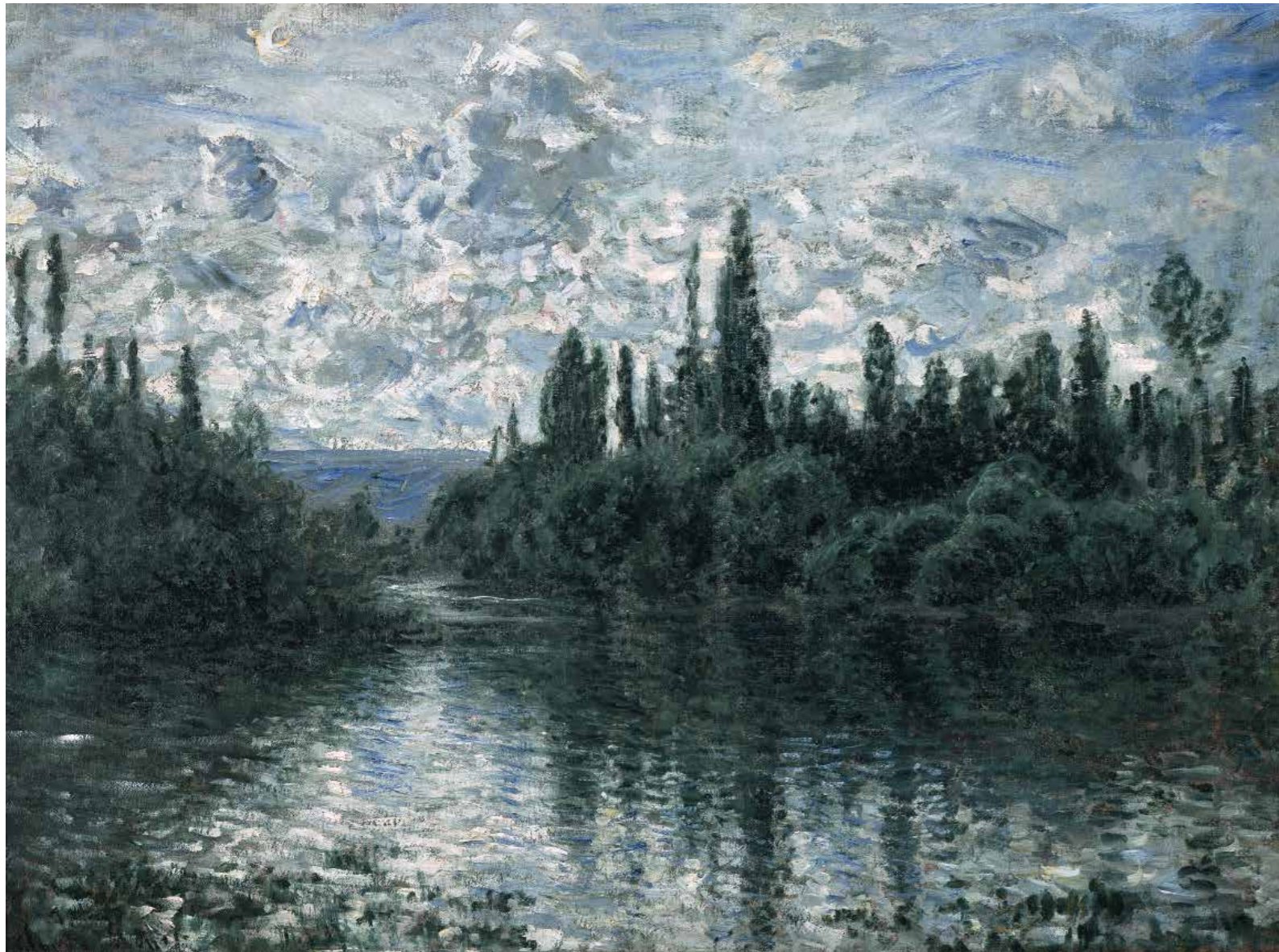


Cat.15 *Vétheuil dans le brouillard*, 1879.
Huile sur toile, 60 × 71 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.15 *Vétheuil in the Fog*, 1879.
Oil on canvas, 60 × 71 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

Cat.16 *Bras de la Seine près de Vétheuil*,
1878. Huile sur toile, 60 × 80 cm.
Mexico, collection Pérez Simón

Cat.16 *Arm of the Seine near Vétheuil*,
1878. Oil on canvas, 60 × 80 cm.
Mexico, Pérez Simón Collection



Cat.17 *La Débâcle à Vétheuil*, 1880.
Huile sur toile, 60 × 100 cm. Madrid,
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Cat.17 *The Thaw at Vétheuil*, 1880.
Oil on canvas, 60 × 100 cm. Madrid,
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Cat. 18 *L'Inondation*, 1881.
Huile sur toile, 60 × 100 cm. Remagen,
Arp Museum Bahnhof Rolandseck

Cat. 18 *The Flood*, 1881.
Oil on canvas, 60 × 100 cm. Remagen,
Arp Museum Bahnhof Rolandseck



Cat. 19 *Débâcle de la Seine près
de Bennecourt*, 1893. Huile sur toile,
88,3 × 123,2 cm. Liverpool, Walker Art
Gallery, National Museums Liverpool

Cat. 19 *Break-up of the Ice on the Seine,
near Bennecourt*, 1893. Oil on canvas,
88,3 × 123,2 cm. Liverpool, Walker Art
Gallery, National Museums Liverpool



Cat. 20 *Les Sapins à Varengeville*,
1882. Huile sur toile, 60 × 73,3 cm.
Collection Vargi

Cat. 20 *Fir Trees at Varengeville*, 1882.
Oil on canvas, 60 × 73.3 cm.
Vargi Collection



Cat. 21 *Chemin dans les blés à Pourville*,
1882. Huile sur toile, 58,4 × 77,5 cm.
Denver, Denver Art Museum

Cat. 21 *Path in the Wheat Fields at Pourville*,
1882. Oil on canvas, 58.4 × 77.5 cm.
Denver, Denver Art Museum

Cat. 22 *Bâteaux de pêche*, 1883.
Huile sur toile, 65 × 92 cm.
Denver, Denver Art Museum

Cat. 22 *Fishing Boats*, 1883.
Oil on canvas, 65 × 92 cm.
Denver, Denver Art Museum



MONACO : LA FIN DU COMPAGNONNAGE

De manière plus globale, le début des années 1880 marque un tournant dans la vie de Claude Monet. Il quitte Argenteuil; il perd sa femme, Camille, qui décède le 5 septembre 1879 à l'âge de trente-deux ans. Le peintre s'installe avec Alice Hoschedé, elle-même séparée de son époux Ernest Hoschedé dont la ruine retentissante et la liquidation des biens survenue en 1878 ont fait couler beaucoup d'encre. Le couple a huit enfants à charge: six Hoschedé, deux Monet. C'est dire si leurs besoins sont réels. Or l'argent manque cruellement. Monet se mobilise et suit les conseils de son soutien de toujours, Paul Durand-Ruel. Le marchand l'encourage à plus de variété dans ses sujets. Cette production de nouveautés est un élément clé de la stratégie commerciale pressentie par Durand-Ruel. Monet peint dans les environs de Vétheuil où il réside un temps; il ne pose qu'exceptionnellement son chevalet à Poissy où la famille fait une brève halte, lui préférant la côte normande. Giverny, où il loue «une maison de paysan³²» entourée par «un pauvre verger³³» à partir du printemps 1883, ne l'inspire pas davantage. Il passera pourtant le reste de ses jours dans la maison dite du Pressoir. Mais dans l'attente de son acquisition et de nouveaux aménagements, où trouver de la variété?

C'est ici que Renoir entre en scène. En décembre 1883, il invite son ami à découvrir la Riviera, de Gênes à Marseille. À Roquebrune-Cap-Martin, les deux peintres posent leur chevalet, côte à côte, sur la pointe de la Veille, à l'emplacement de l'actuel hôtel Monte-Carlo Beach³⁴. Le site offre une vue grandiose sur Monaco et la Tête de Chien qui le domine. Renoir en tire une peinture (ill. p.175), Monet deux (cat. 23, p.62, cat. 24, p.63). Monet brosse encore deux autres peintures durant cette halte monégasque: une toile représente la pointe de la Veille, l'autre les abords de Roquebrune village (ill. p.174). Il s'agit des seules œuvres exécutées par Monet durant cette escapade méditerranéenne qu'il qualifie lui-même de touristique³⁵. L'histoire ne s'arrête pas là. Le pays marque à ce point Monet qu'il entreprend d'y retourner sans délai. Ses objectifs sont clairs. Tout d'abord, partir seul. C'est ainsi qu'il met un terme définitif à la peinture de compagnonnage qui a pourtant jalonné son parcours jusque-là. À partir de cette date, son évolution se distingue singulièrement de celle de ses congénères. Monet empruntant un chemin qui le conduira aux confins de l'impressionnisme et au-delà. Pour l'heure, son souhait est d'entreprendre un voyage de travail, aux frais de son marchand, pour «rapporter toute une série de choses neuves³⁶». Il quitte Giverny le 17 janvier 1884, initialement pour trois semaines³⁷ ou un mois³⁸. Sa destination sera un lieu préservé offrant beauté et tranquillité, raison pour laquelle il renonce à Monaco qui lui avait pourtant tellement plu: «Monte-Carlo est toujours un des plus beaux endroits, mais il y a bien du monde³⁹», explique-t-il. Il lui préfère un site moins connu qu'il avait, selon toute vraisemblance, à peine entrevu avec Renoir mais qui l'avait saisi⁴⁰: le village de Bordighera, en Ligurie italienne.

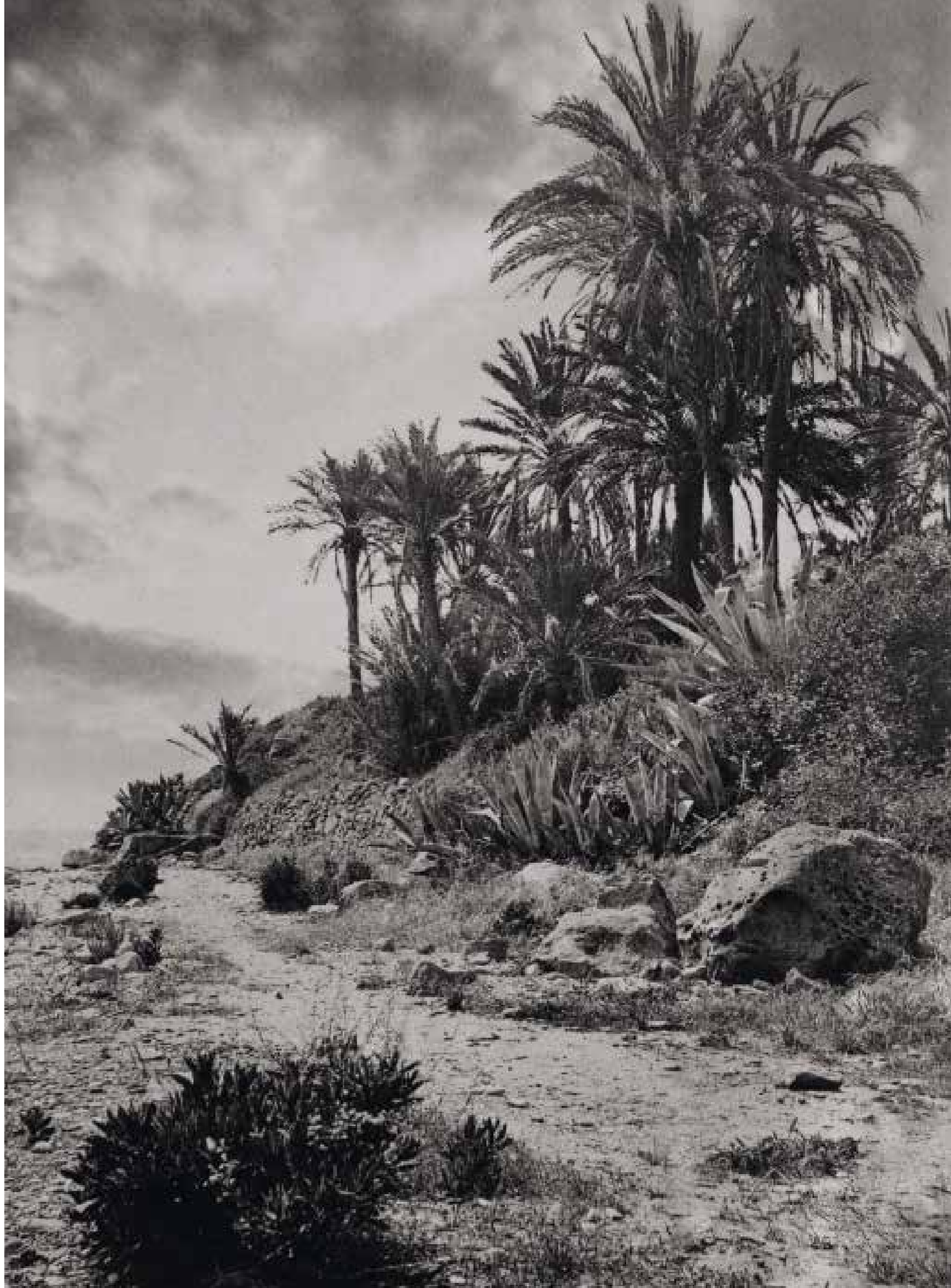
MONACO: THE END OF COMPANIONSHIP PAINTING

More generally, the beginning of the 1880s was a turning point in the life of Claude Monet. He left Argenteuil; he lost his wife, Camille, who died on 5 September 1879 at the age of thirty-two. The painter settled down with Alice Hoschedé, herself separated from her husband Ernest Hoschedé, whose resounding ruin and liquidation of assets in 1878 were much written about. The couple had eight dependent children – six Hoschedés and two Monets – so really needed money. But that was cruelly lacking. Monet swung into action and followed the advice of his constant supporter, Paul Durand-Ruel. The dealer encouraged him to find more variety in his subjects. This production of novelties was a key element in the commercial strategy planned by the dealer. Monet painted in the region around Vétheuil, where he lived for a while; he only occasionally set down his easel in Poissy, where the family stayed briefly, preferring the Normandy coast. Giverny, where he rented “a peasant’s house”³² surrounded with “a pathetic orchard”³³ from spring 1883, hardly inspired him more. However, he spent the last part of his life there, in the house also known as Le Pressoir. But while awaiting its acquisition and the new developments, where was he to find variety?

This is where Renoir came in. In December 1883, he invited his friend to discover the Riviera, from Genoa to Marseilles. In Roquebrune and Cap Martin, the two painters set up their easels side by side, on the Pointe de la Veille, the location of the present-day Monte-Carlo Beach hotel.³⁴ The site offers a spectacular view of Monaco and the Tête de Chien that dominates it. Renoir produced one painting (ill. p.175), Monet two (cat. 23, p.62, cat. 24, p.63). Monet made two more paintings during that stay in Monaco, one representing the Pointe de la Veille and the other, the vicinity of the village of Roquebrune (ill. p.174). These are the only works produced by Monet during this Mediterranean trip, which he himself described as a tourist experience.³⁵ But the story did not stop there. The region made such an impression on Monet that he decided to return promptly. His objectives were clear. Firstly, to go alone, thereby putting an end to the painting of companionship, which had punctuated his career until then. From this time on, his development was very different from that of his fellow artists, Monet taking a course that was to lead him to the verge of Impressionism and beyond. At that time though, his wish was to go on a work trip at his dealer’s expense, in order to “bring back a whole series of new things”.³⁶ He left Giverny on 17 January 1884, initially for three weeks³⁷ or a month.³⁸ His destination was to be an unspoilt location offering beauty and tranquillity, the reason why he gave up on Monaco, which however had much charmed him: “Monte-Carlo is still one of the most beautiful of places, but it is so crowded.”³⁹ he explained. Instead, he chose a less known site, which in all likelihood, as we will see, he had barely glimpsed with Renoir, but which had struck him:⁴⁰ the village of Bordighera in Italian Liguria.

Palmiers à Bordighera. Ancienne collection Monet. Paris, musée Marmottan Monet

Palm Trees in Bordighera. Former Monet Collection. Paris, Musée Marmottan Monet





Cat. 23 *Monte-Carlo vu de Roquebrune*, 1883. Huile sur toile, 66 × 81,3 cm.
Collection Isabelle et Scott Black,
dépôt au Museum of Fine Arts, Boston

Cat. 23 *Monte-Carlo Seen from Roquebrune*, 1883. Oil on canvas, 66 × 81.3 cm.
Isabelle and Scott Black Collection,
long-term loan to the Museum
of Fine Arts, Boston

Cat. 24 *Monte-Carlo vu de Roquebrune*,
impression, 1883. Huile sur toile, 65 × 81 cm.
Collection de S.A.S. le Prince de Monaco

Cat. 24 *Monte-Carlo Seen from Roquebrune*,
Impression, 1883. Oil on canvas, 65 × 81 cm.
Collection of H.S.H. the Prince of Monaco





BORDIGHERA: L'HORTUS CONCLUSUS

Niché à la frontière franco-italienne, Bordighera est accessible par le train qui longe la côte. Quarante-cinq minutes suffisent pour assurer la liaison avec Monte-Carlo⁴¹. Prisé des touristes allemands et surtout anglais, le site – en passe de devenir une station balnéaire d’envergure internationale – est encore préservé en 1884. Le *lungomare* ne présentant aucun attrait naturel particulier, le front de mer n’est pas habité. Les regards se tournent immédiatement vers le village médiéval perché, le Borgo Alto. C’est là que se situe la Pension anglaise où Monet pose ses valises, le 23 janvier 1884⁴². Entre la mer et le Borgo Alto, une rue unique, la Strada Romana perce un rideau de verdure à nul autre pareil. Près de cent mille arbres forment ce qui peut apparaître à première vue comme une forêt méridionale (ill. p. 64). C’est ce spectacle à couper le souffle qui retient dès le premier instant l’attention de Monet: «*Ici, je vais m’attacher aux palmiers et aux aspects un peu exotiques*⁴³», confie-t-il le 26 janvier. Le peintre comprend immédiatement que le bord de mer ne lui offre aucune perspective sérieuse: «*Ailleurs, je ferai de l’eau, de la belle eau bleue*⁴⁴», poursuit-il.

BORDIGHERA: THE HORTUS CONCLUSUS

Nestled on the Franco-Italian border, Bordighera was accessible by a train that went along the coast and took forty-five minutes to connect with Monte-Carlo.⁴¹ Popular with German and, especially, English tourists, the location – on its way to becoming a major international seaside resort – was still unspoilt in 1884. The *lungomare* not offering any particular natural attraction, the seafront was not inhabited. Eyes immediately turned to the hilltop medieval village, the “Borge Alto”. That was the location of the Pension Anglaise where Monet arrived on 23 January 1884.⁴² Between the sea and the village, a single road, the Strada Romana, cut through an extraordinary curtain of greenery. Nearly a hundred thousand trees formed what might have appeared, at first sight, to be a southern forest (ill. p. 64). It was a breath-taking view that immediately caught Monet’s attention: “Here, I’m going to focus on palm trees and slightly exotic aspects,”⁴³ he confided on 26 January. The painter immediately understood that the seafront did not offer an interesting view: “Elsewhere I shall paint water, beautiful blue water,”⁴⁴ he continued.

Vue de Bordighera avec le jardin Moreno.
Photographie ancienne. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

View of Bordighera with the Moreno Garden.
Vintage photograph. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

Peindre des palmiers... Monet ne s’y est pas trompé. Au rang des sites européens attestant la présence précoce des palmiers dattiers provenant d’Égypte, le village est un haut lieu de la palmiculture rituelle. À Bordighera, l’arbre n’est pas cultivé pour ses fruits mais pour ses feuilles destinées aux fêtes religieuses juives et chrétiennes. Deux types de palmes sont ainsi produits: la palme jeune, ou «*palma ebraea*», récoltée pour la fête juive «*des cabanes*» (Souccot), et la palme blanche tressée pour la fête chrétienne de Pâques. Il s’agit de la «*palma romana*» dont la production massive est destinée à la Ville éternelle, Bordighera étant le fournisseur officiel de palmes du Vatican depuis le Moyen Âge. Vu sous cet angle, Bordighera est la destination idéale pour celui qui veut peindre des palmiers. La réalité est toutefois plus complexe. En 1884, la majorité des plantations est strictement interdite au public. Le cœur de la forêt entourant le Borgo Alto est, sur une superficie de 80 hectares, entièrement clôturé; il est même fermée à clé⁴⁵. Impossible d’y accéder. C’est dire que Monet se trouve entravé dans ses allées et venues. Il se renseigne sans tarder et, quelques jours après son arrivée, il constate: «*[il y a] un M. Moreno, un Marseillais, qui a ici une propriété merveilleuse, mais chez lequel il est très difficile d’entrer depuis que les visiteurs ont cassé et pris des fleurs de grand prix*⁴⁶». Le pays qui borde le Borgo est en réalité un jardin! Un lieu exclusif – accessible sur invitation seulement – où se mêlent essences locales et lointaines; une sorte de jardin botanique agencé avec une telle simplicité qu’on se croirait en pleine nature. Ce paysage conçu par et pour les Moreno est déjà célèbre: il fait l’objet de descriptions dans les guides et on le chante comme un nouvel Éden⁴⁷. Monet ne ménage pas ses efforts pour accéder à l’*hortus conclusus* et sollicite plusieurs connaissances pour le recommander. Après avoir patienté près de quinze jours à la porte de la propriété, il voit ses efforts récompensés: Francesco Moreno le reçoit le 5 février 1884. Enfin! Mais l’attente en valait la peine. Monet s’extasie et confie: «*un jardin comme cela ne ressemble à rien, c’est de la pure féerie, toutes les plantes du monde poussent là en pleine terre et sans paraître soignées*⁴⁸». En donnant à Monet accès à son jardin, Moreno lui permet de faire l’expérience concrète de ce qu’est peindre sa propre nature. Moreno a créé une nature, *sa* nature. Monet ne l’oubliera pas.

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Des Palmiers à Bordighera.
Photographie ancienne. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

FOLLOWING DOUBLE PAGE
Palm Trees in Bordighera.
Vintage photograph. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

Monet got it right when he chose to paint palm trees. One of the European sites attesting to the early presence of date palm trees from Egypt, the village was a centre for ritual palm cultivation. In Bordighera, the tree was not cultivated for its fruits, but for its palms, intended for Jewish and Christian religious celebrations. Two types of palms were grown: the young palm, or “*palma ebraea*”, harvested for the Jewish Feast of Tabernacles (Sukkot), and the white woven palm for the Christian celebration of Easter. This was the “*palma Romana*” whose massive production was destined for the Eternal City, Bordighera being the official supplier of palms for the Vatican since the Middle Ages. Seen from that perspective, Bordighera was the ideal destination for anyone wishing to paint palm trees. In reality, it was more complex. In 1884, the public were forbidden from entering most of the plantations. The heart of the forest surrounding the village, which covered an area of eighty hectares, was entirely fenced off.⁴⁵ It was impossible to access it and Monet was impeded in his comings and goings. He made enquiries straightaway and a few days after his arrival he noted, “[there is] a Mr Moreno, from Marseilles, who has a marvellous property here, but which it is very difficult to enter because some visitors had broken and then taken some expensive flowers in the past.”⁴⁶ The land bordering the village was in reality a garden. It was an exclusive place, accessible by invitation only, in which local and distant essences were intermingled. It was a kind of botanical garden that was arranged with such simplicity that it felt like being surrounded by nature. This landscape conceived by and for the Morenos was already famous; it was described in guides and it was hailed as a new Eden.⁴⁷ Monet spared no effort in his attempt to gain access to this *hortus conclusus* and asked several acquaintances to recommend him. After waiting nearly fifteen days at the gate to the property, his efforts were rewarded, and on 5 February 1884 he was finally welcomed in by Francesco Moreno. It was worth the wait. Monet went into raptures and said: “A garden like this one resembles nothing else, it is magical, all the plants of the world grow here in the ground, and without appearing to be tended to.”⁴⁸ By giving Monet permission to access his garden, Moreno allowed him to experience what it was like to paint one’s own nature. Moreno had created a nature, *his* nature. Monet would not forget it.





Cat. 25 *Vue de Bordighera*, 1884.
Huile sur toile, 66 × 81,8 cm.
Los Angeles, Hammer Museum,
Armand Hammer Collection

Cat. 25 *View of Bordighera*, 1884.
Oil on canvas, 66 × 81.8 cm.
Los Angeles, Hammer Museum,
Armand Hammer Collection

LE MOTIF-TABLEAU

Dans l'attente d'accéder à cet asile, Monet se met à l'œuvre: «Aujourd'hui, j'ai encore plus travaillé: cinq toiles, et demain, je compte en commencer une sixième⁴⁹.» Il s'agit sans doute des six vues mises en chantier, à 700 mètres seulement de la Pension anglaise, Strada Romana. Sur cette portion de route, Monet choisit trois emplacements très rapprochés où il peint deux toiles à chaque fois. À Sasso (cat. 79, p. 204-205) et Dolceacqua (cat. 26, p. 71), il opte également pour des points de vue voisins; il en va de même à Cap Martin où il ne veut pas rater «deux motifs absolument exceptionnels à faire du même endroit en se retournant⁵⁰». Monet est pragmatique; il tient compte des contraintes inhérentes au transport de son matériel qui requiert l'assistance quotidienne d'un «porteur de toiles⁵¹» payé à la journée. C'est pourquoi le site où il choisit de s'installer doit être accessible depuis son hôtel, d'autant qu'il doit pouvoir y retourner à loisir. Il faut exclure les zones trop enclavées: «Autant de pays autant de merveilles mais trop éloignées pour aller les peindre⁵²», car «malheureusement tout cela est trop loin et dans des endroits inaccessibles avec l'attirail du peintre⁵³». Cette réalité est d'autant plus prégnante que Monet peint plusieurs toiles en parallèle⁵⁴, et que le travail que demande chacune peut durer longtemps. À Bordighera, il peine: «J'ai déjà des études qui ont six séances, mais c'est tellement nouveau pour moi que je ne puis arriver à terminer mais le bonheur ici, précise-t-il, c'est de retrouver chaque jour son effet et de pouvoir poursuivre et lutter avec un effet⁵⁵.» Il n'envisage pas de peindre «des effets de trop courte durée et qui ne se reproduisent jamais⁵⁶». Strada Romana, il faut l'imaginer allant de toile en toile et s'efforçant de venir à bout de l'effet qu'il charge chacune d'elles de donner. Maupassant décrit cette course l'année suivante lorsqu'il croise l'artiste en Normandie:

[...] il allait suivi d'enfants qui portaient ses toiles, cinq ou six représentant le même sujet à des heures diverses et avec des effets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour, suivant tous les changements du ciel⁵⁷.

THE MOTIF-PAINTING

While waiting to enter that sanctuary, Monet began painting: "Today, I've worked even more: five canvases, and tomorrow, I intend to start on a sixth one."⁴⁹ These were probably the six views Monet began painting only 700 metres from the Pension Anglaise, on Strada Romana. On that portion of the road, the artist chose three sites close together from where he painted two canvases each time. In Sasso (cat. 79, p. 204-205) and Dolceacqua (cat. 26, p. 71), he also opted for neighbouring viewpoints; it was the same in Cap Martin, where he did not want to miss "two absolutely exceptional motifs of the same spot to paint while turning around"⁵⁰ Monet was pragmatic, he took into account the constraints inherent to the transporting of his material, which required the assistance of a "canvas carrier"⁵¹ paid daily. That is the reason why the spot he chose to paint from had to be easily accessible from his hotel, especially as he had to be able to visit it at leisure. So he had to exclude areas that were too isolated: "So many landscapes so many wonders, but too far away to go and paint them"⁵² because "unfortunately, all of that is too far away and in locations inaccessible with all the painter's equipment."⁵³ This reality was all the more significant in that Monet was working on several paintings at once⁵⁴ and the work required by each could last a while. In Bordighera, he struggled: "I already have studies that took six sessions, but it is so new to me that I don't seem to be able to finish them, but the pleasure here", he added, "is to discover for each day its own impression and to be able to continue and grapple with the same impression."⁵⁵ He did not envisage painting "impressions of too short a duration and that are never repeated"⁵⁶ We have to imagine the artist on Strada Romana going from canvas to canvas and trying to grapple with the impression he wanted each work to express. Maupassant described this "race" the following year when he met the artist in Normandy:

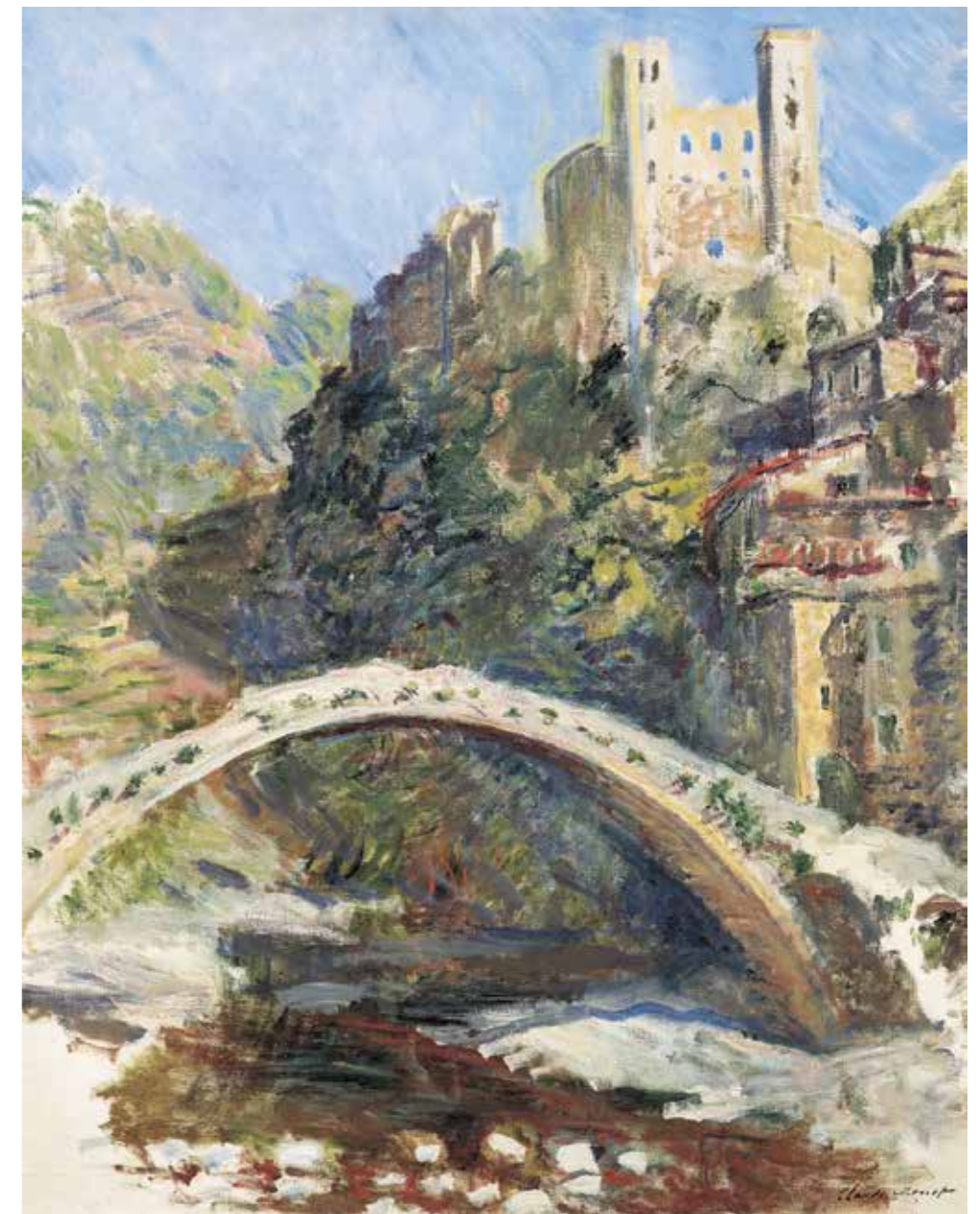
He was going along, followed by children carrying his canvases, five or six representing the same subject at various times and with different impressions. He worked on them and abandoned them in turn, according to the changes in the sky.⁵⁷

CI-DESSOUS, À GAUCHE
William Callow, *Ville et château de Dolceacqua*, 1881. Aquarelle, 32,5 × 38,5 cm. Collection particulière

BOTTOM LEFT
William Callow, *City and Castle of Dolceacqua*, 1881. Watercolour, 32.5 × 38.5 cm. Private Collection

CI-DESSOUS, À DROITE
Hokusai, *Sous le pont Mannen à Fukagawa*, vers 1829-1833. Estampe, 24,8 × 36,9 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France

BOTTOM RIGHT
Hokusai, *Under the Mannen Bridge at Fukagawa*, ca. 1829-1833. Print, 24.8 × 36.9 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France



Cat. 26 *Le Château de Dolceacqua*, 1884. Huile sur toile, 92 × 73 cm. Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 26 *The Castle of Dolceacqua*, 1884. Oil on canvas, 92 × 73 cm. Paris, Musée Marmottan Monet

Identification de points de vue accessibles et rapprochés, mise en œuvre de toiles ayant pour thème des effets atmosphériques différents mais récurrents sont les éléments constitutifs de ce que l'on peut, à ce stade de la carrière de Monet, définir comme un *modus operandi*.

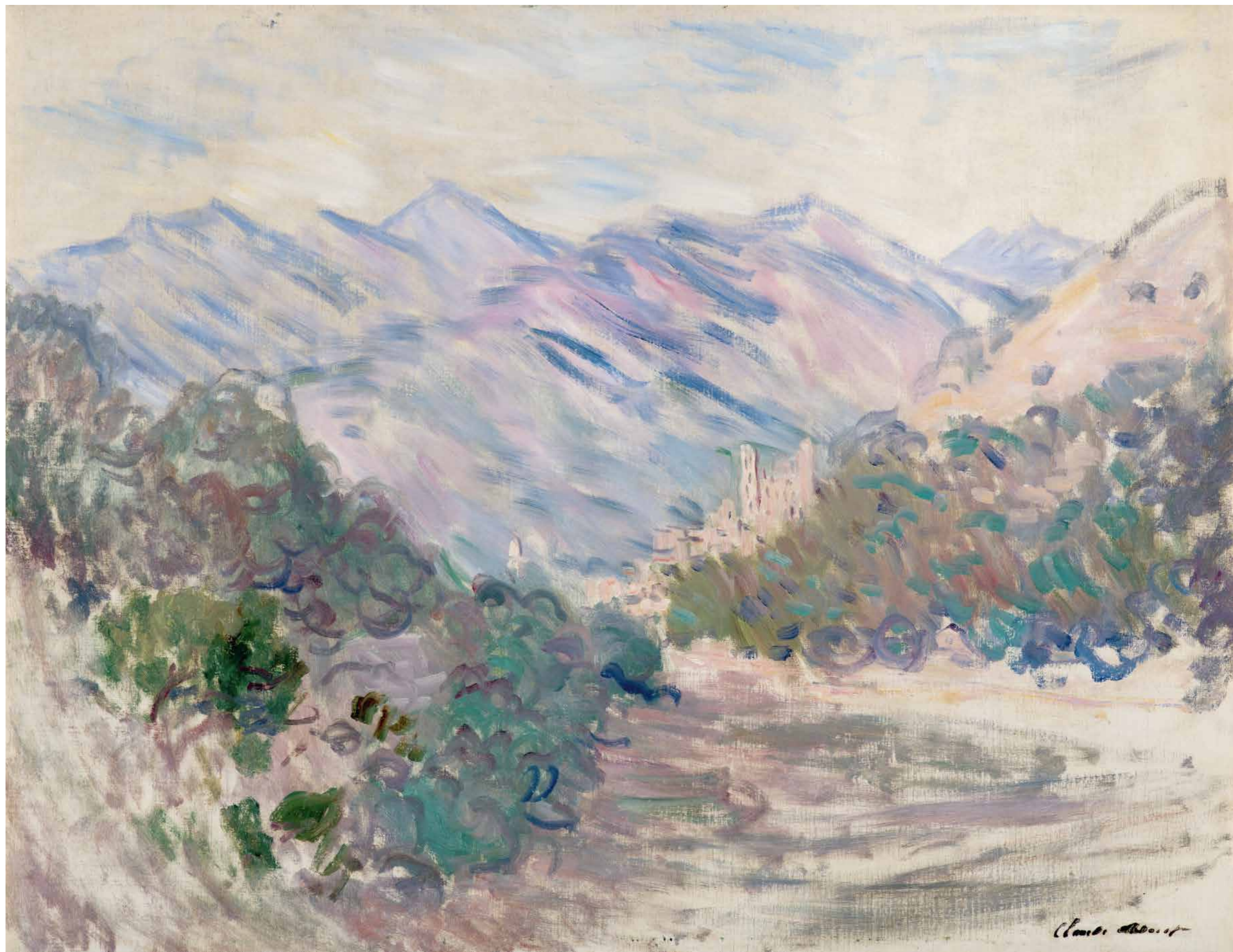
Malheureusement, le peintre rencontre d'incalculables difficultés à peindre les palmiers qui l'ont attiré à Bordighera. Il s'épanche :

[...] ces palmiers me font damner; et puis les motifs sont extrêmement difficiles à prendre, à mettre dans la toile; c'est tellement touffu partout: c'est délicieux à voir. On peut se promener indéfiniment sous les palmiers, les orangers et les citronniers et aussi sous les admirables oliviers, mais quand on cherche les motifs, c'est très difficile...⁵⁸.

At this stage in his career, Monet's *modus operandi* involved identifying viewpoints that were accessible and close together and working on canvases devoted to capturing different, recurring atmospheric effects.

Unfortunately, the painter encountered immeasurable difficulties when painting the palm trees that had attracted him to Bordighera. He confided:

Those palm trees are driving me mad; and the motifs are extremely difficult to render, to put on the canvas; the vegetation is so dense everywhere: it is delightful to see. One can walk endlessly under the palm trees, the orange and lemon trees, and also the sublime olive trees, but when one looks for motifs, it becomes very hard.⁵⁸



Cat. 27 *La Vallée de la Nervia avec Dolceacqua*, 1884. Huile sur toile, 65 × 81 cm. Collection Larock-Granoff

Cat. 27 *The Valley of the Nervia and Dolceacqua*, 1884. Oil on canvas, 65 × 81 cm. Larock-Granoff Collection



Cat. 28 *Bois d'oliviers au jardin Moreno*, 1884. Huile sur toile, 65 × 81 cm. Collection particulière

Cat. 28 *The Olive Tree Wood in the Moreno Garden*, 1884. Oil on canvas, 65 × 81 cm. Private collection

Or le bouquet de feuilles effilées du palmier, balayé par les vents et continuellement agité, est le propre d'une végétation *en mouvement*. L'incessante vibration des palmes brouille le dessein de Monet. Telle une figure⁶², l'arbre exotique ne saurait prendre éternellement la pose. Bientôt le peintre trouve des motifs plus conformes à ses attentes. À Dolceacqua, la légèreté des lignes du pont médiéval l'interpelle. La sobriété avec laquelle il le représente – bien différente du traitement pittoresque que lui réservent d'autres artistes de passage (ill. p.70) – rappelle (voire s'inspire de) l'exemple des estampes japonaises (ill. p.70). Comme le lui avaient appris ses maîtres, Monet cherche dans le paysage la confirmation de ses aspirations, opérant de ce fait une fusion entre nature et culture, paysage authentique et référence artistique. Dans le jardin Moreno, il consacre plusieurs toiles aux oliviers, se place en contrebas pour se concentrer sur les troncs: noueux, torturés, comme pétrifiés. La portée graphique et structurée des toiles n'en est que plus évidente. *Étude d'oliviers* (cat. 80, p.213) s'impose comme un portrait de l'arbre, et *Bois d'oliviers au jardin Moreno* (cat. 28, p.75) comme une variation méridionale du thème du verger qu'il a déjà abordé dans *Vergers en fleurs, Vêtheuil* (ill. p.75).

But the clump of slender palm leaves, buffeted by the winds and continually moving, is a particularity of vegetation *in motion*. The incessant vibration of the palms interfered with Monet's plan. Like a figure,⁶² the exotic tree could not eternally take a pose. He soon found motifs that were more in keeping with his expectations. In Dolceacqua, he was struck by the delicate lines of the medieval bridge. The simple way in which he depicted it – contrasting sharply with the picturesque way it was handled by other passing landscape artists (ill. p.70) – is reminiscent of (and may have been inspired by) the example of Japanese prints (ill. p.70). As he was taught by his masters, Monet sought confirmation of his aspirations in landscape, creating a fusion between nature and culture, between authentic landscape and artistic reference. In the Moreno garden, he executed several paintings of the olive trees, positioning himself underneath them to focus on the knotty, tormented, almost petrified trunks. The graphic, structured impression of the paintings is all the more obvious. *Study of Olive Trees* (cat. 80, p.213) stands out like a portrait of a tree, and *Grove of Olive Trees in the Moreno Garden* (cat. 28, p.75) as a southern variation on the theme of the orchard already tackled by the artist in *Orchard in Blossom at Vêtheuil* (ill. p.75).

Deux semaines plus tard, il rapporte :

J'ai revu avec bien du plaisir Monte-Carlo; là les grandes lignes de montagne et la mer sont admirables et, à part la végétation exotique qu'il y a ici, Monte-Carlo est certainement le plus bel endroit de toute la côte: les motifs y sont plus complets, plus tableaux et, partant, plus faciles à exécuter. Aussi cela me trouble, et, par moments, j'ai peur d'avoir fait une gaffe en venant ici: c'est cependant féérique et séduisant au possible⁵⁹.

Two weeks later, he reported:

I saw Monte-Carlo again with much pleasure; there, the great lines of the mountains and the sea are admirable, and apart from the exotic vegetation there is here, Monte-Carlo is certainly the most beautiful place on the whole coast: the motifs are more whole, more painterly and therefore easier to make. But that disturbs me and at times I'm afraid of having made a mistake by coming here; it is magical though, and extremely charming.⁵⁹

Deux citations, deux témoignages, rares à travers lesquels il est possible de mieux appréhender la définition du motif chez Monet. D'abord, fait remarquable, il ne désigne aucun lieu en particulier; que ce soit à Monte-Carlo ou à Bordighera, les sites touristiques ne retiennent pas son attention. Il n'en fait jamais état. Les « choses neuves » qu'il souhaite peindre ne relèvent pas *stricto sensu* du pittoresque. Son intérêt est ailleurs, par-delà l'anecdote. En définitive, il envisage le motif de manière abstraite ou plutôt comme un ensemble formel dénué de signification. Il explique :

Quand vous sortez pour aller peindre, essayez d'oublier les objets devant vous, l'arbre, la maison, le champ ou autre chose. Songez seulement: voici un petit carré de bleu, une tache oblongue de rose, un trait de jaune, et peignez-les juste comme vous les voyez, cette couleur et cette forme précises, jusqu'à ce que votre impression naïve de la scène soit rendue⁶⁰.

Two quotes, two rare accounts through which it is possible to better grasp the definition of the motif in Monet's practice. Firstly, remarkably, he doesn't refer to any location in particular; whether in Monte-Carlo or in Bordighera, the tourist sites didn't catch his attention. He never mentioned them. The "new things" he wished to paint had little to do with the picturesque in the strict sense of the term. His interest lay elsewhere, beyond the anecdotal. In fact, he considered the motif in an abstract way, or rather as a formal entity devoid of meaning. He explained:

When you go out to paint, try to forget the objects in front of you, the tree, the house, the fields and other things. Only think about this: here is a small square of blue, an oblong patch of pink, a line of yellow, and paint them correctly as you see them, this precise colour and this shape, until your naive impression of the scene is represented.⁶⁰

Ce qu'il pense est très clair: il recherche « les grandes lignes », le tracé de la montagne et de la mer en l'occurrence⁶¹. À Monaco, il revoit celles de la Tête de Chien qu'il avait peintes à deux reprises en décembre 1883 (cat. 23, p.62, cat. 24, p.63). Marqué par ce spectacle pérenne, il donne sa définition du motif-tableau: celle d'un paysage composant un dessin naturel immuable offrant une permanence des formes, une stabilité des contours, autrement dit un poncif organique et minéral à partir duquel il lui sera possible de travailler, séance après séance.

He was very clear about what he was concerned with: he sought "the big lines", the outline of the mountain and the sea in this instance.⁶¹ In Monaco, he saw once again those of the Tête de Chien that he had painted twice in December 1883 (cat. 23, p.62, cat. 24, p.63). Influenced by that perennial spectacle, he gave his definition of the painting-motif: that of a landscape composing an immutable natural drawing offering permanent forms, stable outlines, in other words an organic sketch dominated by rock from which it was possible for him to work, session after session.

Vergers en fleurs, Vêtheuil, 1879. Huile sur toile, 55,5 × 65,5 cm. Prague, National Gallery, Inv. n° O 9835

Orchard in Blossom at Vêtheuil, 1879. Oil on canvas, 55.5 × 65.5 cm. Prague, National Gallery, Inv. n° O 9835





Cat. 29 *Les Pyramides de Port-Coton*, 1886.
Huile sur toile, 65,5 × 65,5 cm. Remagen,
Arp Museum Bahnhof Rolandseck

Cat. 29 *Pyramids at Port-Coton*, 1886.
Oil on canvas, 65.5 × 65.5 cm. Remagen,
Arp Museum Bahnhof Rolandseck

PROTO-CAMPAGNE ET PROTO-SÉRIE

Toutes ces péripéties conduisent Monet à prolonger considérablement la durée de son séjour. Il ne reste pas trois semaines, comme il en avait tout d'abord l'intention, mais trois mois. Il rentre avec quarante-six toiles⁶³, un nombre considérable au regard des soixante-quatre⁶⁴ peintures réalisées en 1872, l'année la plus productive passée à Argenteuil. À son retour, les œuvres sont partiellement livrées à Durand-Ruel⁶⁵, mais aucune exposition n'est consacrée à ces vues du Midi – preuve s'il en est que ni Monet ni Durand-Ruel n'ont encore conscience de ce qui se joue. Car ce qui se joue c'est, ni plus ni moins, la mise en place des campagnes de peinture qui constituent l'un des éléments les plus caractéristiques de l'œuvre de Monet pour les décennies 1880 et 1890. Dorénavant, Monet ne peint plus seulement les environs de son lieu de résidence et de la côte normande où ses attaches le conduisent irrémédiablement. Il ne découvre plus les sites au gré des circonstances de la vie, comme cela avait été le cas à Londres et à Zaandam lors de son exil volontaire. Il voyage désormais à dessein et à des fins purement et exclusivement picturales. Si le principe des campagnes de peinture n'est pas un fait nouveau chez les paysagistes, la systématisation de cette pratique érigée au rang de pierre angulaire d'un *modus operandi* est en revanche inédite. Ses voyages à Monaco et à Bordighera s'imposent ainsi comme des épisodes fondateurs dans son parcours de peintre.

Suivent Étretat en 1885, Belle-Île en 1886, puis Antibes en 1888. C'est alors qu'il franchit un nouveau cap. Il rationalise encore davantage sa démarche ; s'installe au château de la Pinède, à mi-chemin de deux postes d'observation privilégiés. L'un se trouve du côté du plateau Notre-Dame, du jardin de la Salis et des plages ; on y admire, côté terre, les Alpes enneigées à 60 kilomètres de distance, et côté mer le fort d'Antibes (cat. 34, p.84-85, cat. 85, p.253, cat. 86, p.254). L'autre, à Juan-les-Pins, offre une vue imprenable sur les arbres tantôt isolés tantôt formant rideau. La puissance du lieu s'impose. Monet limite le nombre de ses sujets. Entre le cap d'Antibes et Juan-les-Pins, il part de neuf points de vue pour trente-huit toiles alors qu'il en avait traité vingt-six pour quarante-six tableaux, lors de son précédent séjour sur la Riviera. Ce ratio de deux toiles par motif n'est pas nouveau : avant même que Monet peigne son premier paysage, le patriarche Théodore Rousseau envoyait au Salon officiel de 1849 deux *Lisière de forêt*, l'une peinte au soleil couchant et l'autre à l'effet du matin⁶⁶. Monet le confirme : « Quand j'ai commencé, j'étais comme les autres ; je croyais qu'il suffisait de deux toiles, une pour "temps gris", une pour "soleil"⁶⁷. » Lui qui craignait de se « laisser aller à des répétitions⁶⁸ » à son arrivée à Antibes passe outre ses réticences initiales. Il indique bientôt à Alice : « je n'hésite plus à faire des toiles par tous les temps⁶⁹ ». Il met ainsi en chantier huit vues du fort d'Antibes⁷⁰ au cadrage presque identique.

PROTO-CAMPAIGN AND PROTO-SERIES

All those incidents prompted Monet to considerably extend the duration of his stay. He stayed not for three weeks, as he originally intended, but three months. He came back with forty-six paintings,⁶³ a significant number in comparison to the sixty-four⁶⁴ paintings produced in 1872, the most productive year spent in Argenteuil. On his return, some of the canvases were delivered to Durand-Ruel,⁶⁵ but no exhibition was organised of his views of the Riviera, proof that neither Monet nor Durand-Ruel were aware of what was at stake at the time. For what was at stake was no less than the inception of the painting campaigns that became one of the most characteristic elements of Monet's practice in the 1880s and 1890s. From this time on, Monet no longer painted only the area near his home and the Normandy coast to which he was irremediably tied. He no longer discovered locations dictated by the circumstances of his life, as had been the case for London and Zaandam during his voluntary exile. He travelled with a purpose and for reasons purely and exclusively artistic. Although painting campaigns were not a new phenomenon for landscape artists, this was the first time that its systematic practice had elevated it to the level of cornerstone of a *modus operandi*. Monet's trips to Monaco and Bordighera turned out to be founding episodes in the development of his artistic practice.

Étretat in 1885, Belle-Île in 1886 and Antibes in 1888 followed, after which Monet reached a turning point. He further rationalised his approach, staying in the Château de la Pinède, halfway between two special observation posts. One was near the Notre-Dame plateau, the garden of La Salis and the beaches – from there it was possible to admire, on land, the snow-capped Alps 60 kilometres away and, on the seafront, the fort of Antibes (cat. 34, p.84-85, cat. 85, p.253, cat. 86, p.254). The other, in Juan-les-Pins, offered a magnificent view of the trees, some isolated, some forming a curtain. The location was impressive. Monet limited the number of subjects. Between the Cap d'Antibes and Juan-les-Pins, he chose nine viewpoints for thirty-eight canvases, when he had depicted twenty-six in forty-six canvases during his previous stay on the Riviera. This ratio of two paintings per motif was not new. Even before Monet made his first landscape, the patriarch Théodore Rousseau was sending two versions of *Edge of the Forest* to the official Salon of 1849: one painted at sunset, the other at sunrise, with the morning "impression".⁶⁶ Monet confirmed it: "When I started to work, I was like the others; I thought two canvases were enough, one for 'overcast', the other for 'sun'.⁶⁷" The artist, who was wary of letting himself "slip in to repetitions"⁶⁸ when he arrived in Antibes, overcame his initial reluctance. He soon declared to Alice: "I no longer hesitate to make paintings in all types of weather."⁶⁹ He then started to work on eight views of the fort of Antibes,⁷⁰ framed almost identically.



*L'Aiguille vue à travers
la porte d'Amont, vers 1885-1886.
Huile sur bois, 60,9 × 38,1 cm.
Texas, Collection particulière*

*The Rock Needle Seen through
the Porte d'Amont, ca. 1885-1886.
Oil on wood, 60.9 × 38.1 cm.
Texas, Private collection*

Cat.30 *La Plage à Pourville,
soleil couchant, 1882. Huile sur toile,
60 × 73 cm. Paris, musée Marmottan Monet*

*Cat.30 The Beach at Pourville, Sunset,
1882. Oil on canvas, 60 × 73 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet*





Cat.31 *Le Voilier, effet du soir*, 1885.
Huile sur toile, 54 × 65 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.31 *The Sailing Boat, Evening Effect*,
1885. Oil on canvas, 54 × 65 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.32 *Falaise et porte d'Amont, effet
du matin*, 1885. Huile sur toile, 50 × 61 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.32 *The Cliff and the Porte
d'Amont, Morning Effect*, 1885.
Oil on canvas, 50 × 61 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.33 *La Seine près de Giverny*, 1885. Huile sur toile, 65 × 92 cm. Denver, Denver Art Museum

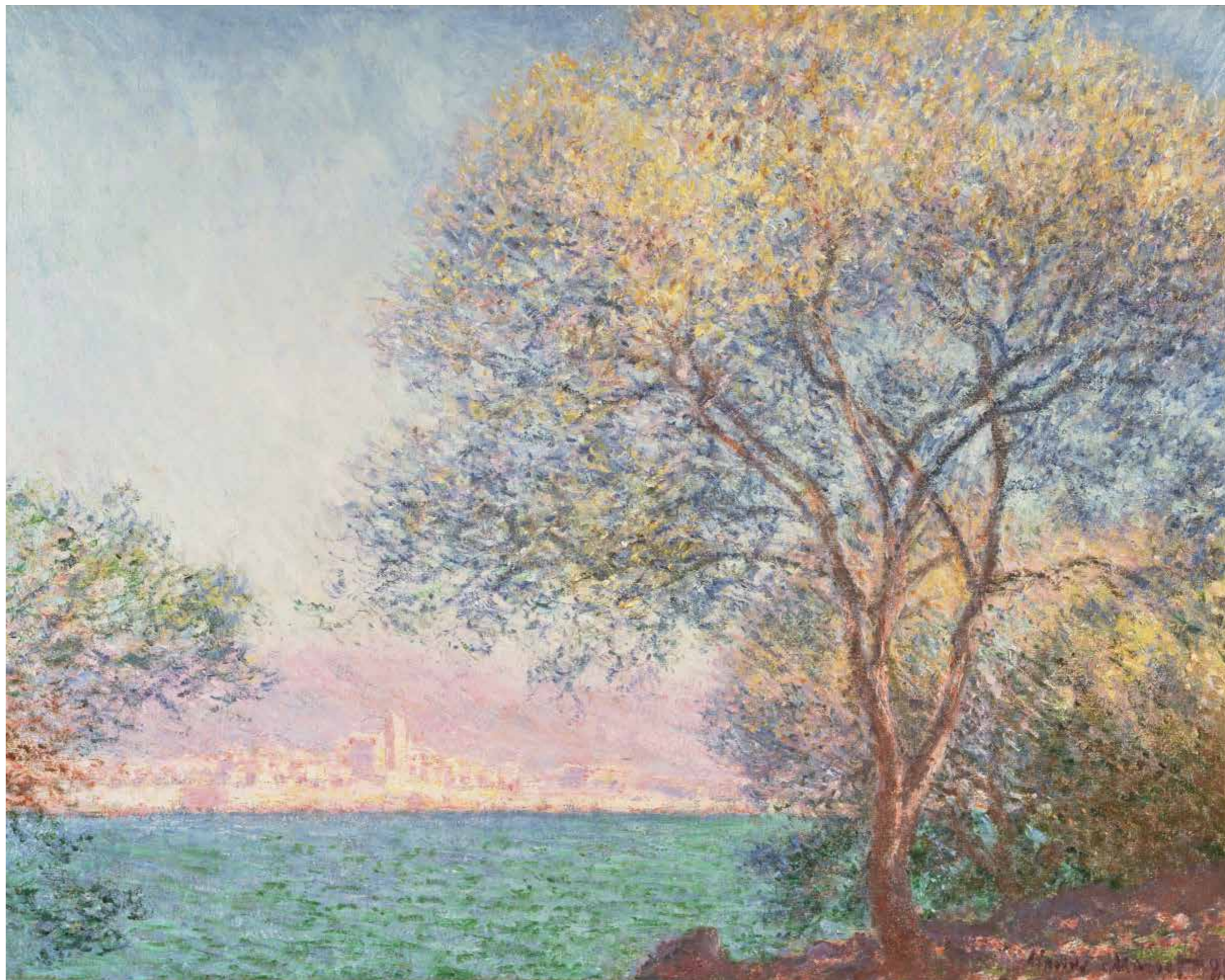
Cat.33 The Seine near Giverny, 1885. Oil on canvas, 65 × 92 cm. Denver, Denver Art Museum

De fait, Monet n'est plus celui que décrivait Maupassant, courant de toile en toile. À partir de 1888, il occupe différemment l'espace. Georges Jeannot, qui le suit dans les environs de Giverny à son retour de campagne, rend compte de sa nouvelle méthode: «il a presque toujours deux ou trois toiles en train; il les emporte et en change suivant l'effet⁷¹», qui ne dure tout au plus qu'une demi-heure⁷². En 1889, sa nouvelle équipée le conduit dans la Creuse. Là, non seulement il limite drastiquement le nombre de ses motifs, mais pour la toute première fois il prémédite de les peindre au fil des jours et des effets: «pour le matin et l'après-midi, soleil et temps gris». Il entreprend sa première série. Ce n'est pas un détail. C'est un changement de paradigme. Une fois encore, le point de bascule advient au terme d'une longue évolution. Chez Monet, le changement n'est jamais une posture théorique. Le propre de l'artiste – et c'est ce qui fait toute sa singularité – est d'expérimenter tous les aspects d'une pratique et d'en tirer, le moment venu, toutes les conséquences. La proto-série d'Antibes consacre la répétition du motif. Après avoir voyagé de place en place à la recherche de «choses neuves», une conclusion s'impose à lui. Monet opère toujours la même lecture du territoire; il le comprend en termes de lignes. La structure du fort d'Antibes, celle des toiles de la Creuse, plus tard celle des meules, des peupliers ou de la façade de la cathédrale de Rouen sont d'une simplicité radicale, d'une géométrie sobre et évidente. Peu importe que le motif soit «ingrat⁷³», pour reprendre le terme d'un critique. L'originalité et la singularité des œuvres relèvent désormais exclusivement de la transfiguration du motif par la lumière. Il est temps d'aller jusqu'au bout de cet idiome. Pour explorer complètement ce potentiel créatif, Monet s'y consacre corps et âme. Une méthode de travail s'impose: il commence ses toiles en même temps et les numérote, ce qui lui permet de les retrouver plus facilement d'une séance à l'autre ou de les disposer dans l'ordre choisi, une fois rentré à l'atelier, et de contempler la série en cours dans son ensemble⁷⁴. Le sujet passe au second plan; la manière de le traiter, la facture, le jeu des couleurs et les accents du pinceau font tout. Ce faisant, Monet fait voler en éclats la sacro-sainte hiérarchie des genres et remet en cause la grille de lecture et d'évaluation des œuvres d'art encore en vigueur au Salon officiel. Le jeune Kandinsky ne s'y est pas trompé.

Soudain, pour la première fois, je voyais un tableau. Ce fut le catalogue qui m'apprit qu'il s'agissait d'une meule. J'étais incapable de la reconnaître. Et ne pas la reconnaître me fut pénible. Je trouvais également que le peintre n'avait pas le droit de peindre de façon aussi imprécise. Je sentais confusément que l'objet faisait défaut au tableau. Et je remarquais avec étonnement et trouble que le tableau non seulement vous empoignait, mais encore imprimait à la conscience une marque indélébile, et qu'aux moments toujours les plus inattendus, on le voyait, avec ses moindres détails, flotter dans ses yeux⁷⁵.

Monet was no longer the man described by Maupassant, rushing from one canvas to another. From 1888, he occupied the space differently. Georges Jeannot, who followed in his footsteps, moving to the Giverny region on his return from his painting campaign, reported on his new method: "He nearly always has two or three paintings on the go; he brings them all along and changes them according to the effect,"⁷¹ which lasts at best, half an hour.⁷² In 1889, his new venture took him to the Creuse region. There, he not only reduced drastically the number of motifs but for the very first time, calculated how to paint them with the passing days and effects: "For the morning and the afternoon, sun and grey sky". He embarked on his first series. This was not incidental, it was a change in paradigm. Once again, the turning point came at the end of a long evolution. In Monet's case, change was never a theoretical posture. What was particular to the artist, and made him so unique, was the way he experimented fully with a practice and then, at the appropriate time, drew all the conclusions from it. The Antibes proto-series established the repetition of the motif as a process. After having travelled from place to place seeking "new things", a conclusion became clear to him. Monet still carried out the same reading of the territory; he perceived it in terms of lines. The structure of the fort at Antibes, and that of his paintings of the Creuse and, later on, of haystacks, poplars and the façade of Rouen Cathedral, have a radical simplicity, a sober and clear geometry, regardless of the fact that the motif is "unattractive",⁷³ to use the term employed by a critic. Now, the originality and the singularity of the works were based solely on the transfiguration of the motif through light. It was time to take this approach to its logical conclusion. To fully explore that creative potential, Monet dedicated himself body and soul to the task. A work method was needed. He started working on his canvases simultaneously, numbering them from the earlier impression to the later impression, which helped him to find them more easily from one session to the next, arranging them in the chosen order once back in the studio and being able to contemplate the series in progress in its entirety.⁷⁴ The subject was pushed into the background; the way it was handled, the technique, the play of colours and the brushstrokes were everything. In so doing, Monet shattered the sacrosanct hierarchy of genres and called into question the framework for interpreting and evaluating works of art still in force in the official Salon. The young Kandinsky recognised this.

And suddenly, for the first time, I saw a picture. That it was a haystack, the catalogue informed me – I didn't recognise it. I found the non-recognition painful, and thought that a painter had no right to paint so indistinctly. I had a dull feeling that the object was lacking in this picture. And I noticed with surprise and confusion that the picture not only gripped me, but impressed itself ineradicably upon my memory, always hovering quite unexpectedly before my eyes, down to the last detail.⁷⁵



Cat.34 *Antibes, le matin*, 1888.
Huile sur toile, 65 × 81 cm. Philadelphia,
Philadelphia Museum of Art

Cat.34 *Morning at Antibes*, 1888.
Oil on canvas, 65 × 81 cm. Philadelphia,
Philadelphia Museum of Art

Cat.35 *La Barque*, 1887.
Huile sur toile, 146 × 133 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.35 *The Rowing Boat*, 1887.
Oil on canvas, 146 × 133 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.36 *En canot sur l'Epte*, 1890.
Huile sur toile, 133,5 × 146 cm.
São Paulo, Museu de Arte São Paulo
Assis Chateaubriand

Cat.36 *Boating on the Epte*, 1890.
Oil on canvas, 133,5 × 146 cm.
São Paulo, Museu de Arte São Paulo
Assis Chateaubriand

L'ENFER DU DEHORS

On pourrait ainsi croire Monet délivré des problèmes inhérents au motif. L'intérêt qu'il leur porte est simplifié au possible. Il est limité dans le temps: celui de la réalisation de la série; l'emploi est à durée déterminée. D'un point de vue formel, les exigences sont strictes mais minimales, adieu la variété et les « choses neuves »; des lignes – en nombre restreint –, mais qui tiennent la pose, sont requises. Faciles à trouver semble-t-il, les motifs sont à portée de la main. À partir de 1891, Monet entreprend ses séries les plus notoires dans les environs de Giverny et de sa Normandie natale. Pour les plus proches, les enfants « sont chargés du transport sur brouette des toiles, du chevalet et de l'attirail du peintre⁷⁶ », mission également dévolue à l'aide-jardinier qui porte « des toiles sur châssis accouplés par deux et numérotés⁷⁷ ». Après une session matinale commencée vers trois heures et demie du matin⁷⁸, Monet peut rentrer déjeuner en famille, à 11 h 30 précises, de sorte d'être à son poste pour les effets de l'après-midi⁷⁹.

Mais des difficultés demeurent. Par deux fois, ses motifs sont menacés de destruction. Par deux fois, il paie pour les sauver : les meules d'abord devaient être démolies pour le battage du grain⁸⁰; les peupliers ensuite avaient été mis aux enchères par le maire de Limetz, un village voisin de Giverny. Le peintre raconte :

J'ai dû acheter les peupliers pour achever de les peindre. [...] La commune de Limetz les avait mis en adjudication. J'allai voir le maire. Il comprit mes raisons mais ne pouvait retarder la vente. Je n'avais plus que la ressource de me présenter aux enchères⁸¹.

À Rouen, Monet n'est pas davantage épargné.

Alors que sa série était déjà bien en train, raconte une amie, la modiste s'était plainte avec véhémence, prétendant que ses clientes ne voulaient pas essayer de chapeaux en présence d'un homme, et lui enjoignant d'aller peindre ailleurs, puisqu'il gênait son commerce. Monet ne se laissa pas abattre. Il la persuada de lui laisser construire une petite cabine qui l'isolait du magasin. L'exiguïté de cette cellule l'obligea à ne jamais s'écarter de plus d'un mètre de sa toile⁸².

THE HELL OF THE OUTSIDE WORLD

Was Monet freed from the problems inherent to the motif? His interest in them was simplified as much as possible. He was limited in time: that of the making of the series; it was a temporary job. From a formal viewpoint, the demands were strict but minimal, variety and “new things” were a thing of the past, lines – a limited number – were required, and they had to hold the pose. It would seem the motifs were easy to find and to hand. From 1891, Monet undertook his most famous series in the area around Giverny and his native Normandy. For the nearest, the children “are responsible for transporting canvases, easel and the painter's equipment on a wheelbarrow”,⁷⁶ a mission also assigned to the gardening assistant, who carried “stretched canvases paired and numbered”.⁷⁷ After a morning session that started at around three thirty in the morning,⁷⁸ Monet went home to have lunch with his family, at 11:30am precisely, to make sure he was back at his post for the afternoon's effects.⁷⁹

But there were still difficulties. Twice, his motifs were threatened with destruction. Twice, he paid to save them: first the haystacks were to be demolished for threshing;⁸⁰ then the poplars were put out for tender by the mayor of Limetz, a neighbouring village . The painter recounted:

I had to buy the poplar trees in order to complete my painting. . . . The municipality of Limetz had put them out for tender. I went to see the mayor. He understood my reasons but couldn't delay the sale. I had no other recourse than to attend the auction.⁸¹

In Rouen, Monet was not spared either.

While his series was already well under way, a friend recounted, the milliner had vehemently complained, saying her female customers didn't want to try on hats in the presence of a man, and insisting he went to paint elsewhere, since he was hampering her business. Monet didn't despair. He persuaded her to let him build a little cabin that would isolate him from the shop. The narrowness of that cell forced him to stand within a metre of his painting.⁸²

Cat.37 *Bras de Seine près de Giverny, soleil levant*, 1897. Huile sur toile, 91 × 93 cm. Paris, musée Marmottan Monet, dépôt de la Villa et jardins Ephrussi de Rothschild, Saint-Jean-Cap-Ferrat

*Cat.37 *Arm of the Seine near Giverny, Sunrise*, 1897. Oil on canvas, 91 × 93 cm. Paris, Musée Marmottan Monet, deposit of the Villa et jardins Ephrussi de Rothschild, Saint-Jean-Cap-Ferrat*





Monet n'est pas tranquille sur la terre ferme; il ne l'est pas davantage sur l'eau. Lorsqu'il entreprend de peindre sur la Seine, les ennuis commencent. Depuis son arrivée à Giverny, ses voisins, des cultivateurs, le mettent à rude épreuve. Il doit s'acquitter d'un droit de passage pour traverser les champs lorsqu'il veut gagner le fleuve. La corde retenant ses barques est si souvent dénouée, ses embarcations sont si souvent retrouvées à la dérive que, «pour être tranquille et être chez [lui, il] ach[ète] un bout de pré situé à l'embouchure de l'Epte, appelé l'île aux Orties⁸³» où il fait construire un hangar à bateau. Plus tard, en 1893, lorsqu'il acquiert un pré pour aménager son jardin d'eau et créer le bassin aux nymphéas, les riverains s'opposent en bloc à l'utilisation de l'eau du ruisseau qui traverse le terrain sous prétexte que la végétation que souhaite planter l'artiste – herbes aquatiques nouvelles, importées, étrangères au pays et inconnues des agriculteurs – leur fait craindre l'empoisonnement du bétail⁸⁴. La lutte est rude. Recours répétés aux autorités administratives, sollicitations en haut lieu, études menées *in situ* sont nécessaires pour délivrer à Monet l'autorisation d'aménagement. À ce sujet, son beau-fils, Jean-Pierre Hoschedé, rapporte :

Je me souviens qu'à l'enquête faite sur place un cultivateur – encore et toujours – ne cessait de répéter « moi je m'y oppose » sans jamais expliquer pourquoi, ni à quoi il s'opposait. Aussi, dans la famille, dès ce jour, nous ne l'appelâmes plus que « moi je m'y oppose » en manière de dérision⁸⁵.

Monet was not at peace on land. He was not much better off on water. When he set about painting on the Seine, the problems began. As soon as he arrived in Giverny, the farmers put him through the mill. He had to pay a right of passage to walk across the fields when he wanted to reach the river. The rope holding his boats was quite often untied and his skiffs were often found drifting, so “to be left alone and be at home, [he] bought a little field situated at the mouth of the river Epte, called *L'île aux orties*”,⁸³ where he built a boathouse. Later on, in 1893, when he purchased a field to lay out his water garden and create the waterlily pond, his neighbours were opposed to the use of water from the stream that traversed the field on the pretext that the plants the artist wanted to grow there – new imported aquatic varieties, foreign to the land and therefore unknown to the farmers – made them fear the poisoning of their cattle.⁸⁴ The battle raged. Repeated recourse to the administrative authorities, requests at a high level and studies made *in situ* were all required for Monet to obtain the authorisation required to create his garden. On that subject, his stepson, Jean-Pierre Hoschedé, recounts:

I remember that during the investigation made on location, a farmer – again and again – continually repeated “I am opposed to it,” without ever explaining why or what he was opposing. So within our family, from that day on, we only ever called that man “I am opposed to it” in mockery.⁸⁵

Cat.38 *La Seine à Port-Villez, effet rose*, 1894. Huile sur toile, 52,5 × 92,4 cm. Paris, musée Marmottan Monet

Cat.38 *The Seine at Port-Villez (Pink Effect)*, 1894. Oil on canvas, 52.5 × 92.4 cm. Paris, Musée Marmottan Monet



L'enfer c'est les autres : c'est « moi je m'y oppose », c'est la modiste qui claquemure Monet, c'est le maire de Limetz qui liquide ses peupliers, c'est l'agriculteur qui dépose ses meules. L'enfer c'est le moment où l'autre s'immisce dans le paysage (le décor?), interfère avec l'œuvre de Monet et contrarie son dessein. C'est l'expérience vécue à Argenteuil qui se rejoue, vingt ans plus tard, à Giverny. Que Monet ait précisé et épuré ses sujets, que son *modus operandi* ait évolué n'y change rien. Qu'il ait renoncé à être le peintre d'un territoire pour devenir celui de tous les effets, dès lors qu'il investit l'espace public, c'est-à-dire un espace collectif, il investit un lieu de contraintes partagées. La liberté de l'un s'arrête là où commence celle de l'autre ! Or, à défaut d'être un homme totalement libre, Monet veut être un peintre sans contrainte. Il y tient absolument et précise : « Autrefois, les peintres ne peignaient pas à leur gré. Il y avait la commande, les caprices des grands, la mode... Quels chefs-d'œuvre n'auraient-ils pas produits sans contrainte⁸⁶ ! » Il cite alors pêle-mêle : Vélasquez, Tintoret, Titien, Michel-Ange, Rembrandt, qui accomplirent selon lui le « miracle » d'avoir su « créer de la beauté malgré les liens⁸⁷ ».

Hell is other people: “I am opposed to it”, the milliner who confined Monet, the mayor of Limetz seeking to get rid of the poplars, the farmer taking down his haystacks. Hell was when someone else entered the landscape (the setting?), interfered with Monet's work and thwarted his plan. It was the same experience that he had endured in Argenteuil repeated twenty years later in Giverny. The fact that Monet had defined and refined his subjects and that his *modus operandi* had evolved changed nothing. Although he had renounced being the painter of a land to become the painter of effects of every kind, as soon as he entered the public space, which is a collective space, he was venturing into a place of shared obligations. One person's freedom stops where that of another person begins. He may not have been totally free, but Monet still wanted to paint unhindered. He was adamant about that, and added: “In the past, painters didn't paint what they wanted. There were commissions, the whims of the powerful, fashion... What masterpieces would they have produced without those constraints!”⁸⁶ He mentioned haphazardly Velázquez, Tintoretto, Titian, Michelangelo and Rembrandt, who, in his view, achieved the “miracle” of being able “to create beauty in spite of those chains”.⁸⁷



Cat. 40 *La Pointe du Petit Ailly*,
1897. Huile sur toile, 73,5 × 92,7 cm.
Collection Nahmad

Cat. 40 The Pointe du Petit Ailly,
1897. Oil on canvas, 73.5 × 92.7 cm.
Nahmad Collection

GIVERNY: ARCHÉTYPE LAÏQUE DE L'HORTUS CONCLUSUS

À ce stade, on pense évidemment au jardin qu'il crée à Giverny. Il faut être honnête: Monet ne le conçoit ni pour s'isoler ni pour peindre; c'est pourtant ce qui adviendra. Monet crée son jardin par et pour l'amour des fleurs. Dans les années 1870, Caillebotte, un autre peintre jardinier, l'avait initié à ce plaisir. Chez les Monet-Hoschedé, la passion est sincère et familiale, la transmission du savoir s'y opère plus facilement que dans le domaine de la peinture. Les plus jeunes enfants, Michel et Jean-Pierre, aident Monet à concevoir le clos normand (ill. p.99), nom qui désigne le jardin de fleurs situé dans le prolongement de la maison. Ainsi, on s'investit ensemble dans la vie des plantes: l'un dort dans la serre pour veiller sur des nymphéas bleus, l'autre aide à replanter un saule déraciné par une tornade. L'horticulture se propage au Pressoir. Jean-Pierre et Michel constituent un herbier d'essences locales aujourd'hui conservé au Muséum d'histoire naturelle de Rouen. En 1898, Jean-Pierre cosigne avec un autre passionné – l'abbé Toussaint, curé de Giverny – un ouvrage sur la flore de Vernon et de La Roche-Guyon⁸⁸, et devient, en 1901, membre de la Société botanique de France. Il a vingt-quatre ans. C'est donc en connaisseur qu'il évoque Monet le jardinier:

Monet savait ce qu'il désirait obtenir des plantes qu'il s'était procurées et qu'il avait fait planter à telle ou telle place, non au hasard mais avec la certitude [souligné par l'auteur] de ce qu'elles donneraient. [...] en accord parfait d'ampleur et de couleurs avec leurs voisines et l'ensemble du jardin⁸⁹.

C'est bien d'une nature à sa mesure, à son seul désir – pour reprendre l'inscription associée à la représentation d'un autre jardin clos notoire, celui de la tapisserie de *La Dame à la licorne* – que Monet est l'artisan. Une nature qu'il dessine « sans allées tarabiscotées⁹⁰ », un lieu où « tout est sage, même l'exubérance, tout est préparé, même ce qui semble sauvage⁹¹ ». Il crée un monde, *son* monde, qu'il préserve des scories du *dehors*. Ainsi fait-il goudronner à ses frais la route bordant sa propriété pour remédier à l'empoussièrement des nymphéas; une autre fois, pour préserver sa vue, il subventionne la ville pour surseoier à l'implantation d'une usine. Rien ne doit gâcher son paysage. Lui qui avait fui les malheurs de la guerre en 1870 puis les mutations industrielles et la destruction de la campagne d'Argenteuil, il éradique, en son jardin, la menace de la *fin*:

Je ne peux pas voir ces fleurs mortes, [...] c'est trop triste. Un jardin n'est beau que dans l'épanouissement. Dès qu'une fleur se fane, je l'abats, je la remplace. Les fleurs ne peuvent pas vieillir...⁹².

GIVERNY: SECULAR ARCHETYPE OF THE HORTUS CONCLUSUS

At this stage, we think of course about the garden he created in Giverny. In truth, Monet did not plan it in order to isolate himself or to paint, but that was what would eventually happen nonetheless. Monet created his garden because he loved flowers. In the 1870s another painter gardener, Caillebotte, had introduced him to that source of pleasure. In the Monet-Hoschedé household, the passion was genuine and was shared within the family, the transmission of knowledge took place more easily than in the field of painting. The youngest children, Michel and Jean-Pierre, helped Monet to plan the Clos Normand (ill. p.99), the name for the flower garden situated in line with the house. They were all invested collectively in the life of the plants. Someone would sleep in the greenhouse to check up on the blue water lilies while another would help to transplant a willow tree uprooted by a tornado. Horticulture spread to the Pressoir. Jean-Pierre and Michel put together a herbarium of local varieties, kept today at the natural history museum in Rouen. In 1898, Jean-Pierre co-wrote with another enthusiast, Abbott Toussaint, a priest in Giverny, a book about the flora of Vernon and Roche-Guyon⁸⁸ and, in 1901, became a member of the French botanical society. He was only twenty-four. It was therefore as an authority that he talked about Monet the gardener:

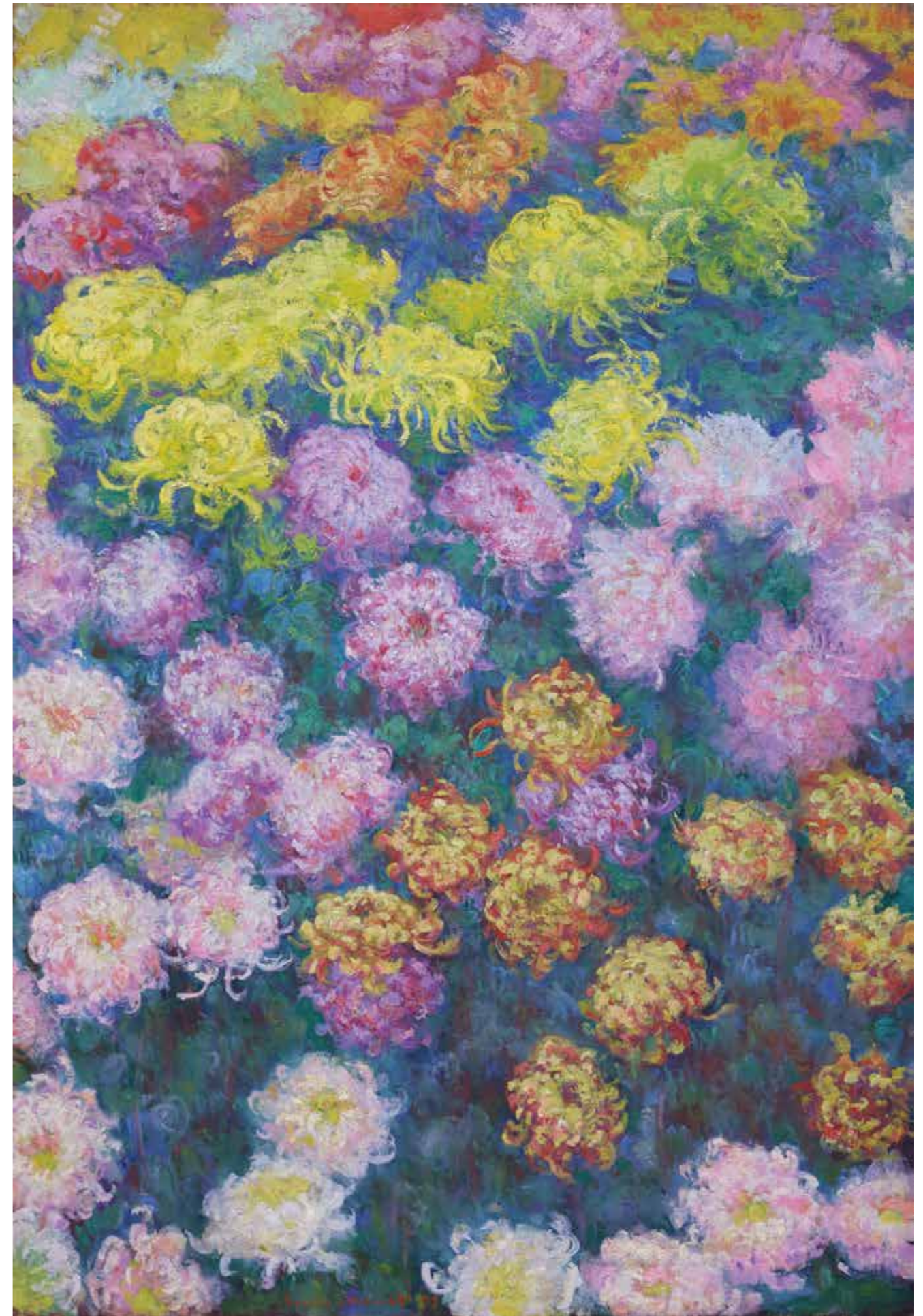
Monet knew what he wanted to obtain from the plants he had purchased and had planted at such or such a spot, not randomly but with the certainty [underlined by the author] of what they would become.... in perfect harmony of width and colours with their neighbouring plants and the whole garden.⁸⁹

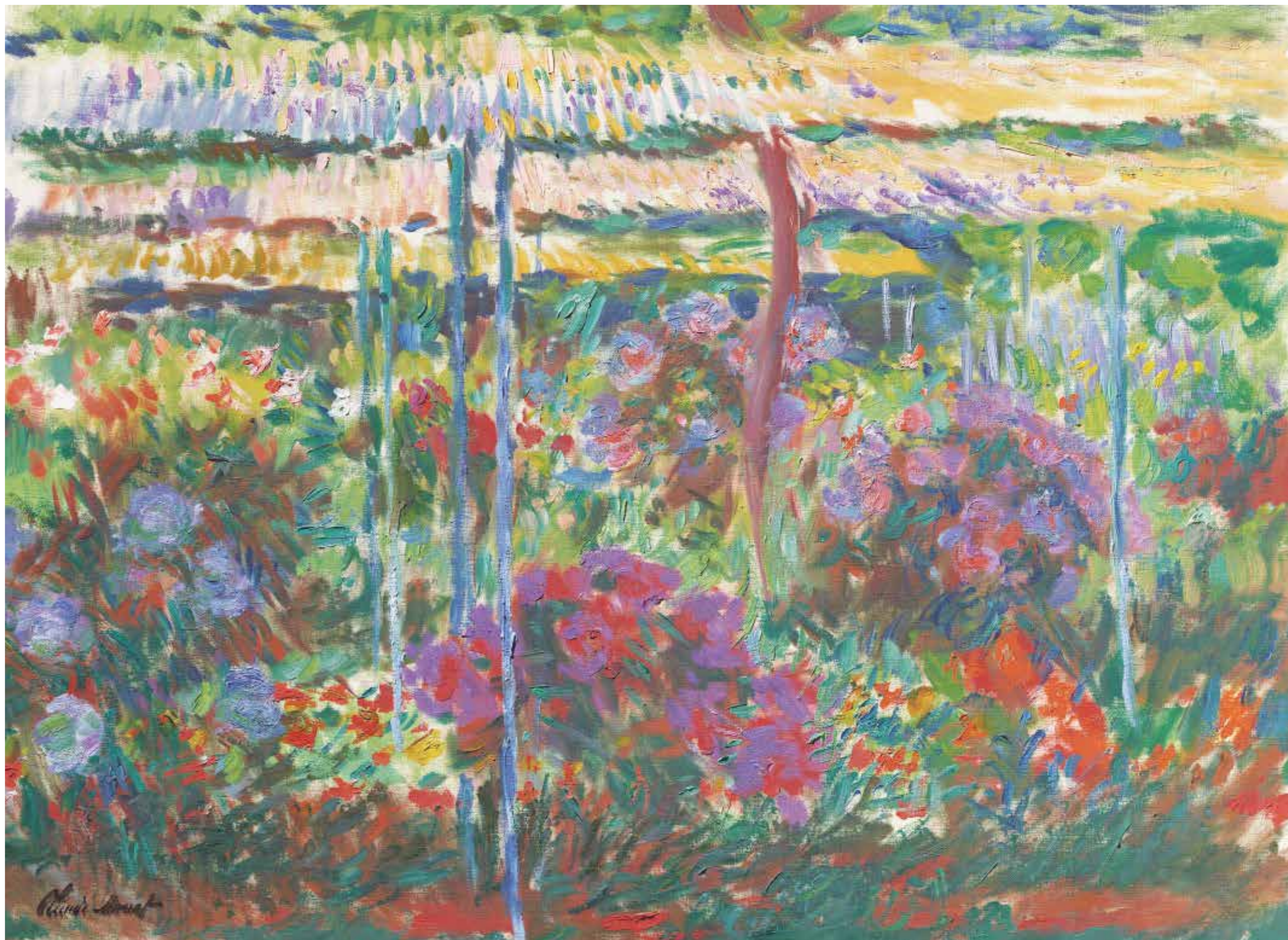
It was nature tailored to his needs, to his desire alone – to borrow the inscription associated with the representation of another famous enclosed garden, that of the tapestry of *The Lady and the Unicorn* – of which Monet was the architect. A nature he designed “without labyrinthine alleyways”,⁹⁰ a place where “everything is sober, even the exuberance, everything is planned, even though it looks wild”.⁹¹ He created a world, *his* world, which he protected against the dross of the *outside* world. He had the road going along his property tarmacked at his expense to remedy the dust accumulation on the waterlilies. On another occasion, to preserve the view, he subsidised the village to defer the setting up of a factory. Nothing could spoil his landscape. The artist who had fled the hardships of the 1870 war and the industrial mutations in Argenteuil eradicated the threat of the *end* in his garden:

I cannot see those dead flowers,... it is too sad. A garden is only beautiful in its blossoming. As soon as a flower wilts, I cut it, I replace it. Flowers cannot grow old.⁹²

Cat. 41 *Massif de chrysanthèmes*,
1897. Huile sur toile, 130 x 89 cm.
Collection particulière

Cat. 41 *Bed of Chrysanthemums*,
1897. Oil on canvas, 130 x 89 cm.
Private collection





Cat. 42 *Pivoines*, 1887. Huile sur toile,
73 × 100 cm. Collection particulière

Cat. 42 *Peonies*, 1887. Oil on canvas,
73 × 100 cm. Private collection



Cat. 43 *Clématites blanches*, 1887.
Huile sur toile, 92 × 52 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 43 *White Clematis*, 1887.
Oil on canvas, 92 × 52 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Michel Monet et Jean-Pierre Hoschedé au jardin, Giverny, vers 1890.
Paris, musée Marmottan Monet

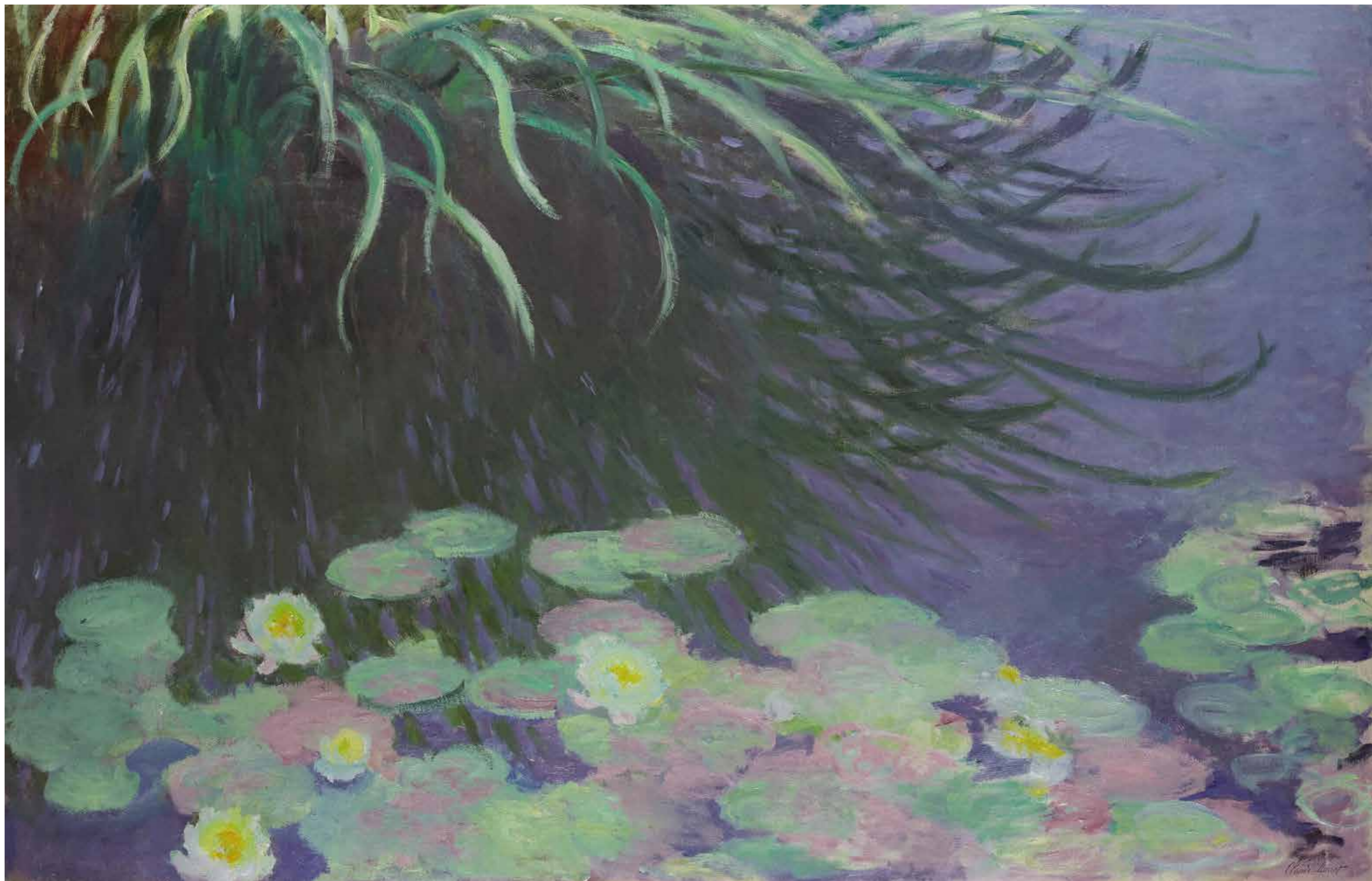
Michel Monet and Jean-Pierre Hoschedé in the Garden, Giverny, ca. 1890.
Paris, Musée Marmottan Monet

Le jardin de Monet est donc un lieu de *vie* au sens strict du terme. Pastorale, arcadie, ces notions – fût-ce inconsciemment – président à la conception de son enclos. Comme toujours, ce projet s’inscrit dans le temps long. « Mon jardin est une œuvre lente, poursuivie avec amour⁹³. » Initiée en 1883, elle ne trouve son réel épanouissement qu’au début du XX^e siècle. Il aura fallu vingt ans de travail, vingt ans de cultures, d’agrandissements, de modifications et d’harmonisations, conduits « petit à petit⁹⁴ », pour que le paysage de Monet prenne forme. L’artiste est le témoin de cette naissance. C’est de cette proximité, de cette intimité, de cette familiarité avec sa nature que découle son intrinsèque connaissance. Au fil des ans, à force d’arpenter ses allées fleuries, d’admirer son bassin, Monet en saisit le potentiel artistique c’est-à-dire la possibilité de transformer la nature en peinture.

J’ai mis du temps à comprendre mes nymphéas, dit Claude Monet. Je les avais plantés pour le plaisir; je les cultivais sans songer à les peindre... un paysage ne vous empreigne pas en un jour... Et puis, tout d’un coup, j’ai eu la révélation des féeries de mon étang. J’ai pris ma palette... Depuis ce temps, je n’ai guère eu d’autre modèle⁹⁵.

Monet’s garden was therefore a place for *living* in the strict sense of the term. Pastoral, Arcadia – those concepts, subconsciously perhaps, held sway in the design of his enclosed garden. As always, the plan was a long-term one. “My garden is a slow work, carried out with love.”⁹³ Begun in 1883, it really blossomed at the beginning of the twentieth century. Twenty years were needed, twenty years of work, cultivation, extensions, modifications and harmonisations, carried out “little by little”,⁹⁴ for Monet’s landscape to take shape. The artist was the witness to its birth. The intrinsic knowledge he had of his garden grew out of that proximity, that intimacy, that familiarity with *its* nature. Over the years, by walking along his paths lined with flowers, by admiring his pond, Monet finally understood the artistic potential of his garden, in other words, the possibility of transforming nature into painting.

“It took me time to understand my water lilies,” Monet said. “I had planted them for enjoyment; I cultivated them without thinking about painting them... a landscape doesn’t leave its mark on you in one day. And then suddenly, I had the revelation of the magic aspect of my pond. I took my palette... From that moment, I had no other model.”⁹⁵



Cat. 44 *Nymphéas avec reflets de hautes herbes*, 1897. Huile sur toile, 130 × 200 cm. Collection Nahmad

Cat. 44 *Reflections of Tall Grass in the Water Lily Pond*, 1897. Oil on canvas, 130 × 200 cm. Nahmad Collection



Cat. 45 *Nymphéas*, 1903.
Huile sur toile, 73 × 92 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 45 *Water Lilies*, 1903.
Oil on canvas, 73 × 92 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

On l'a dit, Monet n'est pas le peintre d'un territoire, quelles qu'en soient les dimensions. Cela vaut également pour son havre de Giverny. Il ne sera donc pas le peintre de son jardin. Aucune des œuvres exécutées dans les limites de sa propriété ne permet d'en imaginer le plan, la topographie, bref d'en connaître le dessin. Le sujet de sa peinture est ailleurs. Il ne s'agit pas non plus de ses fleurs, pas vraiment. Monet n'est pas un nouveau Redouté, il ne sera pas un autre «Raphaël des fleurs». Il ne procède ni en botaniste ni en portraitiste. Dire de lui qu'il est le peintre des nymphéas est en définitive un abus de langage. C'est un raccourci, l'emploi d'un terme devenu générique, le recours à un titre signal, qui désigne l'œuvre ultime plus qu'il ne l'explique. En 1909, Monet précise sa démarche à l'occasion de son exposition chez Durand-Ruel. Il y présente quarante-quatre peintures de chevalet brossées au bord du bassin entre 1903 et 1907. Il intitule l'ensemble *Les Nymphéas, série de paysages d'eau*. Explication: *Nymphéas* désigne le bassin de Giverny, l'ancrage territorial, le bout de nature qui inspire Monet. Qui lui inspire quoi? Une série d'un genre nouveau: les paysages d'eau. Car c'est une typologie inédite, une désignation propre à Monet, une réinvention de la peinture de paysage qu'il propose. Ni plus, ni moins.

It has been said that Monet was not the painter of a land, whatever its dimensions. This is also true for his haven in Giverny. He was therefore not the painter of his garden. No work executed within the confines of his property helps us imagine its plan or its topography, therefore we cannot know its design. The subject of his painting lays elsewhere. It was no longer really about his flowers. Monet was not a new Redouté, he was not to be another "Raphael of the flowers". He did not proceed like a botanist or like a portrait artist. To call him the painter of water lilies is, ultimately, a misnomer. It is a short cut, the use of a term that has become generic, the resort to a title as sign that designates the final work more than it clarifies it. In 1909, Monet specified his approach on the occasion of his exhibition at Durand-Ruel. In it, he presented forty-four easel paintings made at the edge of the pond between 1903 and 1907. He called the series: *Water lilies, water landscapes series*. Explanation: *Water lilies* refers to the pond in Giverny, the territorial mooring, the bit of land that inspired Monet. What did that inspire in him? A series of a new genre, the water landscapes, for it was a new topology, an appellation unique to Monet. He was proposing nothing less than a reinvention of landscape painting.



Cat. 46 *Nymphéas*, 1903.
Huile sur toile, 89 × 100 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 46 *Water Lilies*, 1903.
Oil on canvas, 89 × 100 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 47 *Nymphéas*, 1904.
Huile sur toile, 88 x 91,4 cm.
Denver, Denver Art Museum

Cat. 47 *Water Lilies*, 1904.
Oil on canvas, 88 x 91.4 cm.
Denver, Denver Art Museum

Cat. 48 *Nymphéas*, 1908. Huile sur toile,
92 x 89 cm. Collection Nahmad

Cat. 48 *Water Lilies*, 1908. Oil on canvas,
92 x 89 cm. Nahmad Collection



Adieu les motifs-tableaux, le dessin immuable de la montagne et de la mer, les lignes fortes qui prennent la pose. Le solide disparaît totalement, le tangible aussi. Monet ne peint que l'eau et le reflet du jardin à travers le prisme de son miroir. Le plan d'eau, libéré de toute référence à la terre ferme, se présente comme un aplat bleu modulé de reflets : la surface peinte est devenue une parallèle de la toile. Commentant ces peintures, Roger Marx s'exclame : «M. Claude Monet entend abolir le décor terrestre qui fermait l'horizon, arrêta et "calait" la composition ; il déplace son poste d'observation ; la rive recule pour bientôt s'effacer. [...] Plus de terre, plus de ciel, plus de borne maintenant⁹⁶.» La peinture semble n'avoir ni début ni fin. Il s'en dégage un sentiment, une impression d'immensité. Monet l'affirme : cette image – aux modestes dimensions – éveille «l'idée de l'infini⁹⁷». Ainsi, cet homme qui a passé sa vie à regarder en direction de l'horizon, qui s'est dressé face à la nature, se place dorénavant à l'aplomb de son bassin et baisse les yeux. En s'inclinant, il voit s'ouvrir à lui une autre réalité : l'ouvert de la peinture, autrement dit un espace pictural pur⁹⁸. Pour ce faire, il renonce aux petits formats ; il s'attaque à des panneaux monumentaux et reprend le thème du miroir de l'eau initié en 1903. La réunion de ses toiles aux formats hors norme suscite un autre rapport à la peinture ; c'est une expérience immersive, visuelle et physique, propice à l'émergence d'un nouvel espace, un espace proprement pictural, un monde de peinture. Monet en rêve depuis 1897 :

Qu'on se figure une pièce circulaire dont la cimaise en dessous de la plinthe d'appui, serait entièrement occupée par un horizon d'eau taché de ses végétations⁹⁹.

En 1909, il précise :

Un moment la tentation m'est venue d'employer à la décoration d'un salon ce thème de nymphéas : transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, il 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, et, à qui l'eût habitée, cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri¹⁰⁰.

J'attendis [...] que l'idée eût pris corps, que l'ordonnance et la composition des motifs se fussent peu à peu inscrites dans mon cerveau d'elles-mêmes, et le jour où je me sentis assez d'atouts dans la main pour tenter ma chance avec un espoir réel de succès, je me résolus à agir, et j'agis¹⁰¹.

It was the end of motif-paintings, the immutable drawing of the mountain and the sea, the strong lines that hold the pose. The solid finally disappeared, the tangible too. Monet only painted the water and the reflection of the garden through the prism of its mirror. The water feature, freed from any reference to land, appears like a blue area of flat colour modulated with reflections: the painted surface has become a parallel of the canvas. Commenting upon his paintings, Roger Marx exclaimed: "M. Claude Monet intends to abolish the background of land that closed the horizon, stopped and 'stalled' the composition; he changes his observation post; the bank is pushed back to finally disappear... No more earth, no more sky, no limits now."⁹⁶ The painting seems to have no beginning or end. From it emanates a feeling, an impression of vastness. Monet declared that this image – whose dimensions are modest – awakens "the idea of infinity".⁹⁷ This man who spent his life gazing in the direction of the horizon, who stood facing nature, placed himself directly above his pond and lowered his gaze. As he leaned forward, he saw another reality open up to him; the opening of painting, in other works, a pure pictorial space.⁹⁸ To do so, he gave up small formats, adopted monumental panels and returned to the theme of water as mirror initiated in 1903. En masse, his canvases with unusual formats generated another relation to painting; it was an immersive, visual, physical experience that favoured the emergence of a new space, a space properly pictorial, a world of painting. Monet had been dreaming about it since 1897:

Imagine a circular room, in which the area beneath the moulding is adorned with a water landscape dotted with plants.⁹⁹

In 1909, he added:

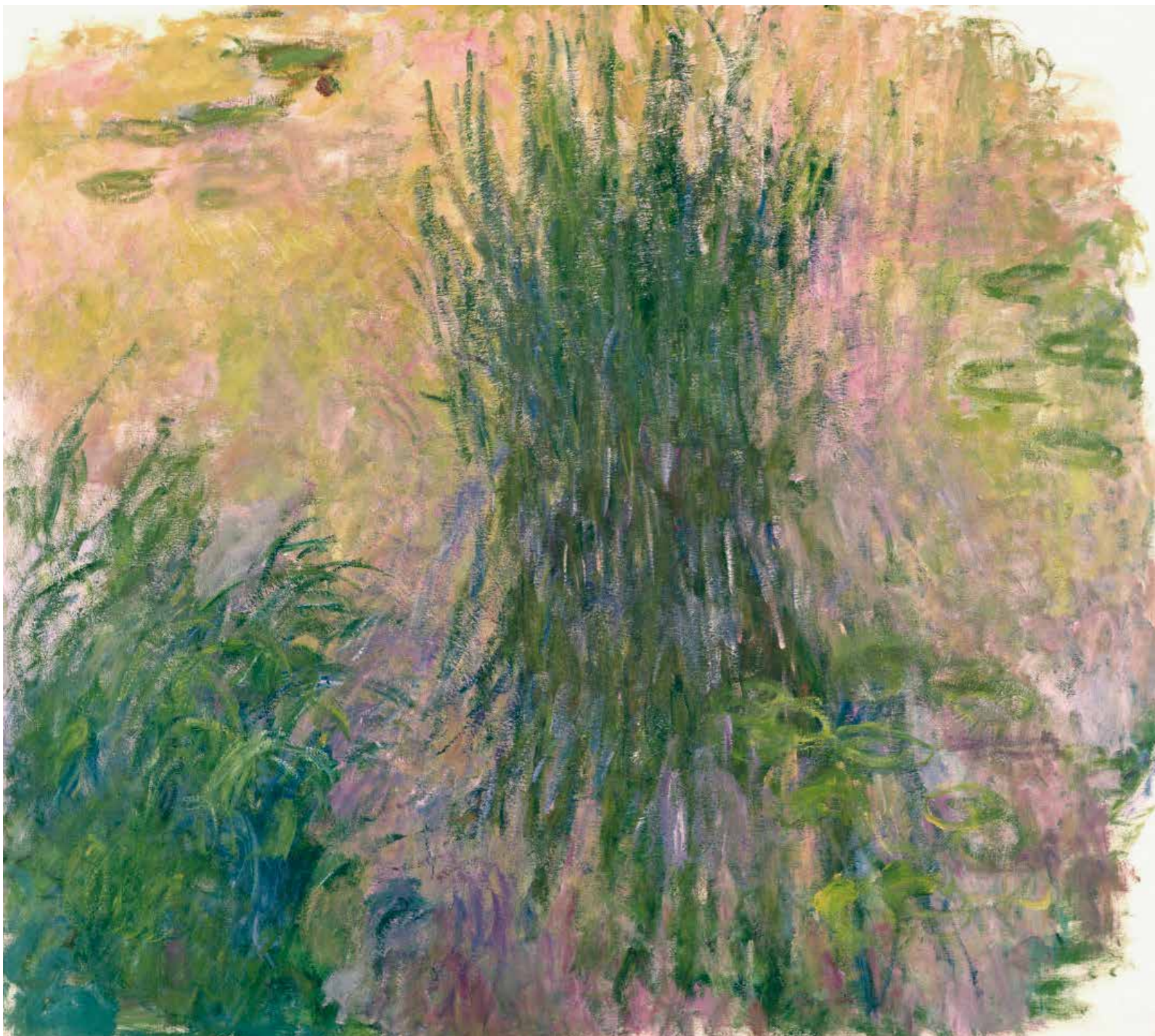
For a moment, I was tempted to use the theme of water lilies to decorate a sitting room: transported along the walls, enveloping them with its unity, it would have given the illusion of an endless whole, of a wave with no horizon and no shore; nerves overstretched by work would have relaxed in it, following the example of those stagnant waters and, for whoever would have lived in it, that room would have offered a shelter for quiet meditation in the middle of an aquarium in bloom.¹⁰⁰

I waited... for the idea to take shape, for the arrangement and the composition of the motifs to gradually inscribe themselves in my brain by themselves, and the day I felt I had enough assets in my hand to try my luck with a real hope of success, I decided to act, and I acted.¹⁰¹



Cat. 49 *Nymphéas*, 1914-1917.
Huile sur toile, 130 × 153 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 49 *Water Lilies*, 1914-1917.
Oil on canvas, 130 × 153 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 50 *Nymphéas*, 1914-1917.
Huile sur toile, 180 x 200 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 50 *Water Lilies*, 1914-1917.
Oil on canvas, 180 x 200 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

En 1914, Monet fait construire un troisième atelier et se met au travail. Il peint sans relâche pendant toute la durée de la Première Guerre mondiale :

Ça n'a pas été sans peine. Je voulais quelque chose de vaste pour les Décorations que je projetais. Et puis je voulais m'enfermer avec moi-même, avec le travail, pour ne plus penser à toutes les horreurs qui se commettaient sans répit... J'ai vécu là cinq ou six ans, presque sans lâcher la brosse¹⁰².

Le 12 novembre 1918, il écrit à son ami Georges Clemenceau :

**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'aie de prendre part à la victoire¹⁰³.**

Le don est plus important. Il s'agit des *Grandes Décorations* de l'Orangerie, dix-neuf panneaux répartis en deux salles dont le plan est conçu selon le vœu de l'artiste. Clemenceau, Gillet, Claudel, Grappe figurent parmi les premiers admirateurs. Leur prose souvent poétique, parfois panthéiste, chante ce « miroir de songeries¹⁰⁴ », ce « divin rêve¹⁰⁵ », ce « cantique sans paroles¹⁰⁶ ». En définitive, Monet répond à la guerre par ses harmonies chromatiques ; il répond à la désolation par la beauté. Son œuvre est une ode à la vie. Il faudrait dire ses œuvres et y inclure son jardin. Car il y a quelque chose de l'ordre de la complétude inhérente au lien qui unit jardin et peinture, nature et culture, le premier rendant possible le second. Une même intention se retrouve *et* dans le végétal *et* dans le pictural. C'est « l'illusion d'un tout sans fin ». Dans ce contexte, comment s'étonner que Giverny devienne le centre de toutes les préoccupations et de tous les intérêts de l'artiste ? Monet *se cloître* dans son *Éden*. L'aura du lieu et de son créateur est telle que ses visiteurs s'y rendent *en pèlerinage*, selon l'expression consacrée. La sémantique religieuse, à tout le moins spirituelle, s'impose d'elle-même. Giverny est bien l'archétype de l'*hortus conclusus* laïque et la peinture du dernier Monet l'éloge de l'espace et de la lumière à l'état pur.

In 1914, Monet had built a third studio and got down to work. He painted tirelessly during the whole of the First World War:

It was not without difficulty. I wanted something vast for the Décorations that I was planning. And I wanted to shut myself in with myself, with the work, to no longer think about all the horrors that were being committed continuously. I lived there for five or six years, almost without letting go of my paintbrush.¹⁰²

On 12 November 1918, he wrote to his friend Georges Clemenceau.

**Dear and great friend,
I am about to complete two decorative panels which I wish to sign on the day of Victory, and am asking you to offer them to the State, through your mediation. It is not much, but it is the only way I have of taking part in the victory.¹⁰³**

The gift was larger and consisted of the *Grandes Décorations* at the Orangerie, nineteen panels assigned to two rooms whose plan was conceived in accordance with the artist's wish. Clemenceau, Gillet, Claudel and Grappe were among the first to admire them. Their often poetic, sometimes pantheist prose praised that "mirror of daydreams",¹⁰⁴ that "divine dream",¹⁰⁵ that "hymn without words".¹⁰⁶ In the end, Monet responded to the war with his chromatic harmonies; he responded to desolation with beauty. His work is an ode to life. We should say his works and include in them his garden. For it is something of the order of the completeness inherent to the relation that unites garden and painting, nature and culture, the first making the second possible. The same intention is found in the vegetal *and* in the pictorial. It is "the illusion of the whole with no end". In that context, it is not surprising that Giverny became the centre of all the artist's preoccupations and interests. Monet *retreated* into his *Eden*. The aura of the place and its creator is such that visitors come in a *pilgrimage*, to use the customary term. Religious, or at the very least, spiritual semantics gain ground. Giverny is the archetype of the secular *hortus conclusus* and Monet's final works are an elegy to space and light in their pure state.



Cat.51 *Les Agapanthes*, 1914-1917.
Huile sur toile, 200 × 150 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.51 *Agapanthes*, 1914-1917.
Oil on canvas, 200 × 150 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



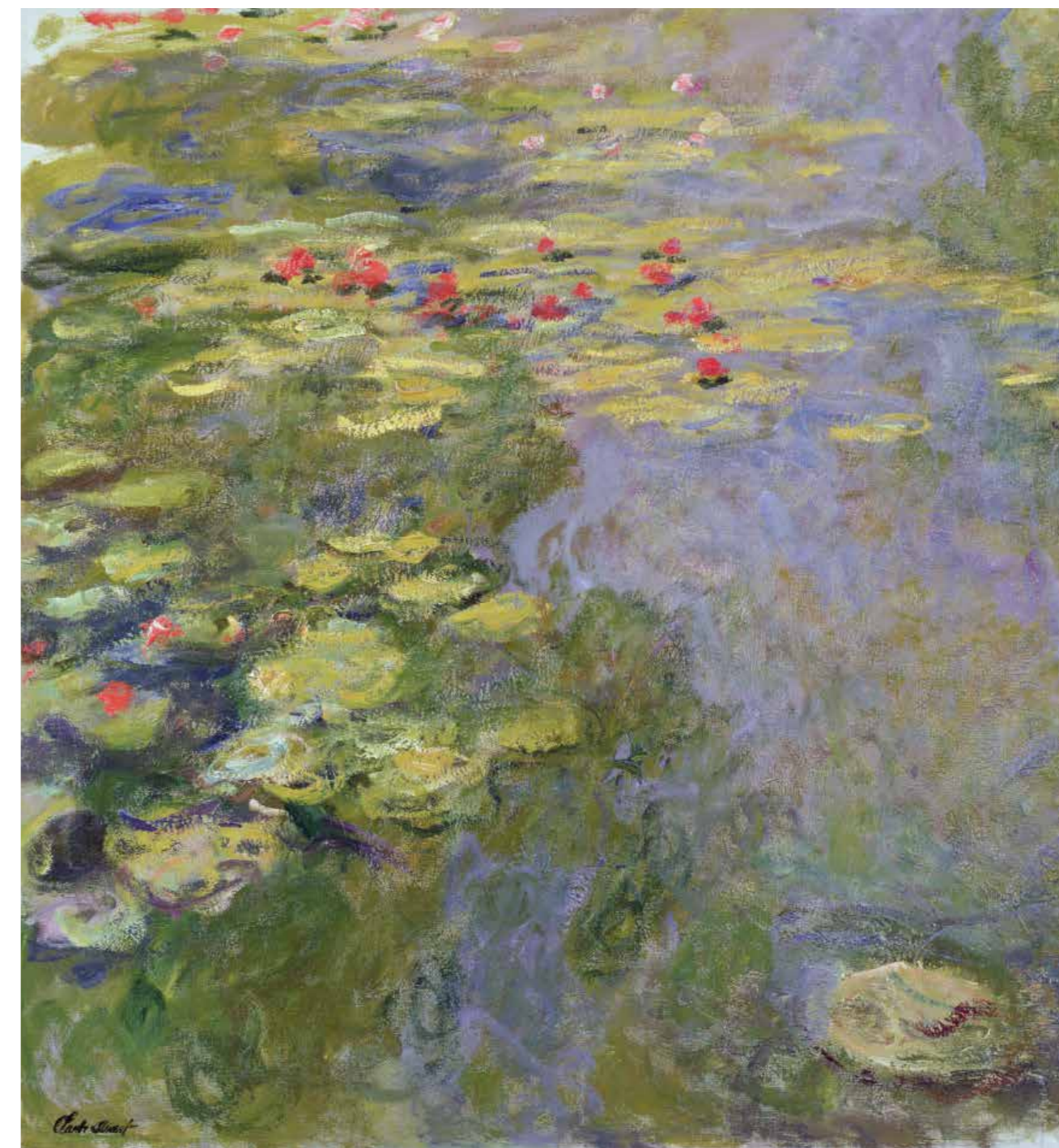
Cat.52 *Nymphéas*, 1914-1917.
Huile sur toile, 200 × 200 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.52 *Water Lilies*, 1914-1917.
Oil on canvas, 200 × 200 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.53 *Les Hémerocalles*, 1914-1917.
Huile sur toile, 150 x 140,5 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.53 *Hemerocallis*, 1914-1917.
Oil on canvas, 150 x 140.5 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



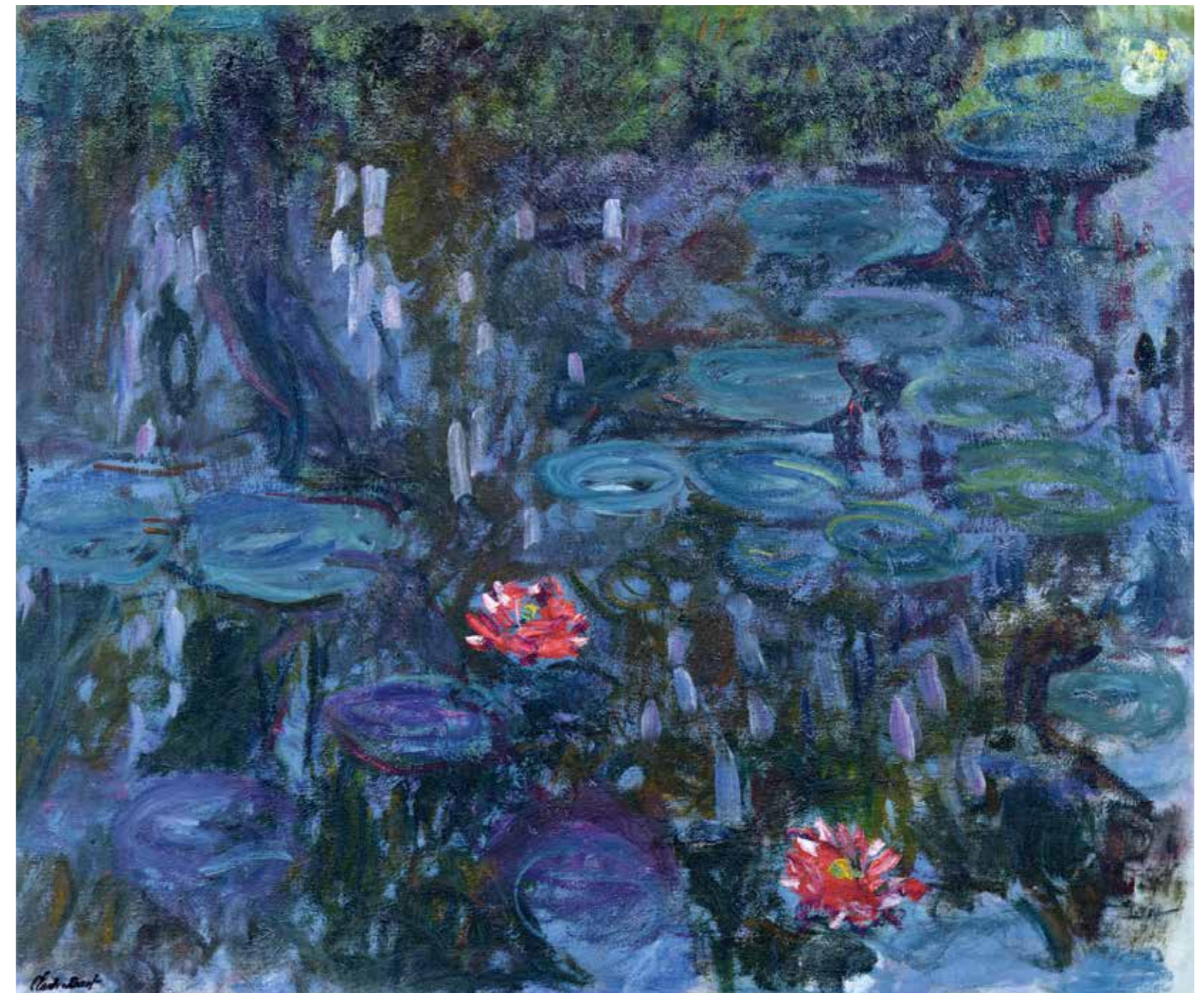
Cat.54 *Le Bassin aux nymphéas*,
1917-1919. Huile sur toile, 130 x 120 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.54 *The Water Lily Pond*, 1917-1919.
Oil on canvas, 130 x 120 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



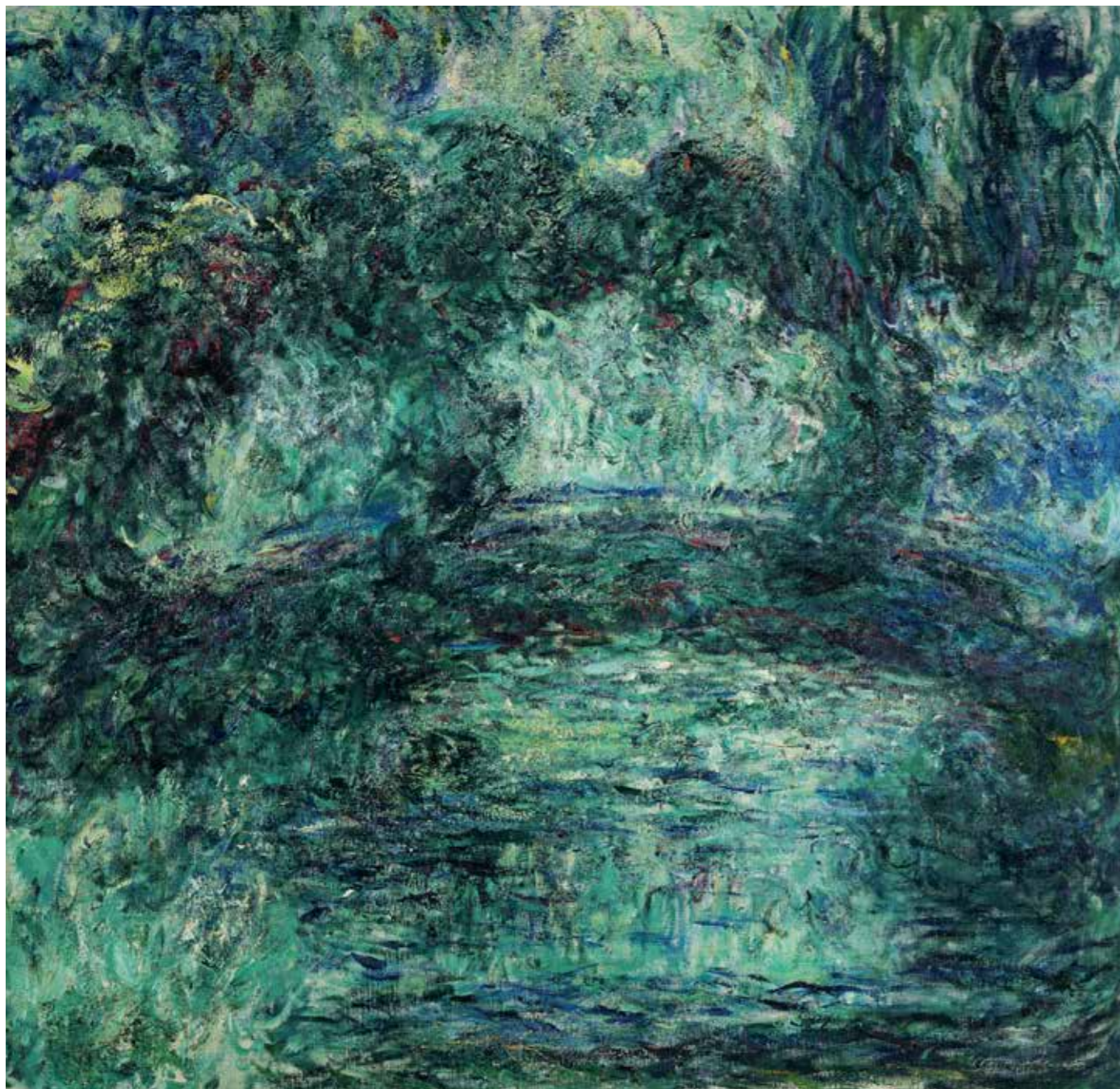
Cat.55 *Nymphéas*, 1916-1919.
Huile sur toile, 130 × 152 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.55 *Water Lilies*, 1916-1919.
Oil on canvas, 130 × 152 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.56 *Nymphéas, reflets de saule*,
1916-1919. Huile sur toile, 130 × 157 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.56 *Water Lilies, Reflections*
of Weeping Willows, 1916-1919.
Oil on canvas, 130 × 157 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.57 *Le Pont japonais*, 1920-1924.
Huile sur toile, 90 × 92,5 cm.
São Paulo, Museu de Arte São Paulo
Assis Chateaubriand

Cat.57 *The Japanese Bridge*, 1920-1924.
Oil on canvas, 90 × 92.5 cm.
São Paulo, Museu de Arte São Paulo
Assis Chateaubriand

Cat.58 *Le Pont japonais*, vers 1920-1922.
Huile sur toile, 89 × 115,5 cm. Riehen/Bâle,
Fondation Beyeler, collection Beyeler

Cat.58 *The Japanese Bridge*, ca. 1918-1924.
Oil on canvas, 89 × 115,5 cm. Riehen/Basel,
Fondation Beyeler, Beyeler Collection



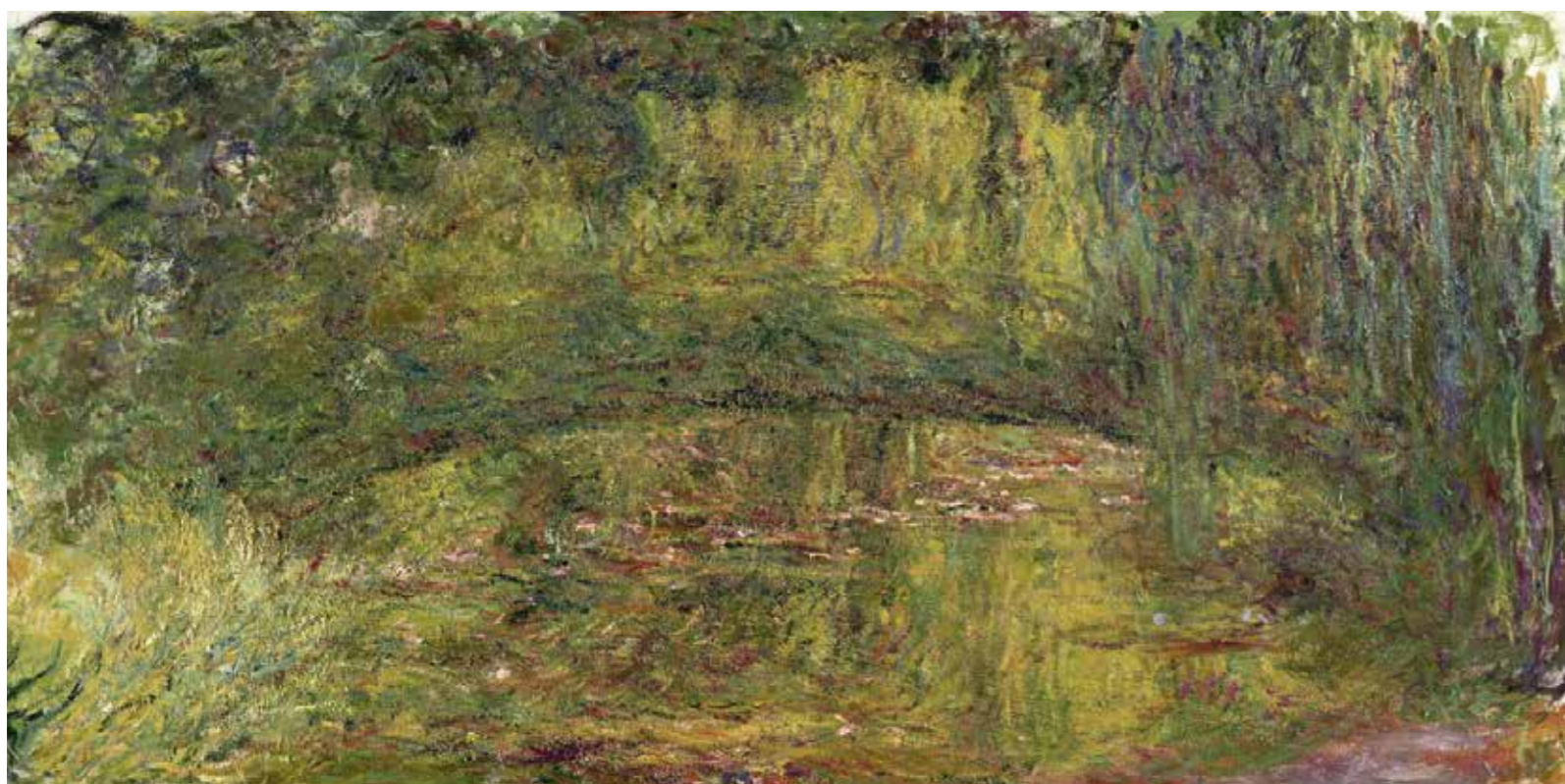
Cat.59 *Saule pleureur*, 1918-1919.
Huile sur toile, 100 x 120 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.59 Weeping Willow, 1918-1919.
Oil on canvas, 100 x 120 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat.60 *Saule pleureur*, 1918-1919.
Huile sur toile, 100,5 x 100,5 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat.60 Weeping Willow, 1918-1919.
Oil on canvas, 100.5 x 100.5 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 61 *Le Pont japonais*, 1918.
Huile sur toile, 100 × 200 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 61 *The Japanese Bridge*, 1918.
Oil on canvas, 100 × 200 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

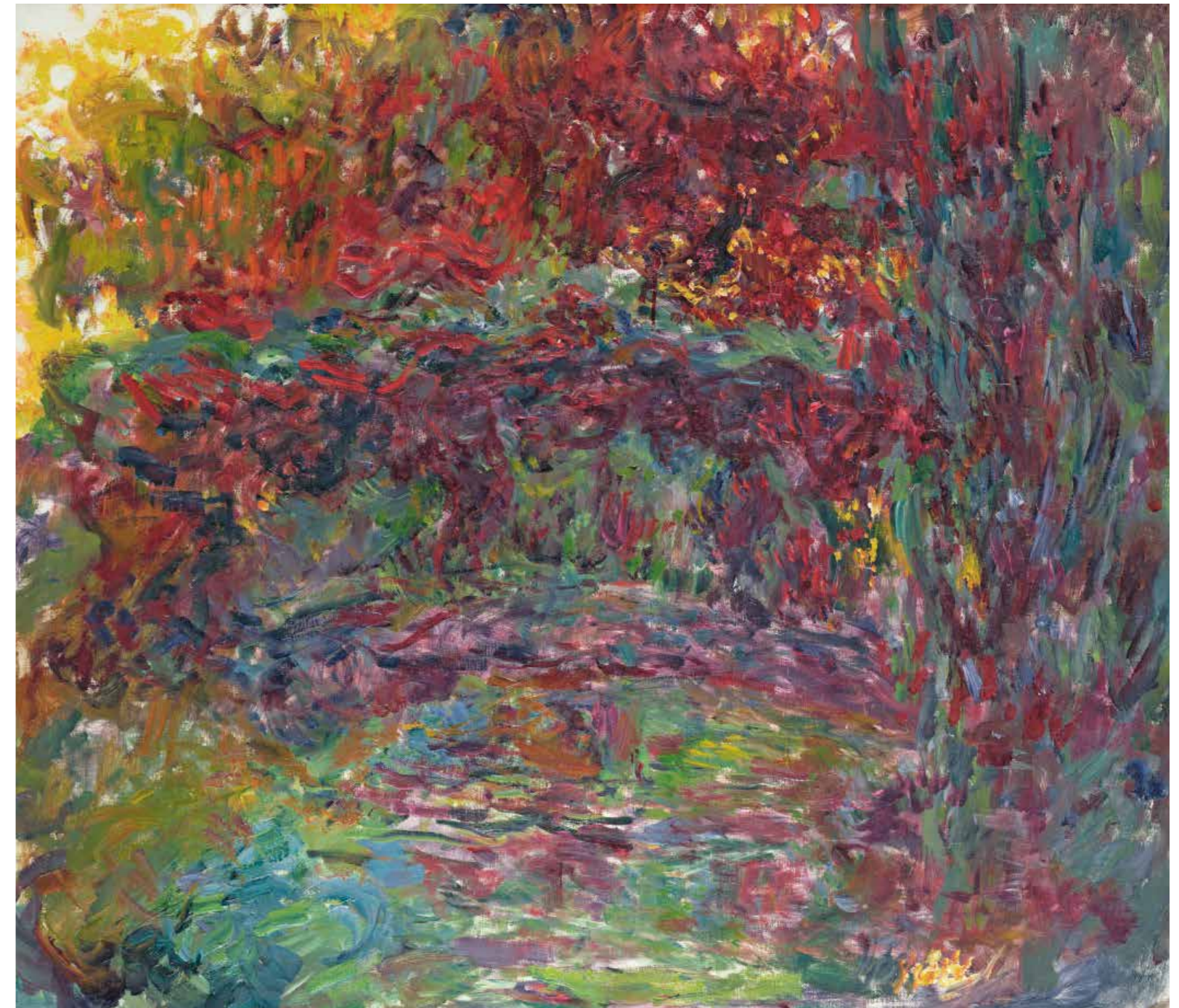
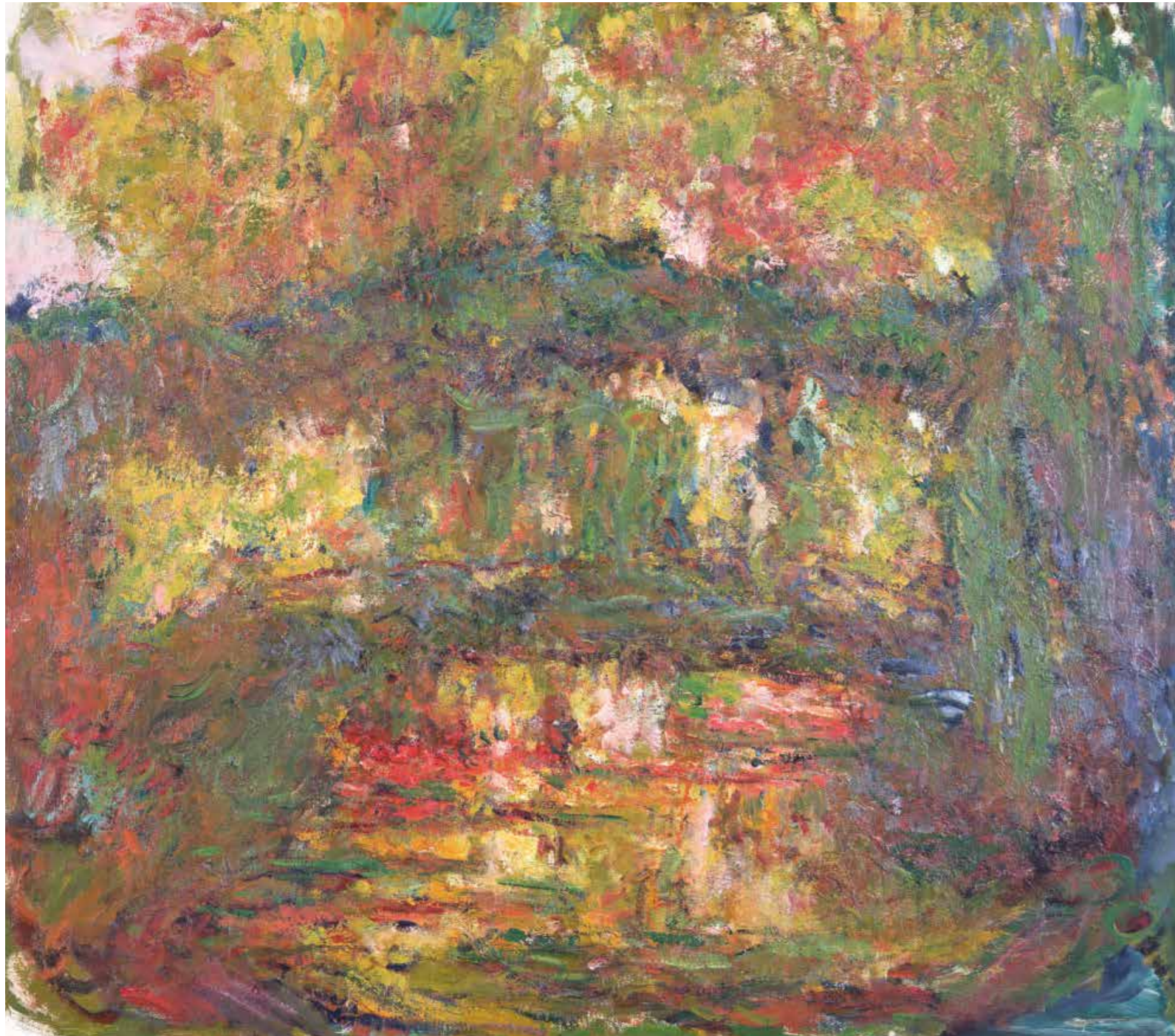


Cat. 62 *Le Pont japonais*, 1918.
Huile sur toile, 100 × 200 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 62 *The Japanese Bridge*, 1918.
Oil on canvas, 100 × 200 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

Cat. 63 *Le Pont japonais*, 1918-1924.
Huile sur toile, 74 × 92 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 63 The Japanese Bridge,
1918-1924. Oil on canvas, 74 × 92 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

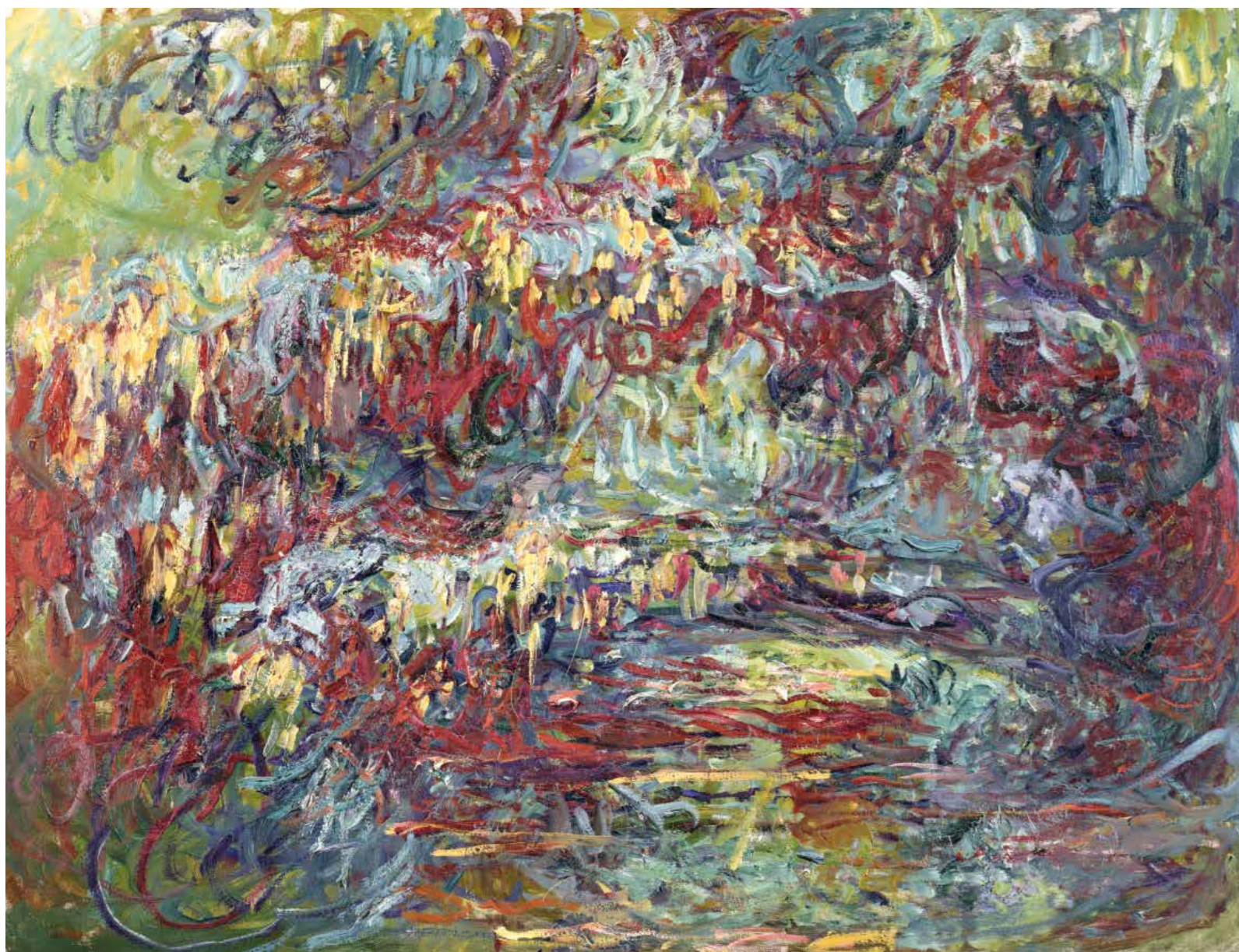


Cat. 64 *Le Pont japonais*, 1918-1924.
Huile sur toile, 89 × 100 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 64 The Japanese Bridge, 1918-1924.
Oil on canvas, 89 × 100 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

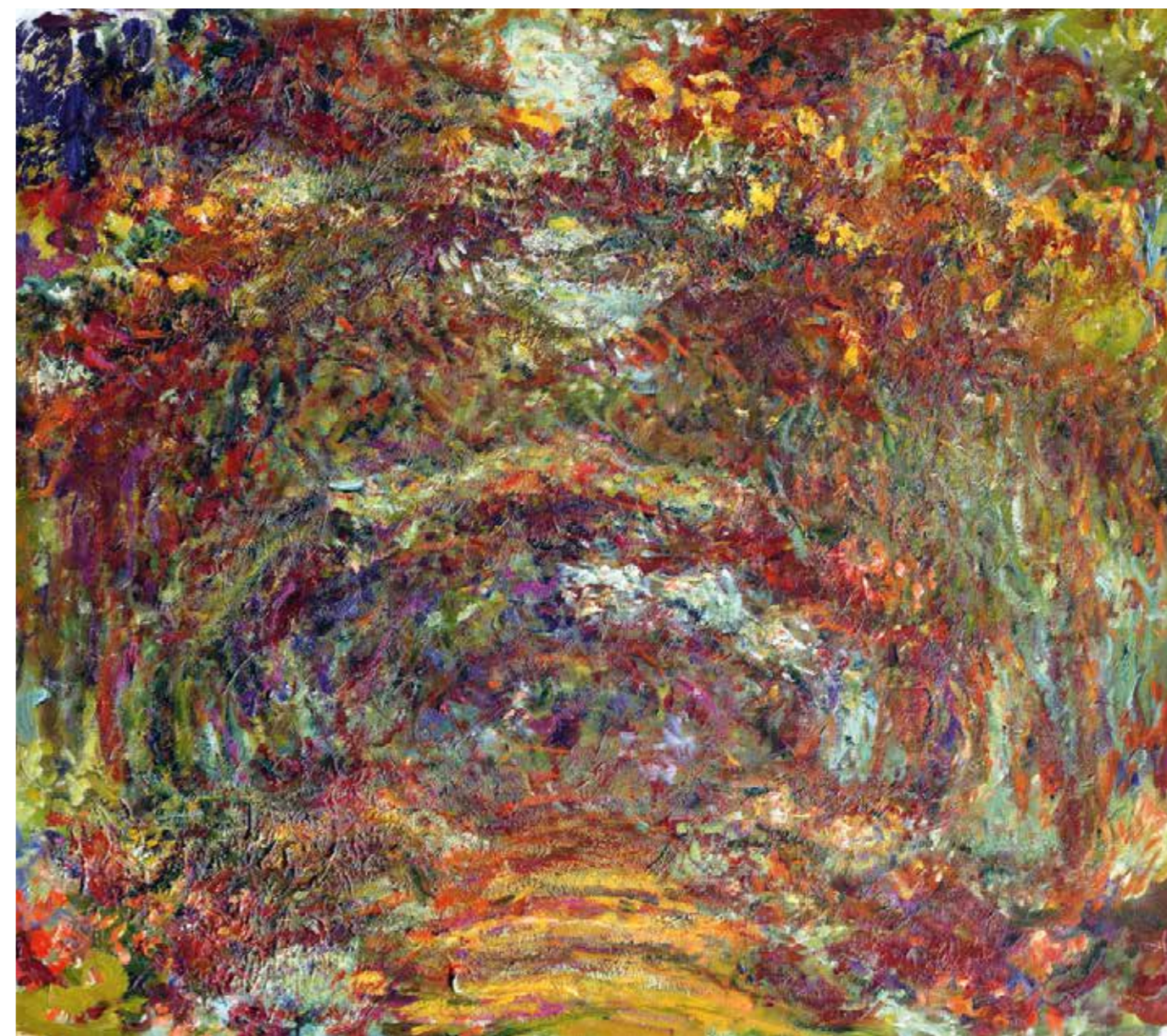
Cat. 65 *Le Pont japonais*, 1918-1924.
Huile sur toile, 89 × 116 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 65 *The Japanese Bridge*, 1918-1924.
Oil on canvas, 89 × 116 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 66 *L'Allée des rosiers*, 1920-1922.
Huile sur toile, 89 × 100 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

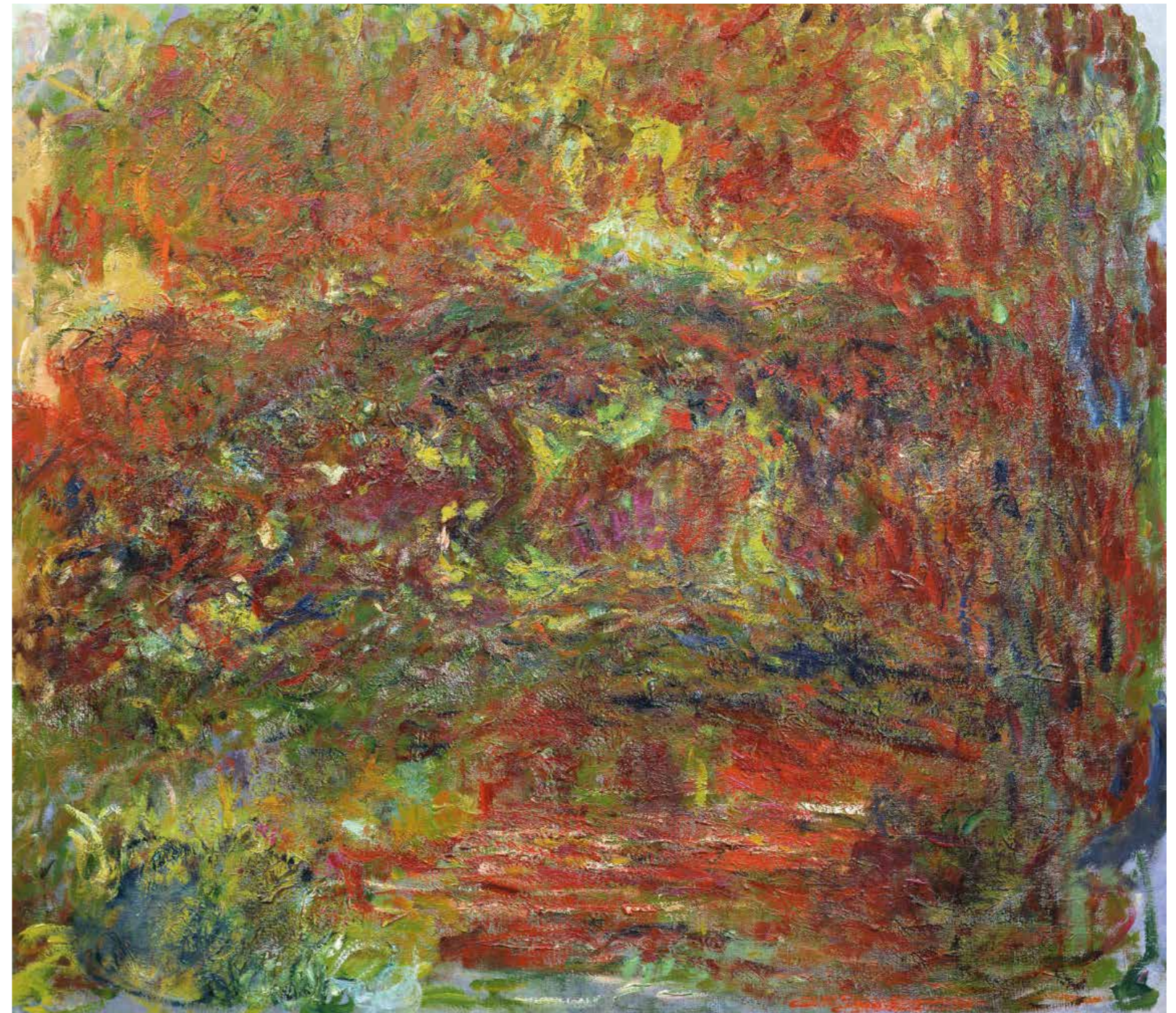
Cat. 66 *The Path under the Rose Arches*,
1920-1922. Oil on canvas, 89 × 100 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet





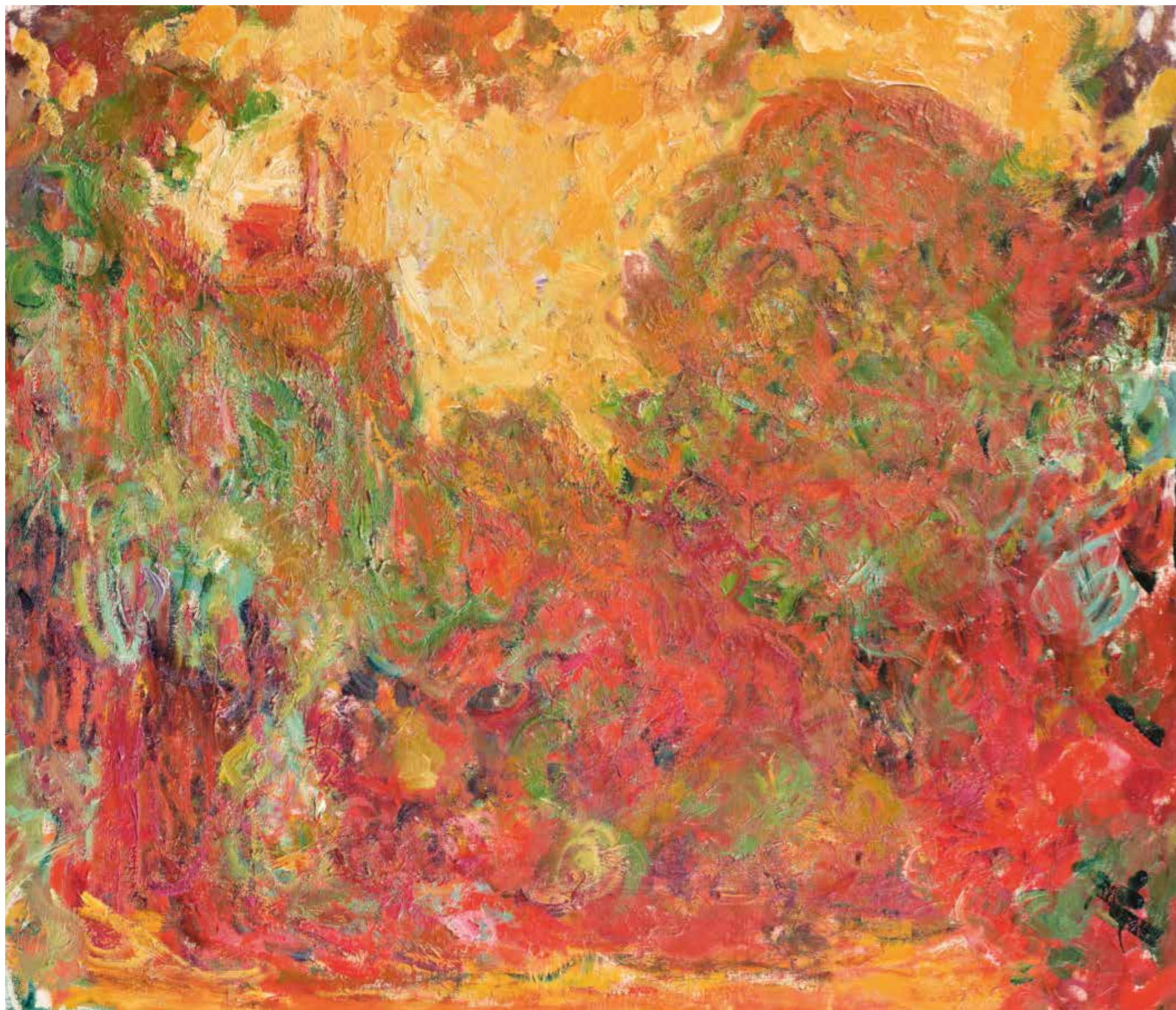
Cat. 67 *Leicester Square la nuit*,
1900-1901. Huile sur toile, 80 × 64 cm.
Collection Larock-Granoff

Cat. 67 Leicester Square at Night,
1900-1901. Oil on canvas, 80 × 64 cm.
Larock-Granoff Collection



Cat. 68 *Le Pont japonais*,
1920-1922. Huile sur toile, 89 × 100 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 68 The Japanese Bridge, 1920-1922.
Oil on canvas, 89 × 100 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 69 *La Maison vue du jardin aux roses*,
1922-1924. Huile sur toile, 81 × 92 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 69 *The House Seen from the Rose Garden*,
1922-1924. Oil on canvas, 81 × 92 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

Cat. 70 *La Maison vue du jardin aux roses*,
1922-1924. Huile sur toile, 89 × 100 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 70 *The House Seen from the Rose Garden*,
1922-1924. Oil on canvas, 89 × 100 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 71 *La Maison de l'artiste
vue du jardin aux roses, 1922-1924.*
Huile sur toile, 89 × 92 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 71 *The Artist's House,
Seen from the Rose Garden, 1922-1924.*
Oil on canvas, 89 × 92 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet





Cat. 72 *Iris jaunes*, 1924-1925.
Huile sur toile, 130 × 152 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 72 *Yellow Irises*, 1924-1925.
Oil on canvas, 130 × 152 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet



Cat. 73 *Nymphéas*, 1917-1919.
Huile sur toile, 100 × 300 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 73 *Water Lilies*, 1917-1919.
Oil on canvas, 100 × 300 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

Monet et la Riviera
Monet and the Riviera



☀ « Recevez donc mes meilleurs vœux et espérons que cette année amènera des meilleurs résultats pour nous, que la foi et le courage que vous ne cessez de nous témoigner seront couronnés de succès. Enfin bonne et heureuse année et merci pour votre soutien et de l’encouragement que vous me donnez! »: c’est ainsi que Claude Monet (1840-1926) formule ses vœux à son marchand Paul Durand-Ruel (1831-1922) en ce 1^{er} janvier 1884, quelques jours avant son départ pour Bordighera.

« Foi, courage, soutien, encouragement et succès » sont cinq mots qui résument à eux seuls les qualités hors norme du grand marchand des peintres impressionnistes. Claude Monet et Paul Durand-Ruel se sont rencontrés pour la première fois à Londres, en 1870, où tous deux avaient trouvé refuge durant la guerre franco-prussienne. Depuis, ils ont entretenu des relations professionnelles et amicales quasi constantes, jusqu’à la fin de leur vie. Nous savons tous combien les débuts de l’impressionnisme furent chaotiques et que le succès arriva très tardivement pour nombre d’artistes de ce groupe. Sans la foi, le courage et les encouragements constants de ce marchand, « nous serions morts de faim, nous tous, les impressionnistes », déclare Monet lors d’un entretien avec Marc Elder en 1924, deux ans après la mort de Paul Durand-Ruel. « Nous lui devons tout. Il s’est entêté, acharné, il a risqué vingt fois la faillite pour nous soutenir. La critique nous traînait dans la boue ; mais lui, c’est bien pis ! On écrivait : ces gens sont fous, mais il y a plus fou qu’eux, c’est un marchand qui les achète² ! »

Bon commercial et refusant de ne dépendre que d’un seul marchand malgré les souhaits de Paul Durand-Ruel, Monet a rapidement cherché d’autres débouchés parmi des amateurs et d’autres marchands d’art pour vendre ses œuvres, le principal concurrent de Durand-Ruel dans le milieu des années 1880 étant Georges Petit. On sait que Monet expose son travail dans les prestigieuses galeries de Georges Petit un an après son retour de Bordighera en 1885, mais c’est toujours vers Durand-Ruel qu’il se tournera pour réclamer le financement de la plupart de ses campagnes de travail, et c’est aussi chez lui qu’il exposera ses célèbres séries, dès 1891 (*Meules*, *Peupliers*, *Cathédrale de Rouen*, *Tamise* et *Nymphéas*).

Pour son séjour d’études à Bordighera, c’est donc tout naturellement qu’il se tourne vers son principal marchand. Monet le sait, seul Durand-Ruel est en mesure d’accepter de le financer, car une campagne de travail loin de chez soi coûte très cher, et le peintre n’a pas les fonds pour s’autofinancer. C’est un double risque pour les deux hommes : Monet doit rapporter des œuvres qui plairont aux amateurs, et Durand-Ruel lui accorde sa confiance la plus totale en le subventionnant 100 % à l’avance. Pour le convaincre, l’artiste lui dit connaître « Bordighera, l’un des plus beaux endroits que nous ayons vus dans notre voyage. De là, j’espère bien vous rapporter toute une série de choses neuves³ », évoquant sa première visite de la côte méditerranéenne avec Renoir en décembre 1883. Mais cette fois il met son marchand dans la confidence : « Je vous demande de ne pas parler de ce voyage à personne, non pas que j’en veuille faire mystère, mais parce que je tiens à le faire seul. Autant il m’a été agréable de faire le voyage en touriste avec Renoir, autant il me serait

☀ “Sending you my best wishes and hoping this year will bring better results for us, may the faith and courage you never stop showing us be rewarded with success. Happy new year, and thanks for your support and the encouragement you give me” :¹ that is how Claude Monet (1840–1926) expressed his wishes to his dealer Paul Durand-Ruel (1831–1922) on that 1st January 1884, a few days before his departure for Bordighera.

“Faith, courage, support, encouragement and success” are the five words that sum up the exceptional qualities of the great art dealer of the Impressionist painters. Claude Monet and Paul Durand-Ruel met for the first time in 1870 in London, where both had taken refuge during the Franco-Prussian war. After that encounter, they maintained an almost constant professional and personal relationship right up to the end of their lives. How chaotic the beginning of Impressionism was and how late success arrived for many artists of the group are well-known facts. Without the faith, courage and constant encouragement of the dealer Paul Durand-Ruel, “we would have starved, all of us, the impressionists,” Monet declared in an interview with Marc Elder in 1924, two years after the death of Paul Durand-Ruel. “We owe him everything. He persisted, working relentlessly, twenty times he risked going bankrupt in order to support us. The critics dragged us through the mud, but for him it was even worse! They wrote: those artists are crazy, but there’s one person crazier than them, and it’s the dealer who buys their works!”²

With a good head for business and refusing to depend on one single dealer, despite Paul Durand-Ruel’s wishes, Monet quickly sought other opportunities among art collectors and art dealers to sell his paintings, the main competitor of Durand-Ruel in the mid-1880s being Georges Petit. Though Monet exhibited his work in Georges Petit’s prestigious galleries a year after his return from Bordighera in 1885, it was always to Durand-Ruel he would turn to demand financing for most of his art ventures, and it was also at his gallery that he exhibited, as early as 1891, his famous series (*Haystacks*, *Poplars*, *Rouen Cathedral*, *The Thames* and *Water Lilies*).

Thus it was only natural for him to turn to his main dealer when he wanted to go and paint in Bordighera. As Monet was quite aware, only Durand-Ruel was in a position to accept to finance him because working far away from home was expensive, and the painter did not have the means to finance himself. For both men it represented a double risk, Monet having to bring back the paintings that would be appreciated by the art collectors and Durand-Ruel giving him his total trust by financing his project in full and in advance. To convince him, the artist said he knew “Bordighera, one of the most beautiful places we saw during our travels. From there, I hope to bring you back a whole series of new things,”³ as he reminisced about his first visit to the Mediterranean coast with Renoir in December 1883. But this time, he let his dealer into the secret: “I’m asking you not to mention this trip to anyone, not that I want to be secretive, but because I’m anxious to do it alone. Much as I enjoyed travelling as a tourist with Renoir, I think it would be awkward for us both to go on a trip with the purpose of working. I’ve always worked better in solitude,

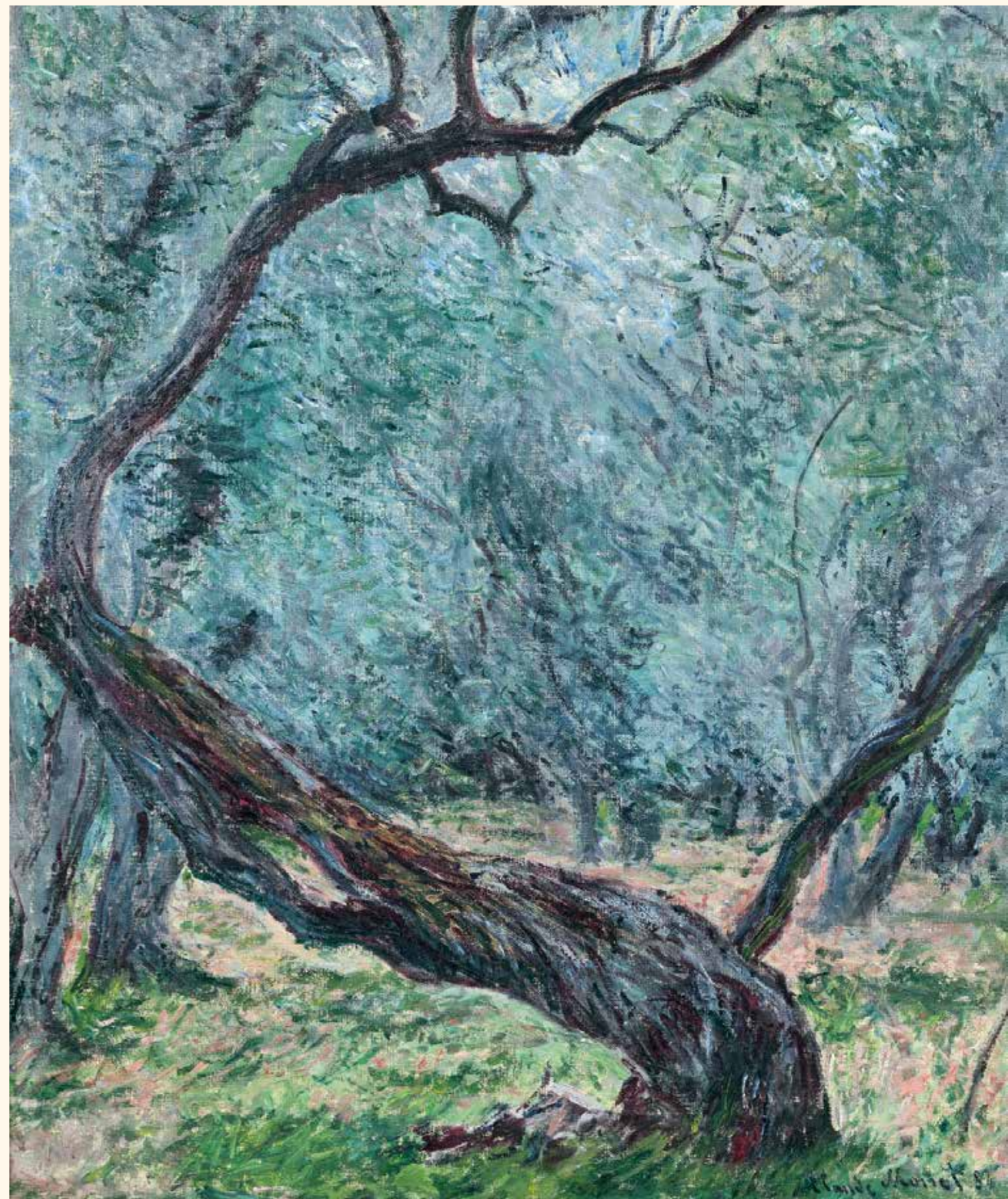
Étude d’oliviers, 1884
Détail du cat. 80, p. 213

Study of Olive Trees, 1884
Detail of cat. 80, p. 213

Les Monet de la Riviera dans les Archives Durand-Ruel

The Riviera Monets in the Durand-Ruel Archives

Claire Durand-Ruel Snollaerts



gênant de le faire à deux pour y travailler. J’ai toujours mieux travaillé dans la solitude et d’après mes seules impressions. Donc gardez le secret jusqu’à nouvel ordre⁴.» Le marchand l’assure de son silence: «Je n’ai dit à personne où vous étiez. Quand vous me donnerez permission de parler, je le ferai⁵.» Seuls sa compagne Alice Hoschedé et Durand-Ruel sont donc au courant de cette nouvelle campagne de travail.

Le séjour à Bordighera, qui devait durer trois semaines selon les projets de l’artiste, va finalement durer trois mois. Le déroulement de ce séjour, les sites que Monet voit et qu’il peint, les rencontres qu’il fait, la météo, ses impressions et ses divers états d’âme sont très bien documentés par les lettres quotidiennes qu’il envoie à Alice Hoschedé. Depuis Bordighera, Monet écrit en plus une quinzaine de lettres à son marchand, deux à Théodore Duret et une à Berthe Morisot. Alice et Paul Durand-Ruel sont ses interlocuteurs privilégiés durant cette période de travail solitaire.

Si les lettres de Monet à Durand-Ruel sont toutes répertoriées dans le catalogue raisonné de Daniel Wildenstein, en revanche les réponses du marchand n’y figurent pas. Les Archives Durand-Ruel sont donc immensément précieuses pour comprendre le type de relations qui se nouent à cette époque entre le peintre et son marchand car s’y trouvent les réponses⁶ – pour la plupart inédites – de ce dernier; les livres de stock documentent les achats et les ventes, et les catalogues d’exposition permettent de suivre le mouvement des œuvres.

Une campagne de travail se finance avec de l’argent, et l’argent est une préoccupation quotidienne pour Monet. Il n’y a pas une lettre où il n’en réclame, pour lui et pour Alice, restée avec les enfants à Giverny. Le 12 janvier, juste avant son départ, il demande à Durand-Ruel de lui «réserver un billet de 500 fr pour mercredi que je viendrai prendre à Paris, ayant décidé de partir de suite pour l’Italie⁷». Monet avait prévu de partir mercredi 16 janvier, or les fonds ne sont pas disponibles: «Mon père me charge à l’instant de vous dire de ne compter sur lui pour les 600 francs qu’il vous a promis que pour jeudi», écrit Joseph, le fils aîné du marchand. «Il vous prie en conséquence de retarder le voyage projeté de 24 heures. Il est désolé de ce contretemps imprévu⁸.» C’est donc un jour après ses plans, le 17 janvier, que Monet part pour Bordighera. Malgré les 600 francs reçus, le peintre réclame en plus le jour de son départ 300 francs pour Mme Hoschedé, le paiement d’une traite de 200 francs qui traîne à Giverny et «100 pour les besoins du jour⁹». Paul Durand-Ruel joue le rôle de banquier, répondant toujours favorablement aux demandes incessantes d’argent du peintre. Il lui paye son voyage, son hôtel, sa nourriture, ses toiles, ses couleurs, ses déplacements sur place ainsi que toutes les dépenses de sa famille à Giverny.

Le 23 janvier, une semaine après son arrivée, Monet écrit: «Je vous remercie d’avoir envoyé les 300 fr à Mme Hoschedé. Vous serez bien aimable de lui envoyer encore cette semaine les 300 francs. La semaine prochaine, je vous en demande pour moi ici, ayant eu de gros frais de voyage, changement d’hôtel, etc., excédent de bagage avec toutes mes caisses de tableaux et le comble, frais d’entrée à la douane italienne pour mes toiles et les couleurs. Enfin, je voudrais payer ma pension chaque semaine ici. Je compte donc sur vous¹⁰.» Le marchand est obligeant car il

following my own feelings. So keep the secret until further notice.”⁴ The art dealer promised to keep quiet: “I didn’t tell anyone where you were. I will mention it when you allow me to do so.”⁵ His companion Alice Hoschedé and Durand-Ruel were the only persons who knew about his new work venture.

This working retreat in Bordighera which, according to the artist’s plans, was supposed to last three weeks, lasted three months in the end. How this sojourn progressed, the locations Monet saw and painted, the encounters he had, the weather, his impressions and various feelings are very well documented in the daily letters he sent to Alice Hoschedé. From Bordighera, Monet also wrote around fifteen letters to his dealer, two to Théodore Duret and one to Berthe Morisot. Alice and Paul Durand-Ruel were his privileged conversation partners during this period of solitary work.

Though Monet’s letters to Durand-Ruel are all listed in Daniel Wildenstein’s catalogue raisonné, the dealer’s replies are not. Therefore the Durand-Ruel Archives hold special importance for understanding the type of relationship being forged at the time between the painter and his dealer for they contain the latter’s replies,⁶ most of them unpublished; the stock ledgers document the purchases and sales, while the exhibitions catalogues help us keep track of the movements of the various paintings.

A work project is financed with money, and money was a daily concern for Monet. There is not a single letter in which he doesn’t ask for some, for himself or for Alice who stayed at home in Giverny with the children. On 12 January, just before his departure, he asked Durand-Ruel to “put aside a 500 franc note for Wednesday, that I shall come and pick up in Paris, having decided to leave immediately for Italy”⁷. Monet had planned to leave on Wednesday 16 January, but the money was not available: “My father asked me just now to tell you not to count on him for the 600 francs he promised you before Thursday,” Joseph, the dealer’s elder son wrote. “So he asks you to postpone your journey by 24 hours. He is sorry about that last-minute setback.”⁸ It was therefore one day after his planned journey, on 17 January, that Monet left for Bordighera. In spite of the 600 francs received, the painter demanded also, on the day of his departure, 300 francs for Mme Hoschedé, the payment of a 200 franc bill that was left unpaid in Giverny, and “100 for daily expenses”.⁹ Paul Durand-Ruel fulfilled the role of banker, always answering the painter’s never-ending financial requests favourably. He paid for his trip, his hotel, his food, his canvases, his paints and his local trips, as well as all the expenses of his family in Giverny.

On 23 January, a week after he arrived, Monet wrote: “Thank you for having sent 300 francs to Mme Hoschedé. You’ll be kind enough to send her another 300 francs this week too. Next week, I’m asking you for some money for me here, for I had big expenses in travels, change of hotel, etc., excess luggage with all my boxes of canvases and to top it all, entrance fees at the Italian customs for my canvases and paints. And I’d like to pay my board here each week. I’m counting on you.”¹⁰ The dealer was obliging for he sent money every week to Bordighera and to Giverny, with a generosity that surprised Monet himself:

enverra toutes les semaines de l’argent à Bordighera et à Giverny, avec une générosité qui étonnera même Monet: «Songez que vous n’avez jamais eu autant que depuis mon départ», écrit-il à Alice à qui il recommande de faire des économies. «Trois cent francs de Durand chaque semaine. Je sais que vous faites pour le mieux, mais il faut surtout faire pour ce que l’on a et c’est énorme ce que j’ai reçu de Durand depuis peu de temps¹¹.» Les demandes de la sorte sont répétitives: «Je vous télégraphie pour vous prier de m’envoyer de suite de l’argent. Je me trouve absolument sans un sou, ce qui me gêne énormément. J’ai eu de fortes dépenses de toiles et couleurs et me suis alors aperçu qu’il ne restait plus rien. J’attends donc votre envoi avec impatience¹².» Le soir, seul dans sa chambre d’hôtel, il dit «faire mentalement [ses] petits comptes¹³», car cet argent devra à un moment donné être remboursé par l’artiste. Tout petit retard de paiement du marchand angoisse beaucoup Monet. Le 29 janvier il écrit à Alice: «Je n’ai pas encore reçu de Durand; ce sera sans doute pour demain¹⁴.» Le lendemain toujours rien: «Je suis toujours sans lettre de Durand¹⁵.» Et le surlendemain: «Je suis à sec et attends anxieusement de Durand¹⁶.» Enfin, le 3 février, le marchand, très occupé par le déménagement de sa galerie, ses affaires et la vente Manet¹⁷, le rassure: «Je ne sais où donner de la tête. Je vous envoie aujourd’hui 300 francs seulement. Quand vous m’en accuserez réception, dites-moi combien il vous faut et je vous en enverrai d’autres. De même il faudra en envoyer à Madame Hoschedé. Dites-moi aussi combien¹⁸.»

Monet part pour Bordighera avec enthousiasme: «Je pars plein d’ardeur», écrit-il à son marchand le jour de son départ. «Il me semble que je vais faire des choses épatantes¹⁹.» C’est à Paul Durand-Ruel et non à Alice qu’il écrit sa première lettre une fois installé dans sa Pension anglaise. Il relate tout d’abord en détail ses déboires pour trouver un hôtel à son goût, puis lui annonce comment il envisage le déroulement de son séjour: «Je suis installé et j’ai commencé de travailler hier. Les débuts sont toujours médiocres, mais certainement je pourrai rapporter des choses intéressantes, car c’est de toute beauté et le temps est superbe. Je compte faire un séjour de 3 semaines environ ici et autour, dans un autre endroit, afin de rapporter des choses variées. Ici, je vais m’attacher aux palmiers et aux aspects un peu exotiques. Ailleurs, je ferai de l’eau, de la belle eau bleue²⁰.» Car, comme il le précise le lendemain à Alice: «Pensez qu’il me faut travailler à force pour Durand²¹.» Le marchand est ravi de ce début et, tel un père bienveillant, l’encourage dans son entreprise – «J’espère que vous avez pu vous mettre au travail comme vous l’espériez et que vous allez faire de très belles choses²²» –, tout en lui donnant quelques conseils sur le format des toiles et sur la durée de son séjour: «Ne craignez pas si vous en êtes tenté, de vous attaquer à de grandes toiles. Il y a des motifs qui y prêtent parfois et ne vous laissez pas arrêter par la crainte de faire grand. Ne craignez pas non plus de prolonger votre séjour au-delà du terme que vous avez fixé. Puisque vous avez fait un aussi long voyage il faut en profiter tout à fait. Vous avez toute tranquillité sur vos enfants si bien soignés par Madame Hoschedé. Profitez de cette situation pour travailler à votre aise et prendre votre temps²³.» Après un mois et demi de travail intense, le 10 mars, l’artiste

“Remember that you’ve never had as much since my departure,” he wrote to Alice, to whom he recommended saving up. “Three hundred francs from Durand every week. I know you are doing your best, but we have to do with what we have and it’s huge what I received from Durand lately.”¹¹ Those kinds of demands were recurrent: “I’m sending you a telegraph to ask you to send me some money immediately. I am without a penny, which is difficult. I had huge expenses with canvases and paints, and I realised I had no money left. I’m impatiently waiting for you to send me some.”¹² In the evening, alone in his hotel room, he “did (his) little accounts in his head”,¹³ because that money would have, at a certain point, to be reimbursed by the artist. Any delay of payment by the dealer made Monet very anxious. On 29 January, he wrote to Alice: “I haven’t received anything from Durand yet; it will probably be here tomorrow.”¹⁴ The day after, still nothing: “I’m still without a letter from Durand.”¹⁵ And two days later: “I am without a penny and anxiously waiting for Durand.”¹⁶ Finally, on 3 February, the dealer, very busy with the moving of his gallery, his business and the Manet auction,¹⁷ reassured him: “I don’t know which way to turn. I’m sending you 300 francs only today. When you’ll have acknowledged receipt of it, tell me how much you still need, and I’ll send you more. I also have to send some money to Madame Hoschedé. Tell me also how much.”¹⁸

Monet left for Bordighera full of enthusiasm: “I’m leaving in an ebullient mood,” he wrote to his dealer on the day of his departure. “I think I’m going to do wonderful things.”¹⁹ Once settled into his Pension Anglaise, he addressed his first letter not to Alice but to Paul Durand-Ruel. In it he first relates in great detail his difficulties in finding a suitable hotel, then declares how he imagines his stay would progress: “I’m settled now and I started to work yesterday. The beginnings are always mediocre, but I’m sure I’ll be able to bring back interesting things, for it is really beautiful here and the weather is wonderful. I intend to stay roughly three weeks here and abouts, and in another place, in order to bring back various works. Here I will focus on palm trees and slightly exotic aspects. Elsewhere I shall paint water, amazing blue water.”²⁰ For as he specified the day after to Alice: “To think that I have to work hard for Durand.”²¹ The dealer was delighted with that beginning, and like a benevolent father, encouraged him in his endeavour: “I hope you’ve been able to start working as you hoped, and that you are going to make very beautiful works,”²² as well as giving him some advice on the format of his canvases and the duration of his stay: “Don’t be afraid to tackle large canvases if you are tempted to do so. Some subjects are well-suited to that so don’t let yourself be stopped by the fear of going big. Don’t worry either about extending your stay beyond the term you had fixed. Since you’ve made such a long journey, you may as well make the most of it. You can have peace of mind as far as your children are concerned, they are well looked after by Madame Hoschedé. Make the most of this situation to work on your own terms, and take your time.”²³ On 10 March, after a month and a half of intense work, talking to Alice the artist reminisced about the advice given by his dealer: “I’m expecting wonders, as

se remémore auprès d’Alice les conseils de son marchand: «J’espère des merveilles comme dit Durand qui m’a écrit me demandant des détails sur mes travaux, m’engageant à ne pas craindre d’entreprendre de grandes [toiles] et à prolonger mon séjour. Il est bon, lui, il ne se doute pas que je suis à bout de forces et las de travailler²⁴.»

Le marchand finançant son voyage, la principale préoccupation de Monet est de produire un maximum d’œuvres qui lui plaisent. Mi-février, la pluie perturbe ses plans: «Il faut pourtant que je travaille et que je rapporte quand même des choses bien à ce pauvre Durand, mais quelle déveine s’il allait faire mauvais pendant longtemps ! Voilà pas mal de jours où j’ai fait bien peu de choses²⁵», écrit-il à Alice. Le 6 mars, sans nouvelles récentes du peintre, Durand-Ruel lui écrit: «Vous me dites que vous travaillez beaucoup. Êtes-vous content de votre travail; avez-vous été favorisé par le beau temps et le pays vous plaît-il de plus en plus? Combien de temps comptez-vous rester? Avez-vous entrepris des œuvres plus importantes? Donnez-moi donc des détails sur tout cela. Vous savez combien cela m’intéresse²⁶.» Quelques jours après, le 11 mars, Monet prend le temps de lui répondre, se confiant comme à un ami proche: «Excusez-moi si je ne vous écris pas plus souvent. Je veux toujours le faire, mais le soir venu, je suis souvent bien fatigué et je remets la correspondance au lendemain. Il pleut en ce moment, ce qui est heureusement assez rare. J’en profite donc pour vous adresser ces quelques lignes et vous mettre un peu au courant de ce que j’ai fait. J’ai du reste énormément travaillé, les débuts très pénibles et, avec cela, beaucoup de variations dans le temps. Enfin, si je me suis donné du mal et si j’ai fait de mauvaises choses, je crois qu’il y en a aussi de bonnes. Cela fera peut-être un peu crier les ennemis du bleu et du rose, car c’est justement cet éclat, cette lumière féérique que je m’attache à rendre et ceux qui n’ont pas vu ce pays ou qui l’ont mal vu crieront, j’en suis sûr, à l’in vraisemblance, quoique je sois bien au-dessous des tons. Tout est gorge de pigeon et flamme de punch. C’est admirable et chaque jour la campagne est plus belle et je suis enchanté du pays. Cependant, j’avoue que je ne serai pas fâché de revenir près de mes enfants, outre que par moments, je suis très las de cet excès de travail. Cette vie de solitude à l’hôtel me pèse un peu. Quand je travaille, ça va, mais le soir, j’ai des moments de tristesse. Du reste, mes enfants sont bien désireux, eux-aussi, de me revoir. Ils se portent heureusement bien et Maman Hoschedé en a le plus grand soin. Mais malgré mon désir de les revoir, je ne pense pas pouvoir revenir avant un mois, tant j’ai de choses à finir. Je n’ai pas fait de grandes toiles. Cependant une dizaine de toiles de 30 [73 x 92 cm]²⁷, ce qui est déjà respectable. Enfin, je rapporterai beaucoup de choses. L’important est de les compléter le plus possible²⁸.» Cette lettre du 21 mars nous apprend que Monet souhaite déjà prolonger son séjour, ayant encore de nombreux projets de toiles à réaliser, notamment à Menton. Mais ce projet ne peut se concrétiser sans le soutien financier et moral du marchand: «Il se peut que je sois prêt à quitter Bordighera pour la fin de la semaine. Alors je ferai une nouvelle station, mais ne puis rien décider avant d’être fixé sur ce que vous allez m’envoyer, car j’ai de grands frais. [...] Excusez-moi de vous tourmenter ainsi, car tout cela fait bien de l’argent²⁹.» Le 1^{er} avril le

Durand says, who wrote to ask me for details on my works, urging me not to be afraid to undertake work on large [canvases] and extend my stay. It’s alright for him though, he doesn’t realise I’m exhausted, and weary of working.”²⁴

As the dealer was financing his trip, Monet’s main concern was to produce a maximum number of paintings that he would appreciate. Mid-February, the rain disrupted his plans: “I have to work nonetheless, and bring back good works to that poor Durand, but what bad luck if the weather turned nasty for a while! It’s been days I have done so little work.”²⁵ he wrote to Alice. On 6 March, without recent news from the painter, Durand-Ruel wrote: “You said you are working hard. Are you happy with your work? Have you been helped by good weather and do you like the country more and more? How long do you intend to stay? Have you undertaken more important works? Give me details on all that. You know how interested I am.”²⁶ A few days later, on 11 March, Monet took the time to reply, confiding to his friend:

“Please forgive me if I don’t write more often. I always want to do that but in the evening I often feel very tired and I postpone my correspondence till the next day. It’s raining at the moment, which is fortunately quite rare. I make the most of it to write you these few lines and inform you a little on what I’ve been up to. I have worked a lot, the beginnings were difficult and with that, many changes in the weather. So if I went to great pains but made bad things, I think there are also good things. It might make the enemies of pink and blue protest a little, for it is precisely that brightness, that enchanting light that I strive to depict and those who haven’t seen this land or who have seen it badly will declare, I’m sure, that it’s not believable, though I am keeping my palette beneath their real hues. Everything here is shimmering hues and bluish light. It’s wonderful and each day the countryside is more delightful and I’m enchanted by the region. However, I have to admit I will be happy to return to my children, on top of the fact that I am exhausted by this excessive work. This solitary life at the hotel also weighs on me. When I work, I’m alright, but in the evening, I have moments of sadness. And my children are also anxious to see me again. They are doing well, fortunately, and Madame Hoschedé takes good care of them. But in spite of my desire to see them again, I don’t think I can return for another month, I have so many things to complete here. I haven’t done any large paintings, but a dozen works of 30 [73 x 92 cm],²⁷ which is quite good. I shall bring back many works. The important thing is to complete them as much as possible.”²⁸

This letter dated 21 March showed that Monet already wished to extend his stay, for he had many projects for paintings still to be made, in Menton, for example. But this project couldn’t become reality without the financial and moral support of his dealer: “I’ll probably be ready to leave Bordighera by the end of the week. Then I will move to another location, but I cannot decide anything before I know where I stand and how much you are going to send me as I have big expenses.... Forgive me for harassing you like this, for all that represents a lot of money.”²⁹ On 1 April, the dealer apologised for the delay in payment, himself being short of cash: “Here are the seven hundred

marchand s’excuse pour le retard de ses versements, étant lui-même à court d’argent : «Voilà les sept cents francs. Cela vous suffira-t-il? Vous me le direz. Je suis bien contrarié de vous avoir fait attendre si longtemps mais je ne pouvais pas toucher un sou. J’envoie également 300 fr à Madame Hoschedé. Je pense d’après vos dernières lettres que vous n’allez pas rester longtemps absent. Je suis bien désireux de voir toutes vos études qui doivent être bien belles et bien intéressantes³⁰.»

Cette rentrée d’argent encourage Monet à se rendre à Menton en avril. On sent néanmoins dans sa correspondance une grande fatigue physique et un abattement d’être depuis si longtemps loin des siens. Le 3 avril, juste avant son départ pour Menton, on sent monter chez lui l’inquiétude du retour proche, combiné au fait qu’il devra confronter ses nouvelles toiles au regard de son marchand et des amateurs: «Je vois que vous vous attendez à des merveilles, écrit-il à Durand-Ruel. Vous serez peut-être désillusionné, car, bien que j’aie travaillé énormément, je ne suis pas content. Vous direz que c’est mon habitude et que je me plains toujours, mais certainement le résultat n’est pas en rapport avec le mal que je me suis donné. Ça a été une étude pour moi et c’est à présent seulement que je commence à comprendre. Enfin, on fait ce qu’on peut. Ce qu’il y a de certain, c’est que je suis éreinté et j’ai de la peinture par-dessus les yeux. Aussi est-ce un grand courage de ma part de m’arrêter à Menton, mais c’est que je tiens à rapporter le souvenir de deux ou trois jolies choses qu’il y a là³¹.» Quelques jours plus tard, le 9 avril, le peintre est encouragé à ne pas précipiter son retour: «Tâchez puisque le temps est beau et que le pays vous plaît de finir les études que vous y avez commencées. Vous aurez bien le temps ensuite de retrouver votre Normandie où le ciel est moins beau et la chaleur moins forte³².» Le 11 avril, Monet est à bout, son retour l’entête: «Essayer de terminer les esquisses que j’ai voulu faire ici comme souvenir m’entraînerait trop loin, car bien que le temps soit généralement beau ici, il est plus variable que n’importe où et puis, je suis à bout. Je n’en peux plus »; et il écrit en guise de conclusion: «Prévenez-moi par un mot à Giverny du jour où vous viendrez³³.» Le 15 avril 1884, Monet est enfin chez lui à Giverny, rapportant dans son bagage une cinquantaine de toiles.

À peine arrivé à Giverny, il se préoccupe de son manque d’argent et surtout émet le souhait que le marchand passe voir les études qu’il a rapportées d’Italie: «Cher Monsieur Durand. Je viens d’arriver et naturellement tout juste au bout de mon argent. C’est ruineux de voyager. Puis comme vous n’avez pas envoyé ici depuis une quinzaine, nous sommes bien gênés. Je viens donc vous prier de m’adresser 2 ou 300 fr. par courrier et de me dire quel jour vous viendrez voir mes toiles.» Et il finit sur une note positive: «Je crois que vous serez content de moi»³⁴. Le lendemain, Charles Casburn, l’employé de la maison Durand-Ruel, lui envoie l’argent demandé accompagné de cette note: «Mr Durand-Ruel vous écrira le jour où il ira vous voir³⁵.» Une semaine après, le 23 avril, Monet s’inquiète du silence de son marchand: «Je ne vous avais pas répondu pour vous accuser réception de l’envoi de 200 fr. que m’a fait Mr. Casburn, parce que je m’attendais à votre visite dimanche dernier. Je vous ai attendu tous ces jours, mais ne recevant pas de nouvelles, je décide à vous adresser ces quelques lignes pour vous

francs. Will that be enough? Please do tell me. I am very annoyed for having made you wait for so long, but I couldn’t get hold of any money. I’m also sending 300 francs to Madame Hoschedé. I think, after having read your last letters, that you won’t be absent for much longer now. I am very much looking forward to seeing all your studies, they must be really beautiful and interesting.”³⁰

This cash injection incited Monet to move to Menton in April. One senses however, in his correspondence, a great deal of physical exhaustion and a despondency at having been away from his loved ones for such a long time. On 3 April, just before his departure for Menton, the anxiety around his upcoming return began to rise, combined with the fact that he had to present his new paintings to the dealer and to the collectors: “I can see you are expecting great things,” he wrote to Durand-Ruel. “Perhaps you will be disappointed, because, though I’ve worked a lot, I am not satisfied. You will say it’s usual for me and that I always complain, but probably the result is not in keeping with all the effort I made with my work. It has been a study for me and it’s only now I start to understand that. Well, one can only do what one can. What is certain though, is that I am exhausted and I have had it up to here with painting. So it takes great courage for me to stop in Menton, but that’s because I’m keen to bring back the memory of two or three pretty things that are there.”³¹ A few days later, on 9 April, the painter was exhorted to not hurry his return: “Try, since the weather is fine and you like the area, to complete the studies you started. You’ll have plenty of time to return to your Normandy where the sky is not so beautiful and the heat not so strong.”³² On 11 April, Monet was on his last leg and obsessing over his return: “To try to complete the sketches I wanted to make here as mementoes would take me too far, for though the weather is generally nice here, it is more changeable than anywhere else, and I am truly exhausted. I can’t take it any longer,” writing as a conclusion: “Let me know with a note sent to Giverny of the day you are coming.”³³ On 15 April 1884, Monet was finally at home in Giverny, bringing back some fifty paintings in his luggage.

Having just arrived in Giverny, he worried about his lack of money, and expressed the wish to have his dealer come to see the studies he brought back from Italy: “Dear Mr Durand, I’ve just come home and of course just running out of money. Travelling is expensive. And since you haven’t sent anything for a couple of weeks now, we are short of money. So I’m asking you to send me 2 or 300 francs by mail and to tell me which day you will come here to see my paintings.” Ending on a positive note: “I think you will be happy with my work.”³⁴ The day after, Charles Casburn, employee at the Durand-Ruel gallery, sent the money accompanied by a note: “Mr Durand-Ruel will write to inform you on the day he will come to see you.”³⁵ A week later, on 23 April, Monet was worried about his dealer’s silence: “I didn’t reply to acknowledge receipt of the delivery of 200 francs made by Mr Casburn because I was expecting your visit last Sunday. Every day I’ve been waiting for your visit, but not receiving any news, I decided to send you these few lines to ask you to write to tell me please which day you intend to come because I don’t dare to leave the house in case I

prier de m’écrire quel jour vous comptez venir car je n’ose guère m’absenter dans la crainte de vous manquer³⁶.» Heureusement le marchand le rassure: «Je comptais aller vous voir cette semaine, mais je n’ai pas pu bouger. J’irai sans doute samedi matin vous apporter quelques fonds et admirer toutes vos études. Je compte bien en remporter le soir une cargaison, car je ne suis pas seul à désirer les voir et tous vos amis les demandent³⁷.» La raison de son silence est le très mauvais état général des affaires qui ne donne pas au marchand le temps de se déplacer à Giverny: «Je suis toujours bien ennuyé et tracassé par l’état des affaires. Tout est mort; on ne vend rien et on ne reçoit pas un sou. On ne peut cependant vivre de l’air du temps et il faut, coûte que coûte, trouver de l’argent pour payer ce que l’on doit³⁸.» Paul Durand-Ruel ne passera pas à Giverny le samedi matin comme annoncé à Monet dans sa lettre. Monet, à son grand regret, fera seul son choix des œuvres à lui envoyer dans sa galerie à Paris: «J’ai regretté que vous n’ayez pu venir hier. Nous aurions pu faire ensemble un choix. Au lieu de cela, je suis très troublé, votre fils m’ayant dit de votre part que vous teniez à en avoir de suite le plus grand nombre possible pour les montrer quitte à me les rendre. Mon amour-propre de peintre s’oppose à ce que je laisse voir des toiles dans un tel état incomplet³⁹.»

«Jamais satisfait de nature⁴⁰», comme il le dit lui-même, Monet ne sait quelles toiles proposer à son marchand car il estime qu’il n’a «pas une seule toile qui n’ait besoin d’être revue et retouchée avec soin⁴¹». Il juge nécessaire d’expliquer en détail sa démarche au marchand qui le connaît pourtant très bien: «Vous devez bien penser que dans la grande quantité des études que j’ai faites, toutes ne peuvent être livrées au commerce. Quelques-unes peuvent être très bien, je crois, et d’autres, même un peu vagues, peuvent devenir de toutes bonnes choses en les retouchant avec soin, mais, je le répète, cela ne se peut faire du jour au lendemain et il ne serait pas plus de votre intérêt que du mien de vouloir quand même en montrer beaucoup, mon ambition étant de ne vous donner que des choses dont je sois complètement satisfait, quitte à vous en demander un peu plus cher. Vous comprendrez cela, je l’espère, car autrement je deviendrais absolument une machine à peindre et vous vous encombreriez d’une foule de choses incomplètes et qui ne pourrait que dégoûter les amateurs les mieux disposés⁴².» Monet retouche ses toiles et Paul Durand-Ruel ne passe toujours pas le voir.

À son retour de Bordighera il retrouve son marchand quasi ruiné entièrement occupé à chercher de l’argent pour continuer à soutenir ses artistes. En effet, en 1884, les affaires sont au plus mal pour Paul Durand-Ruel. Son stock de toiles impressionnistes est très important mais personne n’achète. Et ses économies disparaissent. C’est cette situation dramatique qui poussera le marchand, deux ans plus tard, à tenter sa chance aux États-Unis, un pays plus ouvert à la nouveauté. En attendant, le marchand et les artistes subissent la crise. De nature toujours optimiste, même dans les pires moments, Paul Durand-Ruel rassure Monet dans une lettre datée du 15 mai: «Ne vous tourmentez pas. Nous passerons tous cette crise, grâce à Dieu; il faut bien de la patience et du courage pour résister à tous les assauts mais quand on a un but à poursuivre il ne faut jamais se laisser abattre. Je vous

miss you.”³⁶ But the dealer reassured him: “I was planning to come and see you this week but I couldn’t leave. I will probably come Saturday morning to bring you some money and admire all your studies. I intend to take back with me a whole load that same evening, because I’m not the only one who wishes to see them and all your friends are asking for them.”³⁷ The reason behind his silence was the general bad state of the business, which didn’t give the dealer the time to go to Giverny: “I am very upset and worried about the state of my business. Everything is dead quiet; we are not selling so not receiving any payment. But we can’t live on thin air and we have, by hook or by crook, to find some money to pay what we owe.”³⁸ Paul Durand-Ruel did not go to Giverny on Saturday morning as he had told Monet in his letter. Monet, with great regret, chose himself the works to be sent to his dealer’s gallery in Paris: “I’m sorry you couldn’t make it yesterday. We could have made the choice together. Instead of that, and I am very upset about it, your son told me on your behalf that you were keen to have as many as possible immediately to show them, even if it means giving them back to me later. My pride as a painter is opposed to letting people see my paintings in such a state of incomplection.”³⁹

“By nature never satisfied”,⁴⁰ as he said himself, Monet didn’t know which paintings to offer his dealer because he thought there was “not a single painting that doesn’t need to be carefully examined and retouched”.⁴¹ He felt it was necessary to explain his approach in detail to his dealer even though the latter knew him very well: “You must realise that in the great number of studies I made, all cannot be put on the market. Some might be very good, I think, and others, even a little incomplete, could become good works when carefully retouched, but, and I repeat, that cannot be done overnight, and it wouldn’t be more in your interest than in mine to want to show many of them, my ambition being to only provide you with works I am completely satisfied with, even if it means I have to ask you for more money for them. I hope you’ll understand, for otherwise I will become a painting machine and you would be cluttered with many incomplete works that could only put off the most well-disposed collectors.”⁴² Monet retouched his paintings and Paul Durand-Ruel still did not come to see him.

On his return from Bordighera, he found his dealer almost ruined and busy looking for money in order to continue supporting his artists. In 1884, Paul Durand-Ruel’s business was in a dire state. His stock of Impressionist paintings was very large but no one was buying them, and his savings were disappearing. It was this dramatic situation that prompted the dealer, two years later, to try his luck in the United States, a country more open to innovation. In the meantime, dealer and artists were affected by the crisis. Of an always optimistic nature, even in the worst moments, Paul Durand-Ruel reassured Monet in a letter dated 15 May: “Don’t worry yourself. We will all survive this crisis, with God’s help; one needs much patience and courage to resist all these onslaughts, but when one has a purpose and a path to follow, one should never be discouraged. I’ll send you 300 francs tomorrow, until better times come. As for you, start working with zeal; finish as quickly as possible the

enverrai demain 300 francs en attendant mieux. De votre côté mettez-vous au travail avec ardeur; terminez-moi le plus vite possible les toiles que vous avez rapportées. Laissez-moi faire avec vos tableaux. [...] Vous pouvez m’envoyer votre affreux créancier. Je ferai de mon mieux. Mais surtout attachez-vous à me faire de belles et bonnes choses. Il ne vous en manque pas entre les mains. Vous n’avez qu’à les mettre en état. Aidez-moi par votre talent comme je ferai en sorte de vous aider par toutes mes ressources⁴³.» Et le lendemain, pour bien insister devant un Monet profondément déprimé, il ajoute: «Annoncez-moi de votre côté que vous avez repris courage et que vous allez m’envoyer beaucoup de belles choses. Et en réalité pourquoi vous démonteriez-vous, vous surtout. Regardez le chemin que vous avez parcouru depuis deux ans, les dettes sans nombre que vous avez payées, le progrès immense de l’opinion des amateurs à votre égard, la situation incontestée que vous avez maintenant. Tout cela est énorme et doit vous faire supporter vaillamment un dernier moment de gêne. Si vous regardez bien, vous vous convaincrez que vous n’avez jamais été dans une situation meilleure. Ce n’est pas la perfection puisque nous sommes à courir après une pièce de cent sous, mais en tout il faut voir, non pas seulement le mauvais côté mais le bon. Reprenez donc courage et tout ira bien⁴⁴.» Ces courriers forcent l’admiration de Monet devant un tel optimisme qui lui répond deux jours plus tard: «J’ai reçu votre lettre hier ainsi que les 300 fr. dont je vous remercie. Il était temps. J’allais avoir de véritables difficultés. Je suis content de vous voir un peu rassuré et j’admire votre énergie. Pour moi, vous savez que j’ai toujours été de même, me laissant très vite abattre. Et aujourd’hui, c’est justement parce que je me rends compte du chemin parcouru et de la situation à laquelle je suis arrivé grâce à vous, que je m’épouvante et me désole à la pensée de rétrograder et de recommencer cette chasse à l’amateur. Enfin, devant votre confiance, je vais essayer de combattre ces idées noires. D’ici quelques jours, vous recevrez quelques toiles⁴⁵.»

Le 30 mai, un mois et demi après son retour de Bordighera, Monet annonce enfin l’envoi de toiles à son marchand: «Je vous envoie enfin ce soir par grande vitesse une caisse contenant huit tableaux, dont ci-contre le détail. Je vous les compte un tout petit peu plus cher, mais vous savez le mal que je me donne et aussi ce que cela me coûte. Enfin j’espère que les amateurs vont se jeter dessus et que vous êtes un peu tiré d’embarras. Écrivez-moi à ce sujet. [...] Je me suis remis au travail dehors et si les affaires sont meilleures pour vous, je pense faire une bonne saison ici. Enfin, vous le voyez, je suis dans de très bonnes dispositions et il me tarde de recevoir de vos bonnes nouvelles», lui demandant d’être prudent car «quelques toiles sont encore fraîches. Il faudra y faire attention»⁴⁶. Dans cette lettre Monet indique treize tableaux avec leurs titres et leurs prix, pour un total de 9 500 francs. Le 12 juin, il livre à la galerie neuf autres tableaux, pour un total de 8 200 francs⁴⁷. Il faut noter que, malgré l’embarras financier du marchand, Monet, qui ne l’ignore pas, n’hésite pas à compter ses toiles «un tout petit peu plus cher⁴⁸»... Plus cher par rapport à quoi et à quand? En étudiant dans les livres de stock de la galerie Durand-Ruel les prix proposés par le marchand à Monet pour ses travaux des années antérieures, on

paintings you have brought back. Let me deal with your paintings... You can send me your horrible creditor. I’ll do my best. But above all, work at making me good beautiful things. You have everything you need at hand. You just have to put them in good condition. Help me with your talent as I’ll make sure to help you with all my resources.”⁴³ And the following day, to stress his point faced with a deeply dejected Monet, he added: “Tell me that you have regained your courage and that you are going to send me many beautiful works. But why would you get downhearted, you of all people? Look at the road you have covered in the last two years, the countless debts you have repaid, the huge progress in the opinion of the collectors on your behalf, the undisputed position you are in now. All that is prodigious and must help you to bravely endure a last moment of financial hardship. If you look closely, you will be convinced that you have never been in a better situation. It is not perfect for we are running after a mere hundred francs, but all in all we must see not only the negative side but also the positive. Regain your strength and all will be well.”⁴⁴ Those letters commanded the admiration of Monet and, faced with such optimism, he replied two days later: “I received your letter yesterday as well as the 300 francs, for which I’m grateful. We needed it. I was running into real difficulties. I am happy to see you a little reassured and I admire your energy. You know I’ve always been like that, quite quickly disheartened. But today, it is precisely because I realise the road travelled and the position I’ve reached thanks to you that I dread and despair at the thought of going backwards and starting all over again to chase the collector. Seeing your confidence, I shall try to fight those dark thoughts. In a few days, you will receive a few paintings.”⁴⁵

On 30 May, a month and a half after his return from Bordighera, Monet finally declared he was sending the paintings to his dealer: “I’m finally sending you tonight, at high speed, a box containing eight paintings, whose list is attached here. I’m charging you a little bit more, but you know how hard I work on them, and also what they cost me. Last of all, I hope that the collectors will pounce on them, and that you will be out of trouble a little. Write me on that issue... I started working outside again, and if business is better for you, I think I might have a good season here. So, as you can see, I am in a very good frame of mind, and I am anxious to receive your good news,” asking him to take great care because “a few paintings are still not dry. Please be careful.”⁴⁶ In that letter, Monet lists thirteen paintings with their titles and prices, for a total sum of 9,500 francs. On 12 June, he sent the gallery nine other paintings for a total of 8,200 francs.⁴⁷

It has to be said that despite the dealer’s financial hardship, known to Monet, the latter did not hesitate charging him “a little bit more”⁴⁸ for his paintings. More than what and when? By closely examining in the stock ledgers of the Galerie Durand-Ruel the prices proposed by the dealer to Monet for his works of the previous years, one notices a gradual increase. In 1881, for the views of Vétheuil, the average price was 300 francs per painting; for Pourville in 1882, 400 francs; for Varengeville in 1882, 400 francs; for Étretat in 1883, between 500 and 600 francs and

Reçu de M. Durand-Ruel

31			1100
1	Bois d'oliviers à Bordighera	3251	est
1	Vue de matin à Bordighera	3252	est
1	Vue prise au Cap Martin	3253	est
1	Dalmiers à Bordighera	3254	est
1	au Cap Martin	3255	est
1	Bordighera Italie	3256	est
1	Vallée de Gatto	3257	est
1	Vue de Bordighera	3258	est
1	Étude d'oliviers	3259	est
1	Le manoir à Bordighera	3260	est
1	Vue prise sur l'embouchure	3261	est
1	branches d'orange	3262	est
1	d'oliviers	3263	est
			10000

A REPORTER.....

observe une hausse progressive. En 1881, pour les vues de Vétheuil, le prix moyen était de 300 francs par toile; pour Pourville en 1882, de 400 francs; pour Varengeville en 1882, 400 francs; pour Étretat en 1883, entre 500 et 600 francs et enfin pour Bordighera, Monet demande en moyenne 900 francs par paysage. L'augmentation est donc réelle. Il faut aussi noter que le marchand accepte ses nouveaux prix. Les livres de stock de la galerie reprennent ces deux listes de Monet, avec leurs titres et leurs prix. En face de chaque œuvre est inscrit un numéro qui valide l'entrée dans le stock Durand-Ruel de ces vingt-deux nouvelles toiles. En 1884, la galerie Durand-Ruel ne photographiait pas encore les œuvres. Il est donc parfois très difficile d'identifier une œuvre par son seul titre. Par exemple, pour un tableau intitulé par Monet *Bordighera*, sans photo d'époque, à quel tableau correspond-il dans son corpus de vues de cette villégiature? Les experts en viennent alors à faire des suppositions dans leur catalogue raisonné. Sauf si, par chance, au dos du tableau se trouve toujours sur le châssis d'origine une étiquette de la galerie sur laquelle sont inscrits le titre de l'œuvre et son numéro de stock.

Le numéro de stock Durand-Ruel permet l'identification des œuvres passées par la galerie. C'est d'ailleurs grâce à une ancienne étiquette de la galerie, portant le numéro de stock 876, que j'ai pu identifier, lors de mes recherches pour cette exposition, une *Via Romana* (ou *Strada Romana*) non identifiée par Daniel Wildenstein, l'expert de Monet. En étudiant dans les livres de stock toutes les acquisitions des vues de Bordighera par la galerie Durand-Ruel, j'ai remarqué deux tableaux portant comme titre: *Via Romana, Bordighera*, avec des historiques différents ne pouvant se recouper. Or un seul tableau représente ce motif dans le catalogue raisonné de Monet: W. 855 (cat. 76, p.190-191). Ce motif étant justement bien identifié, je me suis demandé pourquoi les Archives Durand-Ruel en répertoriaient deux. W. 855 avait été acheté par Durand-Ruel à l'artiste le 12 juin 1884, 900 francs, et l'autre également à Monet le 2 avril 1891 pour 2 000 francs. Cette seconde

finally for Bordighera, Monet asked on average 900 francs per landscape. The increase was a fact. It should also be noted that the dealer accepted the artist's new prices. The stock ledgers of the gallery reproduce those two lists made by Monet, with titles and prices. Opposite each work, a number was written that validated the entry into the Durand-Ruel stock of those twenty-two new paintings. In 1884, the Galerie Durand-Ruel did not take photographs of the paintings as yet. It is therefore quite hard to identify a work by its title alone. For example, in this body of works from his trip, without a photograph taken at the time, to which work does a painting called by Monet "Bordighera" correspond? The experts usually end up making suppositions in their catalogue raisonné, unless by chance, on the back of a painting, on the original frame, there is the gallery's label on which are written the title of the work and its number in the stock.

The Durand-Ruel stock number helps to identify the works that have gone through the gallery. Thanks to an old gallery label, bearing the stock number 876, I was able to identify, during my research for this exhibition, a *Via Romana* (or *Strada Romana*) that had not been identified by Daniel Wildenstein, the Monet expert. Examining, in the stock ledgers, all the acquisitions of the views of Bordighera by the Galerie Durand-Ruel, I noticed two paintings bearing the title *Via Romana, Bordighera*, with different track records that did not cross-check. But one painting only represents that motif in Monet's catalogue raisonné: W. 855 (cat. 76, p.190-191). This motif having been properly identified, I wondered why the Durand-Ruel Archives listed two? W. 855 had been bought by Durand-Ruel from the artist on 12 June 1884, for the sum of 900 francs, and the other also from Monet on 2 April 1891, for the sum of 2,000 francs. That second *Via Romana* was sold by the New York gallery to George Vanderbilt on 9 February 1892. The name of that very famous American collector led me to his home, Biltmore, today the property of the American

Brouillard (registre qui relate le quotidien de l'activité de la galerie) au 31 mai 1884. Paris, Archives Durand-Ruel

Entry for 31 May 1884 in the register recording the gallery's everyday activities. Paris, Durand-Ruel Archives

Via Romana a été vendue par la galerie de New York à George Vanderbilt le 9 février 1892. Le nom de ce très célèbre collectionneur américain m'a conduit vers sa demeure, Biltmore, aujourd'hui propriété de l'État américain. George Vanderbilt n'a jamais vendu ce tableau et c'est pourquoi j'ai pu le retrouver à Biltmore (ill. p.148), portant au dos l'étiquette Durand-Ruel et son numéro de stock 876⁴⁹! Ce tableau non reproduit dans le catalogue raisonné de Monet a sa juste place dans le catalogue de cette exposition à Monaco – à côté de son pendant (W. 855) – et reste pour nous tous une fascinante découverte.

Durant l'été 1884, la situation financière du marchand devient de plus en plus critique: «Nous passons une crise comme je n'en ai jamais vu. J'espère bien, grâce à Dieu, venir à bout de toutes les difficultés mais elles sont bien grandes. Ne vous démontez pas. Nous ne sommes pas les seuls à souffrir. C'est peu consolant mais cela prouve que ce n'est pas de notre faute⁵⁰», écrit-il à Monet le 19 août. Les circonstances feront que pendant les quatre années suivantes, les relations entre les deux hommes vont un peu se distendre, le marchand se débattant pour renflouer ses caisses vides.

Pour son second séjour dans le Midi, à Antibes, en 1888, c'est vers le marchand Georges Petit que Monet se tourne pour financer sa campagne de travail, et non plus vers Durand-Ruel: «J'espère que les durs moments du commencement de l'année sont passés et que vous allez pouvoir m'envoyer de suite un billet de mille francs. Me voilà bien en train de travailler, dans un pays superbe. N'allez pas me laisser en plan et dans l'embarras. Je compte bien sur vous dans le plus bref délai⁵¹», écrit-il à Petit à son arrivée.

Les raisons du refroidissement avec son marchand historique qui le faisait vivre depuis si longtemps sont dues aux très grosses difficultés financières que ce dernier rencontre depuis le milieu des années 1880. Les absences de Durand-Ruel, attiré par l'Amérique qui le sortira de la crise, et l'incompréhension de Monet qui n'aime pas voir ses toiles «partir au pays des Yankees», font que le marchand n'est plus en mesure d'absorber seul – comme il l'a toujours souhaité – toute la production de l'artiste. D'une fidélité constante envers ses artistes, Paul Durand-Ruel espérait une réciprocité. Le 2 avril, alors que Monet travaille à Antibes, il le rappelle à son bon souvenir: «Voici bien longtemps que vous n'avez eu directement de mes nouvelles; j'ai été tellement absorbé par mes occupations et par la lutte incessante que je soutiens en Amérique, que je n'ai pas pu trouver un instant pour vous écrire»; il est soulagé de constater que ses efforts commencent à payer à New York: «Tout ce que je puis vous dire, c'est que je suis content du résultat de mes efforts et je ne regrette nullement d'avoir commencé cette campagne. J'ai été combattu par tous les marchands de New York aussi bien que par ceux de Paris, mais je viendrai à bout de tout et je pourrai me rendre utile plus que jamais aux artistes pour lesquels je lutte depuis si longtemps»; et il garde espoir que Monet et lui-même pourront renouer des relations exclusives comme par le passé: «De votre côté, cher Monsieur Monet, ne m'oubliez pas, donnez-moi de vos nouvelles avant mon départ et donnez-moi comme par le passé, la préférence pour vos œuvres. Je le mérite bien, car, sans me vanter, j'ai assez travaillé pour vous dans tous

State. George Vanderbilt had never sold the painting and that was the reason why I was able to find it in Biltmore (ill. p.148), bearing on its back the label Durand-Ruel and its stock number, 876.⁴⁹ This painting, not reproduced in Monet's catalogue raisonné, has its rightful place in the catalogue of the Monaco exhibition – next to its twin (W. 855) – and remains for us all a fascinating find.

In summer 1884, the dealer's financial situation became increasingly difficult: "We are going through a crisis like I've never seen before. With God's help, I hope to overcome all of the difficulties, but they are considerable. Don't lose heart. We are not the only people suffering. It is of little comfort, but it shows that it's not our fault,"⁵⁰ he wrote to Monet on 19 August. Due to those circumstances, and for the following four years, the relationship between the two men became a little strained, as the dealer struggled to replenish his empty coffers.

For his second stay in the south, in Antibes, in 1888, it was to the dealer Georges Petit that Monet turned to finance his work project, and no longer to Durand-Ruel: "I hope that the hard times of the beginning of the year are behind you now and that you will be able to send me a one-thousand franc note immediately. Here I am, painting in a superb region. Don't leave me high and dry and in financial hardship. I am counting on you to act as soon as possible,"⁵¹ he wrote to Petit on his arrival.

The reasons behind the cooling of the relationship with his old dealer, who had been providing him with a living for such a long time, were due to the huge financial difficulties the latter had found himself in since the middle of the 1880s. Because of the absence of Durand-Ruel, attracted by a country, North America, that took him out of the crisis, and faced with Monet's lack of understanding for he didn't like to see his paintings "leave for the country of the Yankees", the dealer was no longer able to absorb alone – as he always wished – all of the artist's output. Paul Durand-Ruel was very loyal to his artists and expected his artists to reciprocate. On 2 April, while Monet was working in Antibes, he sent his regards: "It's been quite a while since you have received news from me directly; I've been so busy with professional activities and a constant struggle in America, that I haven't found a moment to write to you," relieved that his efforts were starting to pay off in New York: "All I can say is that I'm happy with the result of all my efforts and that I don't regret in any way whatsoever to have taken on that venture. I have been attacked by all the art dealers in New York and by those in Paris, but I shall overcome everything and be able to be useful more than ever to the artists for whom I've been fighting for so long," while staying hopeful that Monet and himself could re-establish exclusive relations as in the past: "As for you, dear M. Monet, don't forget me, send me news before my departure and give preference to me as far as your work is concerned just like in the past. I deserve it for, without boasting, I worked hard enough for you in all countries of the world and if the collectors finally accept to do you justice as it's your due, you'll have to agree that it's the outcome of the repeated attempts I made abroad and of my relentless efforts on your behalf. You will never know how much it cost me in



les pays du monde et si les amateurs consentent enfin à vous rendre la justice qui vous est due, croyez bien que c'est le résultat des tentatives réitérées que j'ai faites à l'étranger et grâce à mes efforts incessants. Vous ne saurez jamais ce que cela m'a coûté de peines, de soucis et d'argent»⁵². Dans sa réponse, Monet ne ferme pas la porte: «Vous me demandez de vous réserver de mes nouvelles choses, vous savez bien que je serai toujours heureux de refaire des affaires avec vous, quoique je sois navré de voir partir tout en Amérique, mais enfin je suis à votre disposition et je préviendrai votre fils de mon retour»; toutefois, il ne l'ouvre pas entièrement: «Je dois vous prévenir du reste que j'ai déjà promis de montrer mes toiles à d'autres personnes. Je préviendrai donc les uns et les autres en même temps et le premier aura le choix. Je ne puis dire mieux et serai bien aise que ce soit M. Charles [Durand-Ruel, le fils de Paul]»⁵³. «Les autres» sont Georges Petit – qui décoit et agace de plus en plus Monet par son manque de fiabilité – et Theo Van Gogh, à la tête de la galerie Boussod & Valadon. Lorsque, début mai, Monet revient du Midi, chargé de trente-huit toiles, Theo Van Gogh profite d'une mésentente entre Charles Durand-Ruel et l'artiste dans l'organisation éventuelle d'une exposition de ses vues d'Antibes rue Laffitte, pour acquérir dix toiles⁵⁴ et les exposer dans la foulée dans sa galerie, en juin-juillet. La galerie Durand-Ruel achètera par la suite plusieurs vues d'Antibes, mais aucune au retour de Monet.

Néanmoins, dès le mois de juillet, on sent dans ses échanges avec Paul Durand-Ruel un souhait de

hard work, worries and money.”⁵² In his reply, Monet didn't shut the door: “You are asking me to keep my new works for you, you know very well that I shall always be happy to do business with you again, even though I'm sorry to see everything leave for America, but I'm at your disposal and I shall inform your son of my return,” but he didn't open it completely either: “I must tell you though that I've already promised to show my paintings to other people. I will therefore inform all of them at the same time and the first person will have the pick. I can't say more and I'll be happy if it was M. Charles [Durand-Ruel, Paul's son].”⁵³ The “other people” were Georges Petit – who disappointed and increasingly annoyed Monet because of his unreliability – and Theo Van Gogh at the head of Galerie Boussod & Valadon. At the beginning of May, on Monet's return from the south of France, loaded with thirty-eight paintings, Theo Van Gogh took advantage of a quarrel between Charles Durand-Ruel and the artist about the possible organisation of an exhibition of his views of Antibes in Rue Laffitte to purchase ten paintings⁵⁴ and exhibit them straight afterwards in his gallery, in June and July. Later the Galerie Durand-Ruel purchased several views of Antibes, but none at the time of Monet's return from his working vacation.

Nevertheless, from July onwards, one feels in his exchanges with Paul Durand-Ruel a desire to renew business relations. Monet reminded him though: “But, dear M. Durand, what would have become of me in the last four years if it was not for M. Petit first of

Strada Romana à Bordighera, 1884.
Huile sur toile, 64,7 × 81,2 cm.
Asheville (NC), The Biltmore Company

Strada Romana at Bordighera, 1884.
Oil on canvas, 64.7 × 81.2 cm.
Asheville (NC), The Biltmore Company

Page de titre et double page intérieure du catalogue *Exposition of Forty Paintings by Claude Monet*. 12-27 janvier 1895. New York, Durand-Ruel Galleries. Paris, Archives Durand-Ruel

Title page and double page from the catalogue *Exposition of Forty Paintings by Claude Monet*. 12-27 January 1895. New York, Durand-Ruel Galleries. Paris, Archives Durand-Ruel

renouer leurs relations commerciales. Monet lui rappelant quand même: « Mais, cher Monsieur Durand, que serai[s]-je devenu depuis quatre années sans Mr Petit d'abord, et sans la maison Goupil [Boussod & Valadon]? Non, voyez-vous, ce qui est regrettable, c'est que les circonstances vous aient mis dans la nécessité de ne pas pouvoir continuer à acheter⁵⁵. »

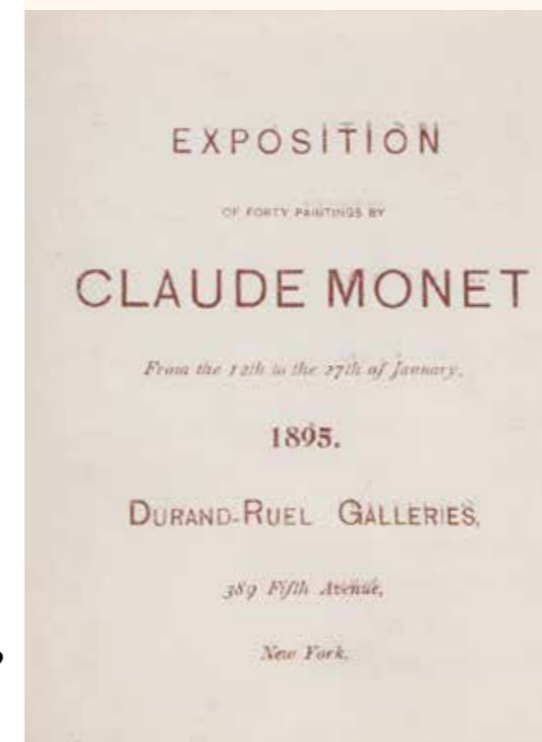
Pour un marchand, rien de pire qu'un stock qui dort dans ses réserves. Pour vendre il faut exposer, le plus possible, ce à quoi la galerie Durand-Ruel s'emploiera sans relâche, dans ses espaces à Paris et à New York mais aussi dans le monde entier. Ce que nous apprennent les archives familiales est que la maison Durand-Ruel ne fera jamais d'exposition consacrée exclusivement aux vues de Bordighera ou d'Antibes. Le marchand et l'artiste ont raté le coche – pour les diverses raisons évoquées ci-dessus – de montrer dans la foulée les vingt-deux vues de Bordighera acquises en juin 1884. Paul Durand-Ruel les fera connaître au public, mais deux ans plus tard: la première fois à New York en 1886⁵⁶, et en France seulement à partir de 1899. Et en dépouillant l'ensemble des expositions monographiques et de groupe dans lesquelles figurent les motifs de la Riviera, on constate qu'ils sont peu nombreux par exposition (une moyenne de deux ou trois tableaux), entourés d'œuvres majoritairement peintes à Vétheuil, à Argenteuil, en Normandie, ou à Giverny, d'où une visibilité moyenne pour le visiteur⁵⁷.

Pour le détail des acquisitions et des ventes de ces vues du Midi par Durand-Ruel, ainsi que le détail des œuvres exposées dans ses galeries, le catalogue raisonné de Monet, bien que réalisé il y a plus de quarante ans, fait toujours référence. Néanmoins, une relecture des Archives Durand-Ruel, faite dans le cadre de cette exceptionnelle exposition Monet au Grimaldi Forum Monaco, a permis de mettre au jour cette *Via Romana à Bordighera* – numéro stock DR876 – qui n'a pas quitté la collection Vanderbilt depuis son acquisition à la galerie Durand-Ruel de New York le 9 février 1892. Ces archives ne cesseront de nous étonner quant à la richesse du fonds impressionniste.

all, and then also the Goupil [Boussod & Valadon] house? What is unfortunate, you see, is that circumstances put you in the position to not be able to carry on buying.”⁵⁵

For a dealer, nothing is worse than stock lying in storage. To sell, one needs to exhibit as much as possible, which the Galerie Durand-Ruel worked at relentlessly, in its spaces in Paris and in New York, but also throughout the world. What we learn from the family archives is that the Galerie Durand-Ruel never organised an exhibition exclusively centred on the views of Bordighera and Antibes. The dealer and the artist missed the boat – for various reasons mentioned above – and failed to show immediately the twenty-two views of Bordighera bought in June 1884. Paul Durand-Ruel showed them to the public, but two years later: the first time in New York in 1886⁵⁶ and only in France from 1899. Closely examining all the solo and group exhibitions in which the theme of the Riviera figure, we notice that there are not many in each exhibition (an average of two to three paintings), surrounded by paintings mainly made in Vétheuil, Argenteuil, Normandy and Giverny. Visitors, therefore, had not been exposed to them a great deal.⁵⁷

For the breakdown of the purchases and sales of those views of the south of France by Durand-Ruel, as well as the breakdown of the works exhibited in his galleries, Monet's catalogue raisonné, though completed more than forty years ago, still serves as a point of reference. Nevertheless, a rereading of the Durand-Ruel Archives made in the context of this exceptional Monet exhibition at the Grimaldi Forum Monaco, helped us to discover this *Via Romana à Bordighera* – stock number DR876 – which had never left the Vanderbilt collection since its acquisition from the Galerie Durand-Ruel in New York on 9 February 1892. Those archives will continue to surprise us with their Impressionist riches.



1.—“Villes de la Riviera.”	1884	17.—“Etude de Mer.”	1881
2.—“Automne à Giverny.”	1884	18.—“Vétheuil, La Seine.”	1880
3.—“Coquelicots.”	1891	19.—“L'Hiver à Giverny.”	1885
4.—“Marine à Bordighera.”	1884	20.—“Route de Monte-Carlo.”	1883
5.—“Ile sur la Seine à Vernon.”	1890	21.—“Fécamp, Bord de la Mer.”	1881
6.—“Notre-Dame de la Mer.”	1883	22.—“Prairie Inondée.”	1881
7.—“Eglise de Varangeville.”	1882	23.—“Bateaux Echoués.”	1881
8.—“Automne à Jeanfosse.”	1884	24.—“La Seine à Jeanfosse.”	1884
9.—“Hiver à Vétheuil.”	1878	25.—“Jardin à Bordighera.”	1884
10.—“Cabane de Douanier.”	1887	26.—“Eglise de Vétheuil.”	1879
11.—“Seine à Vétheuil.”	1882	27.—“Peupliers, Effet de Vent.”	1891
12.—“Meule à Giverny.”	1893	28.—“Hyde Park.”	1871
13.—“Cabane de Douanier.”	1887	29.—“Palmiers à Bordighera.”	1884
14.—“Les Quatre Arbres.”	1891	30.—“La Seine à Lavacour.”	1879
15.—“Champ d'Avoine.”	1897	31.—“Vue d'Etretat.”	1886
16.—“Meules, Effet de Neige.”	1897	32.—“Maison de Monet à Argenteuil.”	1872

☀ Partir. Partir à l’aventure, ou presque. Partir en chemin de fer, sur une longue distance, durant des heures et des heures de trajet. Faire des haltes et s’en aller explorer des espaces jamais ou à peine visités. Au passage, en profiter pour aller saluer l’ami Cézanne. Telle fut la petite équipée dans laquelle Monet et Renoir s’engagèrent en décembre 1883. Partirent-ils le nez au vent, ou glissèrent-ils dans une de leurs poches l’un de ces nouveaux guides que tout voyageur sérieux se devait désormais d’emporter? Nul ne le sait. Mais rien n’interdit de penser qu’ils se soient dotés de l’un d’entre eux, par exemple celui, bien adapté à leur projet, de Paul Joanne intitulé *Stations d’hiver de la Méditerranée*, publié, dans la collection des «Guides Diamant», par la Librairie Hachette en 1883. Peut-être y ont-ils lu ce qui suit: «Monaco est une ville de 1200 habitants environ, bâtie au sommet d’un rocher qui se rattache au continent et aux pentes escarpées de la Tête de Chien par un isthme sur lequel la gare a été construite et qu’occupe en grande partie le quartier de La Condamine (ill. p.151). Coupé à pic sur presque toute sa circonférence, ce rocher, large de trois cents mètres en moyenne, s’avance de huit cents mètres en mer et se recourbe à l’est pour embrasser la rade semi-circulaire de l’*Hercule Monœcus* (ill. p.152-153). Sa partie supérieure, haute de soixante mètres au-dessus du niveau de la Méditerranée, forme une terrasse couverte en entier par la ville et les jardins.

«L’aspect de Monaco est singulièrement pittoresque. “Qu’on s’imagine, dit Jean Reynaud, trois étroites ruelles courant depuis la place jusqu’à l’autre extrémité du plateau; à l’est, un chemin de ronde; à l’ouest une terrasse accidentée agréablement, plantée de pins, de cyprès et d’une multitude d’aloès, de cactus et autres plantes, qui y pullulent, comme chez nous la mauvaise herbe, et garnissent même l’escarpement sur toute sa hauteur en donnant au paysage un air véritablement africain; de distance en distance, des plateformes saillantes pour l’artillerie et des guérites en poivrières, pittoresquement suspendues sur l’abîme: vous avez une idée de Monaco.” De la Corniche cette ville présente un merveilleux aspect.»

Depuis 1856, le prince Charles III (1818-1889) règne sur la principauté de Monaco. La célébrité de ce minuscule État, vers lequel, à la saison d’hiver surtout, ne cessent de converger des centaines de milliers de personnes, est, depuis une quinzaine d’années, immense. Pourtant, l’accession du prince sur le trône ne s’était pas déroulée dans un contexte très favorable.

Retour en arrière. En 1848, en effet, les communes de Menton et de Roquebrune, terres monégasques depuis des siècles, s’étaient insurgées contre un régime d’imposition jugé inique et déclarées villes libres, vite placées sous la protection du royaume de Piémont-Sardaigne. D’une superficie initiale de 24,5 kilomètres carrés constituée des trois communes de Monaco (1250 habitants, vivant quasiment tous sur le Rocher¹), de Roquebrune² (850 habitants) et de Menton (4900 habitants), soit un total de 7000 habitants, la principauté de Monaco se voyait réduite à 1,5 kilomètres carrés pour une population de 1200 habitants. Ainsi amputée des onze douzièmes de la partie la plus peuplée et la plus fertile de son territoire, son économie était au plus mal. Le prince et les habitants de la seule Monaco se retrouvaient sans ressources.

☀ Leave. See where the wind takes you. Leave by railway, on a long-distance journey lasting hours and hours. Stop regularly and explore locations never or barely visited previously. Along the way, take the opportunity to say hello to Cézanne, a friend. That was the little escapade Monet and Renoir undertook in December 1883. Did they set off without a plan, or did they put in their pockets one of those new guides that all serious travellers had to take with them? No one knows. But there is nothing to suggest that they might not have taken one of them, such as the volume, well suited to their project, written by Paul Joanne and called *Stations d’hiver de la Méditerranée*, published in the “Guides Diamant” series by Librairie Hachette in 1883. They might have read what follows: “Monaco is a town of around 1,200 residents, built at the top of a rock that is attached to the mainland and to the steep slopes of the Tête de Chien by an isthmus on which the station has been built and that is mainly taken up by the neighbourhood of La Condamine (ill. p.151). With a sheer drop on most of its circumference this rock, three hundred metres wide on average, juts out eight hundred metres into the sea, and curves on the east to encompass the semi-circular harbour of *Hercule Monœcus* (ill. p.152-153). Its upper part, sixty metres above the level of the Mediterranean, forms a terrace entirely taken over by the town and gardens.

The aspect of Monaco is particularly picturesque. ‘Let us imagine’, Jean Reynaud said, ‘three narrow alleyways running from the square to the other extremity of the plateau; to the east, a wall walk; to the west, a hilly terrace nicely planted with pine trees, cypresses and many aloes, cactuses and other plants that proliferate there like weeds on our land, and even decorate the escarpment along its whole length, giving the landscape a true African feel; at regular intervals, jutting platforms for the artillery and pepper box turrets suspended over the abyss in a picturesque manner: you have an idea of Monaco now.’ From the Corniche, this town offers a wonderful view.”

Since 1856, Prince Charles III (1818-1889) had ruled over the Principality of Monaco. For some fifteen years, this tiny State, towards which, in wintertime especially, a hundred thousand visitors converged, had enjoyed a huge reputation. However, the prince’s accession to the throne had not taken place in a very auspicious context.

Let us go back in time. In 1848, the municipalities of Menton and Roquebrune, Monégasque lands for centuries, had risen up against a regime of taxation deemed iniquitous and declared themselves free towns, quickly placed under the protection of the kingdom of Piedmont-Sardinia. Of an initial surface area of 24.5 square kilometres, made up of the three municipalities of Monaco (1,250 residents, almost all living on the Rock),¹ Roquebrune² (850 residents) and Menton (4,900 residents), making a total of 7,000 residents, the Principality of Monaco saw itself reduced to 1.5 square kilometres for a population of 1,200 residents. Stripped of eleven twelfths of the most populated and most fertile part of its territory, its economy was at its lowest ebb. The prince and the residents of Monaco were left with no resources.

La Condamine vue depuis l’avenue de la Porte-Neuve en travaux d’élargissement, 1868. Photographie ancienne. Archives du Palais princier de Monaco

La Condamine Seen from Avenue de la Porte-Neuve During Road Expansion Works, 1868. Vintage photograph. Archives du Palais princier de Monaco

Monaco

«Le plus bel endroit de toute la côte»
“The most beautiful place on the whole coast”

Décembre 1883

December 1883

André Z. Labarrère





*Le Rocher, la baie d'Hercule
et Monte-Carlo, vers 1868-1870.
Photographie ancienne*

*The Rock, the Bay of Hercules and
Monte-Carlo, ca. 1868-1870.
Vintage photograph*



La Descente à la gare de Monte-Carlo, vers 1875. Photographie ancienne. Collection Jean-Paul Bascoul

The Descent to Monte-Carlo Station, ca. 1875. Vintage photograph. Jean-Paul Bascoul Collection

DOUBLE PAGE SUIVANTE / FOLLOWING DOUBLE PAGE
Le Plateau des Spélugues. Photographie ancienne. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

The Plateau of Spélugues. Vintage photograph. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

Un heureux retournement, décisif, survient en 1863: la rencontre entre Charles III et l'homme d'affaires François Blanc (1806-1877). Surnommé le « magicien de Hombourg » pour avoir fait la fortune de cette station thermale et, en même temps, assuré la sienne, celui-ci obtient la concession des jeux pour une durée de cinquante ans, accordée à la Société des bains de mer et du cercle des étrangers (SBM) dont il est le fondateur et l'administrateur. Les choses s'enchaînent ensuite très vite. Sur le plateau des Spélugues³, situé en face du Rocher, (ill. p.156-157) de l'autre côté du port, qui se contentait jusque-là de ses seuls oliviers, caroubiers, orangers et citronniers, une ville nouvelle⁴ va surgir. Un casino y a déjà été inauguré en février 1863. Au fil de près d'une trentaine d'années, il sera agrandi, démoli, reconstruit, embelli et, au passage, complété, en 1879, par la création d'une salle attenante, l'opéra de Monte-Carlo, due à l'architecte Charles Garnier (ill. p.154). Les représentations et les concerts qui y seront donnés conféreront à l'ensemble un prestige supplémentaire, artistique celui-là.

A fortunate and decisive change in fortunes took place in 1863 in the form of the meeting between Charles III and the businessman François Blanc (1806-1877). Nicknamed the "Magician of Homburg" for having brought wealth to that thermal centre at the same time as making his own fortune, the latter obtained the franchise on gambling for a duration of fifty years, granted to the Société des Bains de Mer et du Cercle des Étrangers (SBM) of which he was the founder and administrator. Things followed one another very quickly. On the plateau of Spélugues,³ situated across from the Rock (ill. p.156-157), on the other side of the harbour, which until then was mainly covered with a few olive, carob, orange and lemon trees, a new town⁴ was about to appear. A casino had already been opened in February 1863. Over the course of some thirty years, it was to be expanded, demolished, rebuilt, embellished and eventually completed in 1879 by the construction of an adjoining hall, the Opera of Monte-Carlo, designed by the architect Charles Garnier (ill. p.154). The performances and concerts given in that hall conferred on the whole establishment an added prestige, artistic this time.

Confronté à cette difficile situation, le prince, dès son avènement, maintient la décision, prise par son prédécesseur, de construire un établissement de bains de mer répondant à une mode naissante. Il y adjoint l'idée de sa mère, la princesse Caroline (1793-1878), de lancer une maison de jeu, à l'image de ces villes d'eau allemandes telles que Bad Hombourg et Wiesbaden, où affluent les riches joueurs et curistes européens. Les premières expériences, confiées à des gestionnaires malhabiles, échouent.

Pendant ce temps, conséquence indirecte du puissant soutien apporté par l'empereur des Français, Napoléon III, au Risorgimento, le mouvement d'unification de l'Italie, un premier traité franco-monégasque est signé, le 2 février 1861, aux termes duquel Charles III « renonce à perpétuité [...] à tous ses droits directs ou indirects sur les communes de Menton et de Roquebrune », ce qui a pour effet leur irréversible rattachement à la France et l'inéluctable paupérisation de la Principauté.

Faced with that difficult situation, the prince, as soon as he came to the throne, upheld the decision, taken by his predecessor, to build a seaside spa resort in response to a burgeoning fashion. He combined it with his mother Princess Caroline's idea (1793-1878) to launch a gaming house, as in those German spa towns like Bad Homburg and Wiesbaden, to which wealthy gamblers and European spa clients flocked. Entrusted to incompetent administrators, the first trials failed.

During that period, as an indirect consequence of the powerful support lent by the emperor of the French people, Napoleon III, to the Risorgimento, the movement to unify Italy, a first Franco-Monégasque treaty was signed on 2 February 1861 stating that Charles III "renounces for ever... all his direct and indirect rights on the municipalities of Menton and Roquebrune", which had for effect their irreversible unification with France and the ineluctable impoverishment of the Principality.

La Place du Casino, vers 1882. Photographie ancienne. Archives Monte-Carlo S.B.M.

Place du Casino, ca. 1882. Vintage photograph. Archives Monte-Carlo S.B.M.





Sur la même place, est inauguré, en janvier 1864, un palace, le Grand Hôtel de Paris, au luxe et aux commodités dernier cri, dignes des plus belles capitales européennes. Peu après, le Café Divan, renommé ensuite Café de Paris, viendra s'ajouter pour former un triptyque qu'entourent «jardins féeriques» à la végétation semi-tropicale et terrasses avec kiosque à musique surplombant la Méditerranée (ill. p.158). Autour, d'autres palaces et hôtels de grand standing s'élèvent, parallèlement à de riches villas, tous et toutes reliés par «de larges avenues bordées d'arbres verts et de maisons blanches»⁵. Le 1^{er} juin 1866, en l'honneur du prince Charles III, la ville nouvelle sera baptisée Monte-Carlo. Pour toujours.

En matière de balnéothérapie, un Établissement hydrothérapique (ill. p.159) est ouvert en 1860 dans le quartier de La Condamine, au fond de la baie d'Hercule, ce havre connu des marins depuis l'Antiquité. Devenu ensuite Grand Hôtel des Bains, puis Thermes Valentia, il propose une gamme étendue de soins. Précurseurs, ils se font fort «de garder, pendant l'été, les hôtes qui d'ordinaire ne séjournent que l'hiver dans les villes du Midi»⁶. Les Salerou, parents d'Albert Salerou, le futur mari de Germaine Hoschedé, l'une des belles-filles de Monet, en seront les directeurs autour de 1882 (ill. p.159). L'édification au niveau de la plage de ce long bâtiment semble avoir donné le ton pour la métamorphose du quartier. Son espace, jusque-là réservé aux orangers et citronniers ou aux violettes destinées à la parfumerie, se couvre de maisons de particuliers et d'hôtels fraîchement sortis de terre qui ont rivalisé pour occuper au plus vite les surfaces disponibles.

On the same square a luxury hotel was opened in January 1864, the Grand Hôtel de Paris, offering the latest amenities, worthy of the most beautiful European capitals. A little while after, the Café Divan, renamed Café de Paris at a later date, was added to form a triptych surrounded by “magical gardens” with a semi-tropical vegetation and terraces with a bandstand overlooking the Mediterranean (ill. p.158). All around, other palaces and luxury hotels were built, alongside opulent villas, all connected by “wide avenues bordered with green trees and white houses”⁵. On 1st June 1866, in tribute to Prince Charles III, the new town was baptised Monte-Carlo. For ever.

When it came to balneotherapy, a hydrotherapy establishment (ill. p.159) was opened in 1860 in the neighbourhood of La Condamine, at the head of the Bay of Hercules, that haven known by sailors since Antiquity. Later becoming the Grand Hôtel des Bains, then the Thermes Valentia, it offered an extensive range of treatments. As precursors, they were determined “to retain, in the summer months, the guests who usually only took a vacation in winter time on the Riviera”⁶. The Salerous, parents of Albert Salerou, the future husband of Germaine Hoschedé, one of Monet's stepdaughters, were its directors around 1882 (ill. p.159). The construction at beach level of that long building seems to have set the tone for the metamorphosis of the neighbourhood. Its space, until then taken up by orange and lemon trees, as well as violets destined for the perfume industry, was soon to be covered with detached houses and hotels newly rising out of the ground, which competed to occupy the available land as quickly as possible.



Vue des terrasses vers Monte-Carlo et les plages, avant 1900. Photographie ancienne. Archives Monte-Carlo S.B.M.

View from the Terraces towards Monte-Carlo and the Beaches, before 1900. Vintage photograph. Archives Monte-Carlo S.B.M.



*CI-DESSUS, DE HAUT EN BAS/
ABOVE, FROM TOP TO BOTTOM*

*Journal de Monaco,
7 mars 1882, p. 4*

*Journal de Monaco,
7 March 1882, p. 4*

*Établissement hydrothérapique avec,
au second plan, la chapelle de l'Immaculée
Conception, avenue de la Costa, 1868.
Photographie ancienne. Archives
du Palais princier de Monaco*

*Hydrotherapy Establishment with, in the
Background, the Chapel of the Immaculate
Conception, Avenue de la Costa, 1868.
Vintage photograph. Archives du Palais
princier de Monaco*

La baie d'Hercule abrite aussi deux bâtiments fonctionnels. L'usine à gaz, construite en 1865 au pied du Rocher, tout près du fort Antoine qui marque l'entrée de la baie, n'est certes pas très présentable. Durant un siècle elle jouera pourtant un rôle essentiel dans la fourniture précoce du gaz et de l'éclairage au gaz. Un deuxième bâtiment, la pompe Marchesseaux, du nom de son initiateur, sera construit sur la rive opposée, sous l'avenue qui monte vers Monte-Carlo depuis le bas du vallon où est bâtie la chapelle Sainte-Dévote. Lui aussi présente une architecture fonctionnelle, quoique plus discrète mais tout aussi conforme à son rôle. Il fournira d'abord de l'eau au Palais, puis deviendra la première usine électrique. La Principauté, et notamment le Palais princier, le Casino, l'Hôtel de Paris et la voie menant du Palais au Casino seront très vite illuminés à partir de 1865.

The Bay of Hercules also sheltered two functional buildings. The gasworks, built in 1865 at the foot of the Rock, near Fort Antoine, that marks the entrance to the bay, was not fit to be seen. For a century, however, it played a major part in the early supply of gas and gas lighting. A second building, the Pompe Marchesseaux, from the name of its creator, was constructed on the opposite bank, under the avenue that ascended to Monte-Carlo from the lower part of the small valley where the Sainte-Dévote chapel was erected. It also had a functional architecture, though more discreet but as true to its purpose. It initially provided water to the Palace, before becoming the first electricity plant. The Principality, and in particular the Prince's Palace, the Casino, the Hôtel de Paris and the road leading from the Palace to the Casino, were very quickly lit with electricity, starting in 1865.

Ne manque plus, pour donner un élan définitif à cet ensemble hors normes, que l'arrivée du chemin de fer. Le 1^{er} octobre 1868, il désenclave la Principauté en rendant son accès enfin facile et rapide. Aussitôt, le nombre de joueurs augmente considérablement. Monaco, en effet, n'est plus qu'à 40 minutes de Nice, puis moins encore, au lieu de trois à quatre heures fatigantes d'omnibus à chevaux passées sur la Corniche⁷, alors l'unique route terrestre tracée à flanc de montagne, ou d'une heure de traversée effectuée, si le temps le permet, sur des petits vapeurs capricieux. Une première gare, celle de Monaco, est aménagée à La Condamine. Elle accueille voyageurs et marchandises et dessert notamment le Palais princier. Quelques mois après, en 1869, alors que la construction de la ligne en direction de Menton et de l'Italie se poursuit, une seconde gare, Monte-Carlo, est inaugurée, destinée à l'origine aux clients du Casino dont elle est proche et même, bientôt, accessible par ascenseur (ill. p.161).

Associée à la douceur de son climat, la beauté du site de la Principauté, «corbeille éclatante⁸» blottie, face à la Méditerranée, au creux d'un amphithéâtre constitué du mont Agel à l'est et de la Tête de Chien à l'ouest, suffit à retenir le voyageur le plus blasé. Le tout combiné avec une politique visant à recevoir dans les meilleures conditions de confort une clientèle de privilégiés qui se voit proposer une gamme de distractions et d'agrément égale, voire supérieure à celle qu'offrent les stations balnéaires européennes les plus réputées. Salles de jeu ouvertes en permanence, concerts l'après-midi et le soir, spectacles, bals, réceptions privées, billards et bains de mer font désormais de Monte-Carlo une destination hors du commun.

Le moindre détail est soigné. En témoignent les liaisons postales et télégraphiques avec le reste du monde qui traduisent un haut degré d'exigence. Ainsi, la distribution des courriers par le bureau de poste se fait sur un rythme soutenu, en fonction de l'heure d'arrivée des trains et de leur provenance, soit à 8 heures, 10 heures, 14 h 30, 17 heures et 18 h 40. Quatre distributions par jour sont, en outre, assurées en ville: la première à 8 heures, la deuxième à 10 h 30, la troisième à 14 h 30, la quatrième à 18 h 40. Pour leur part, les levées, qui prennent également en considération les destinations et les horaires des trains, sont au nombre de dix par jour, soit de 7 h 30 à 23 h 35. Quant au télégraphe, un guichet lui est réservé jusqu'à minuit.

One more thing was needed to give decisive impetus to that original series of buildings, and that was the railway. On 1st October 1868, it opened up the Principality by providing easy and quick access. Consequently, the number of gamblers increased considerably. Monaco was only forty minutes away from Nice, and later even less, instead of three to four tiring hours in an omnibus drawn by horses going along the Corniche,⁷ at the time the only land road etched on the hillside, or else a passage lasting an hour made, weather permitting, on small unpredictable steamboats. A first station, that of Monaco, was built at La Condamine. It welcomed travellers and merchandise and also stopped at the Prince's Palace. A few months later, in 1869, while the construction of the line towards Menton and Italy was continued, a second station, Monte-Carlo, was opened, intended originally for the clients of the Casino, which was close by and soon accessible by lift (ill. p.161).

Combined with its mild climate, the Principality's beautiful site, a "dazzling vessel"⁸ facing the Mediterranean, nestled in the hollow of an amphitheatre formed by Mont Agel in the east and the Tête de Chien in the west, was enough to attract the most jaded travellers, especially when combined with a policy aimed at receiving in the finest comfort a clientele of privileged people who were offered a range of entertainments and leisure activities equal if not superior to that offered at the most famous European seaside resorts. Gambling rooms open day and night, concerts in the afternoon and evening, shows, balls, private receptions, billiards and sea bathing made Monte-Carlo an extraordinary destination.

The tiniest detail was taken care of, as exemplified by the post and telegraph connections with the rest of the world, which conformed to the most exacting standards. Mail delivery by the post office was regular and well organised, dictated by the arrival times of the trains – 8am, 10am, 2:30pm, 5pm and 6:40pm – and their provenance. Furthermore, four deliveries every day were ensured in town: the first at 8am, the second at 10:30am, the third at 2:30pm and the fourth at 6:40pm. As for the mail collections, which also took into consideration the destinations and timetables of the trains, they numbered ten a day, from 7am to 11:35pm. For the telegraph, a counter was open until midnight.

PAGE DE DROITE, DE HAUT EN BAS/
RIGHT-HAND PAGE, FROM TOP TO BOTTOM

La Gare et le casino de Monte-Carlo, vers 1900. Photographie ancienne. Collection Jean-Paul Bascoul

Monte-Carlo Station and Casino, ca. 1900. Vintage photograph. Jean-Paul Bascoul Collection

La Gare de Monte-Carlo, vers 1890. Photographie ancienne. Collection Jean-Paul Bascoul

Monte-Carlo Station, ca. 1890. Vintage photograph. Jean-Paul Bascoul Collection





Le Casino, sous la houlette de la SBM, est le centre névralgique de cette organisation, dont la Principauté est la principale bénéficiaire. Charlotte Dempster peut ainsi écrire: «Le casino est ce dont toute l’Europe, l’Asie et l’Amérique parlent, que tous les moralistes condamnent et que tous les hédonistes déclarent être un paradis. C’est le casino qui fait s’arrêter à Monte-Carlo une douzaine de trains par jour; qui fait tourner le Palais, l’armée, la voirie, l’opéra et l’Hôtel de Paris. C’est la table verte qui maintient les jardins toujours verts (ill. p.162) et les violons toujours accordés [...]»⁹. À ce rythme, la situation économique se redresse au point de favoriser la suppression des impôts directs dès 1869, nouveau facteur de souplesse financière. Les éléments fondamentaux de la réussite phénoménale de la Principauté, amplement liée à l’invention de Monte-Carlo, sont ainsi posés. Toutes choses qu’annonçait à sa façon le passage suivant de l’éditorial du *Journal de Monaco* du 17 juin 1866¹⁰: «Monte-Carlo n’est point une rivale pour Monaco. À celle-ci les souvenirs héroïques, les pages glorieuses de l’Histoire [...], les tours crénelées de l’antique Palais où flotte le Drapeau neuf fois séculaire des Grimaldi; à celle-là les riches villas, les jardins gracieux, le luxe, les fêtes, toutes les élégances modernes.» En somme, et pour résumer la conclusion de l’article: à la Principauté, Monaco garantit la gloire dans le passé et Monte-Carlo l’abondance dans l’avenir.

Les conditions étant remplies, la population va alors augmenter sur un tempo d’environ 2000 à 3000 habitants supplémentaires tous les cinq ans. Ainsi, on compte 3443 habitants en 1873, 6049 en 1878, 9108 en 1883. Si les cinq années qui séparent 1883 de 1888 (9864 habitants) marquent le pas, les cinq suivantes se rattrapent avec 13000 habitants en 1893. Le nombre

The Casino, under the management of the SBM, was the nerve centre of this set-up, whose main beneficiary was the Principality. As Charlotte Dempster wrote: “The casino is the thing that all Europe, Asia, and America talk of, that all moralists decry, and that all pleasure-seekers declare to be paradise. It is the casino that gives wealth and fashion to this section of coast. It is the casino that causes a dozen trains to stop daily at Monte Carlo; that keeps up the palace, the army, the roads, the opera-house, and the Hôtel de Paris. It is the green table that keeps the gardens green (ill. p.162) and the violins in tune.”⁹ At that pace, the economic situation improved to such an extent that direct taxes were axed in 1869, a new factor in financial flexibility. The fundamental elements of the Principality’s phenomenal success, to a considerable extent based on the invention of Monte-Carlo, were thus established. The following passage in the editorial of the *Journal de Monaco* announced, in its way, all those things on 17 June 1866:¹⁰ “Monte-Carlo is not a rival of Monaco. To the latter the heroic remembrance, the glorious pages of History... the crenelated towers of the old Palace on which the Flag of the Grimaldis, nine centuries old, flutters; to the former the luxurious villas, the sumptuous gardens, opulence, parties, all the modern sophistication.” In short and to sum up the article’s conclusion for the Principality, Monaco was a guarantee of glory in the past, and Monte-Carlo, abundance in the future.

With the conditions fulfilled, the population increased at a rate of 2,000 to 3,000 new residents every five years. Thus, there were 3,443 residents in 1873, 6,049 in 1878 and 9,108 in 1883. If the five years separating 1883 to 1888 (9,864 residents) showed a slowing down, the five following years made up for it

Alfredo Noack, *Monte-Carlo depuis le Rocher*, vers 1890. Photographie ancienne. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

Alfredo Noack, *Monte-Carlo from the Rock*, ca. 1890. Vintage photograph. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

de touristes, quant à lui, mesuré chaque mois durant la saison d’hiver, progresse également. En février 1881, par exemple, on en compte 43 471; en février 1882, on en dénombrera 47551, soit une progression de 4080 personnes. De même, en mars 1883, on en compte 47306 et, en mars 1885, on en dénombrera 53 422, soit une progression en deux ans de 6116 personnes.

À certains égards, ces étrangers sont pareils à ceux qui séjournent dans les autres villes de la Riviera, Cannes, Nice, Menton, Bordighera, San Remo, en ce qu’ils comptent dans leurs rangs un nombre élevé de Britanniques et un nombre non négligeable de Russes ou de personnalités originaires de l’Europe de l’Est; les hivernants de Monaco, ou «hirondelles d’hiver», comme on les appelle un peu partout sur le littoral de la Riviera, s’en distinguent par leur statut médical volontairement vierge: peu ou pas de valétudinaires ni d’invalids venus soigner leurs bronches ou leur spleen. À Monte-Carlo, on est là pour se distraire, s’amuser, oublier, s’oublier. Ou, à la rigueur, tenter de se refaire une santé, financière celle-là.

Les décennies qui suivent confirmeront une tendance qui consiste à offrir toujours plus de distractions. En 1872, sur la pointe Focinane, parfois appelée pointe des Spélugues, c’est-à-dire au bas des terrasses du Casino, une grande plateforme dominant la Méditerranée est aménagée et engazonnée. Elle recevra le Tir aux Pigeons dont la saison s’ouvre à la mi-décembre et s’étale jusque vers la fin du mois de mars. Ses prestigieux concours attireront longtemps les meilleurs fusils d’Europe et d’ailleurs, tous membres d’une *High Society* dont le caractère aristocratique et le cosmopolitisme ne se démentiront jamais.

L’animation du port, elle aussi en constante augmentation, témoigne d’un dynamisme qui touche la plupart des aspects de la vie maritime. Si la pêche est une activité qui reste et restera artisanale, côtière et modeste, en revanche, un incessant ballet de tartanes amène, pour la construction, des briques, du marbre et, surtout, du sable prélevé sur la plage de Cannes La Bocca. Elles repartent sur lest, c’est-à-dire à vide, car la Principauté, sans les citrons de Menton, n’a plus rien à exporter, ou guère plus que des caroubes. Des bricks-goélettes, aux tailles plus conséquentes, importent parfois du vin. Des trois-mâts puis des vapeurs viennent décharger à l’usine à gaz leurs cargaisons de charbon en provenance, notamment, de Newcastle. D’une autre nature, la petite plaisance commence à mettre au goût du jour des régates que les stations du littoral organisent à tour de rôle. Au cours des deux décennies suivantes, elles prendront de l’ampleur et une tournure internationale. Parallèlement, la grande plaisance, qui préfère le mot «yachting», aime venir mouiller dans la baie d’Hercule (ill. p.164-165). Elle attire un nombre toujours plus élevé de yachts aux dimensions elles-mêmes croissantes. D’abord à voiles, puis mixtes, et, enfin, à vapeur, leurs caractéristiques évoluent au gré des rapides avancées technologiques. Leurs pavillons illustrent la diversité de leurs nationalités où prédomine toutefois le *Red Ensign* britannique¹¹. Enfin, il arrive qu’entre deux lointaines campagnes océanographiques, le yacht du prince héréditaire Albert, l’*Hirondelle*, puis la *Princesse Alice*, rejoigne son mouillage attitré.

with 13,000 residents in 1893. The number of tourists, measured each month in wintertime, was also increasing. In February 1881, for example, 43,471 were counted; in February 1882, the tally was 47,551, that is an increase of 4,080 people. In a similar way, in March 1883, 47,306 people were counted, and in March 1885, 53,422, an increase of 6,116 people over a two-year period.

In certain respects, those foreigners were similar to the people staying in other towns on the Riviera, like Cannes, Nice, Menton, Bordighera and San Remo, in that among them, there were a high number of British people, as well as considerable number of Russians and personalities coming from Eastern Europe; the people spending winter in Monaco, or “winter swallows” as they were called everywhere along the Riviera, were different from them because of their medical status being deliberately clean: few or no sickly people, nor invalids seeking a cure for their lungs or their spleen. In Monte-Carlo, people came to be entertained, to have fun, to forget and forget themselves. Or at a push, to try to regain their health, financial this time.

The following decades confirmed a trend towards offering more entertainments still. In 1872, on the Pointe Focinane, sometimes called the Pointe des Spélugues, in the lower part of the terraces of the Casino, a vast platform overlooking the Mediterranean was created and turfed. There pigeon shooting took place, whose season began mid-December and lasted till the end of March. For a long time, those prestigious competitions attracted the best shots in Europe and elsewhere, all members of a high society whose aristocratic and cosmopolitan character was unailing.

The hustle and bustle of the harbour, it too constantly increasing, displayed a dynamism that affected most aspects of coastal life. Although fishing was an activity that remained non-industrial, coastal and small-scale, on the other hand the ceaseless comings and goings of *tartanes* brought bricks, marble and above all sand taken from the Bocca beach in Cannes for the construction industry. They departed empty, because the Principality, lacking the lemons of Menton, had nothing left to export except for carobs. Brigs and schooners of larger size sometimes imported wine. Three-masted ships then steamboats came to the gasworks to unload their cargo of coal from Newcastle and other cities. Of a different kind, pleasure boating reflected the fashion for regattas, which the different seaside resorts took it in turns to organise. They grew in size over the following two decades, becoming international. In parallel, more luxurious vessels, for what people preferred to call “yachting”, enjoyed dropping anchor in the Bay of Hercules (ill. p.164-165). It attracted an increasing number of yachts whose dimensions were also expanding. First sailing boats, then combined sail and steamships, and finally steamships, their characteristics evolving in keeping with the rapid progress of technology. Their flags revealed a diversity of nationalities, although the British red ensign¹¹ was predominant. Finally, between long-distance oceanographic expeditions, the *Hirondelle*, the yacht of Albert, the hereditary prince, then the *Princesse Alice*, was moored at its regular spot.



La Baie d'Hercule. Photographie ancienne. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

Bay of Hercules. Vintage photograph. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

Parmi les festivités de tous ordres, les nombreux spectacles donnés durant la saison d’hiver occupent une place à part en ce qu’ils s’adressent à un public choisi tout en étant élargi. C’est que le tir aux pigeons, les régates et les courses de chevaux sont majoritairement des occupations masculines. Les opéras, les concerts symphoniques, les pièces de théâtre sont, en revanche, autant ouverts aux dames qu’aux messieurs. L’occasion y est grande non seulement d’y trouver du plaisir, mais aussi de s’y montrer, de s’y rencontrer ou de s’y mesurer (ill. p.167). Aux lendemains des soirées à l’opéra, le *Journal de Monaco*¹² se plaît à rendre compte des performances des interprètes qui se risquent sur la scène et à les évaluer. Il aime encore plus parler de celles et ceux qui se trouvent dans la salle. Aussi n’oublie-t-il jamais de rappeler que « ces représentations ne sont pas seulement brillantes par la renommée des artistes qui y participent, elles le sont aussi par le nombre et la qualité des spectateurs qui y assistent ». Et de proposer, aussitôt, une liste partielle de noms, « pris au hasard de la lorgnette » opportunément convoquée pour en retenir certains parmi les « cinq cents » qui auraient pu être cités : « Dans l’assistance réellement princière, on remarquait : le prince Léon Radziwill, la princesse Lise Troubetzkoï et la princesse Alexandra, sa fille ; le prince Pignatelli, le prince Dolgorouki, le prince Eristoff, la princesse de Solms, le prince Stirbey avec la comtesse Larisch, nièce de S.M. l’impératrice d’Autriche ; le prince Malcom Khan, ministre de Perse à Londres ; Mme la duchesse de Manchester, le duc de Rivoli, le duc de Pomar, [...], les barons Gustave et Arthur de Rothschild, le baron et la baronne de Lesseps, le général et la vicomtesse de Bellemare, [...], la comtesse du Chastel, MM. Stephen Liégeard, Charles Garnier et Reyer, de l’Institut ; M. Gordon Bennett, le propriétaire archi-millionnaire du *New-York Herald* [...]. » Et le journal de conclure : « Ces noms [...] suffisent à prouver l’attrait que l’administration théâtrale du Casino a su donner à notre saison hivernale de 1881-1882. »

Ainsi, la principauté de Monaco figurait dans la liste des stations d’hiver les plus courues recensées par les guides de voyage. Le développement technique accéléré du chemin de fer et son corrélat, l’ouverture de nouvelles lignes, plus rapides et plus confortables, surtout en première classe, y contribuaient amplement. En décembre 1883, dix-sept ans après l’inauguration officielle de Monte-Carlo, l’acmé de la renommée de Monte-Carlo n’est pas loin d’être atteint. Claude Monet et Pierre-Auguste Renoir s’y rendent ce même mois. Le 8 décembre 1883, soit huit jours seulement avant leur départ vers Gênes, la Compagnie internationale des wagons-lits lançait une nouvelle liaison de chemin de fer, le Calais-Nice-Rome Express, *via* Paris, Marseille et Gênes. Les annonces en soulignaient le confort et la rapidité, le trajet de Paris à Vintimille ayant été ramené à « 20 heures moins 6 minutes ». Les deux voyageurs se seraient-ils offert d’y embarquer ?

Among the festivities of every kind, many shows performed during the winter season occupied a special place in that they were aimed at a selected audience that was also broader. Pigeon shooting, regattas and horse racing were mainly male pursuits. Operas, orchestral concerts and plays were, on the other hand, equally open to women and men. They provided an opportunity not only to be entertained, but also to show oneself, to meet people and to compare oneself to them (ill. p.167). The day after evenings at the opera, the *Journal de Monaco*¹² liked to report on the performances of the musicians who went onstage and appraise them. But the paper enjoyed even more talking about the men and women in attendance in the concert hall. That is the reason why it regularly reminded its readers that “those performances are not only dazzling because of the reputation of the artists taking part, but also because of the number and quality of the spectators who attend them”. And then the paper offered a partial list of names, “taken at random with opera glasses” selected opportunely from among the “five hundred” who could have been name checked: “In the really princely audience, one could make out: Prince Léon Radziwill, Princess Lise Troubetzkoï and Princess Alexandra, her daughter; Prince Pignatelli, Prince Dolgorouki, Prince Eristoff, Princess Solms, Prince Stirbey with Countess Larisch, niece of H.M. the Empress of Austria; Prince Malcolm Khan, minister of Persia in London; the Duchess of Manchester, the Duke of Rivoli, the Duke of Pomar, ... the Barons Gustave and Arthur de Rothschild, the Baron and Baroness of Lesseps, the General and the Viscountess of Bellemare, ... the Countess of Chastel, MM. Stephen Liégeard, Charles Garnier and Reyer, from the Institut; M. Gordon Bennett, the multi-millionaire owner of *The New York Herald Tribune*.” And the journalist concluded: “Those names ... are enough to show the attraction the theatre administration of the Casino succeeded in generating for our winter season 1881-1882.”

Thus, the Principality of Monaco figured in the directory of the best-known winter resorts listed in the travel guides. The rapid technical development of the railway and its correlate, the opening of new lines that were faster and more comfortable, especially in first class, contributed amply to this. In December 1883, seventeen years after its official inauguration, Monte-Carlo had still far from reached the peak of its fame. Claude Monet and Pierre-Auguste Renoir went there that same month. On 8 December 1883, eight days before their departure for Genoa, The Compagnie Internationale des Wagons-Lits launched a new link in the railway system, the Calais-Nice-Rome Express, stopping at Paris, Marseilles and Genoa. The advertising emphasised its comfort and speed, the journey from Paris to Ventimiglia having been reduced to “20 hours minus 6 minutes”. Did the two travellers decide to take it?

Durant ce voyage qui comporte des zones d’ombre, Monet, contrairement à son habitude, ne semble pas avoir pris la plume. Renoir, heureusement, envoie trois lettres¹³. Elles apportent quelques éléments d’information qui lèvent une partie du voile, en particulier sur les lieux où les deux hommes ont effectué des haltes qui les ont marqués : Gênes, Bordighera, Monte-Carlo, Saint-Raphaël, Hyères-les-Palmiers. Deux sont postées de Monte-Carlo. L’une, datée « Lundi », est destinée à Paul Bérard, un mécène et ami¹⁴. L’autre, sans date, est envoyée à Aline Charigot, son modèle et future épouse¹⁵. Une autre lettre est adressée à Paul Durand-Ruel¹⁶, qui est, comme pour Monet, son principal marchand d’art. Cette lettre, dont on ignore si elle est la dernière à avoir été expédiée, recense les noms des villes qui méritent d’être retenues.

Ces lettres, toutefois, ne livrent pas tout. Si la teneur de la lettre à Durand-Ruel conforte l’idée que le voyage s’est probablement déroulé de Paris à Gênes *via* Marseille, en s’arrêtant, au fil des kilomètres, dans les localités mentionnées, elles n’apprennent rien sur sa durée précise ni sur la répartition du temps accordé à chacune de ces haltes. La seule borne sûre est la date du départ, le soir du dimanche 16 décembre 1883. Un courrier de Monet à Georges de Bellio l’informe qu’ils partent le soir même de Paris à destination de Gênes et prévoient un retour « pour le Nouvel An¹⁷ ». Cette prévision a été respectée puisque Monet écrit de Giverny à Durand-Ruel une lettre datée du 1^{er} janvier 1884¹⁸. Renoir, de son côté, avait annoncé la même chose à Bérard dans sa propre missive. Reste une incertitude sur le jour de leur retour ; la durée totale de leur séjour ne peut donc être déterminée. Le retour aurait pu avoir lieu entre le 26 et le 31 décembre¹⁹, sans doute peu avant cette dernière date.

During that voyage that still has its grey areas, Monet, contrary to his habit, did not appear to have put pen to paper. Fortunately, Renoir sent three letters.¹³ They provide a few pieces of information that lift part of the veil, in particular on the places where the two men stopped and the locations that made an impression on them: Genoa, Bordighera, Monte-Carlo, Saint-Raphaël and Hyères-les-Palmiers. Two were posted in Monte-Carlo. One, dated “Monday”, was addressed to Paul Bérard, a patron and friend.¹⁴ The other, undated, was sent to Aline Charigot, his model and future wife.¹⁵ Another letter was addressed to Paul Durand-Ruel¹⁶ who was, as he was for Monet, his main art dealer. This letter, about which we don’t know if it was the last one to be sent, lists the names of the towns that deserve to be kept.

Those letters, however, do not tell us everything. Although the content of the letter to Durand-Ruel confirms the idea that the journey has probably taken them from Paris to Genoa via Marseilles, stopping along the way in the places mentioned, they do not tell us anything about its specific duration or the way time was allocated to those various stopping points. The only sure information is the date of departure, the evening of Sunday 16 December 1883. A letter from Monet to Georges de Bellio informed him that they were leaving that same night from Paris for Genoa and were planning to be back “for New Year”.¹⁷ This plan was adhered to because Monet wrote to Durand-Ruel from Giverny a letter dated 1st January 1884.¹⁸ As for Renoir, he had announced the same thing to Bérard in his own letter. But the date of their return remained uncertain; the total duration of their stay cannot therefore be determined. The return could have taken place between 26 and 31 December,¹⁹ probably a little before this last date.



Les Terrasses du Casino, vers 1905. Carte postale ancienne. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

The Terraces of the Casino, ca. 1905. Vintage postcard. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

Monte-Carlo paraît avoir été l'un des moments forts de leur escapade. On en prend la mesure en se penchant sur les toiles qu'y peignent les compères. Elles sont au nombre de quatre pour Monet et de deux pour Renoir; toutes ont été exécutées à proximité immédiate de Monte-Carlo, voire de part et d'autre de la frontière entre la France et la principauté de Monaco. Pour ce faire, il aura fallu que ce séjour ait été suffisamment long. Datée d'un indéci «lundi», dont on ignore s'il correspond ou non à leur première journée à l'Hôtel du Parc et de la Méditerranée, la lettre de Renoir à Paul Bérard envoyée de Monte-Carlo précise, en *post-scriptum*, qu'ils y résideront «jusqu'à jeudi ou vendredi²⁰». Ainsi, ils auront vraisemblablement passé entre quatre et cinq jours minimum dans la Principauté. Ce qui, rapproché de la durée théorique maximale du voyage, long aller-retour en train inclus, soit quinze jours entre le 17 et le 31 décembre, est en proportion assez considérable. Elle explique mieux la moisson de tableaux réalisée exclusivement à Monte-Carlo.

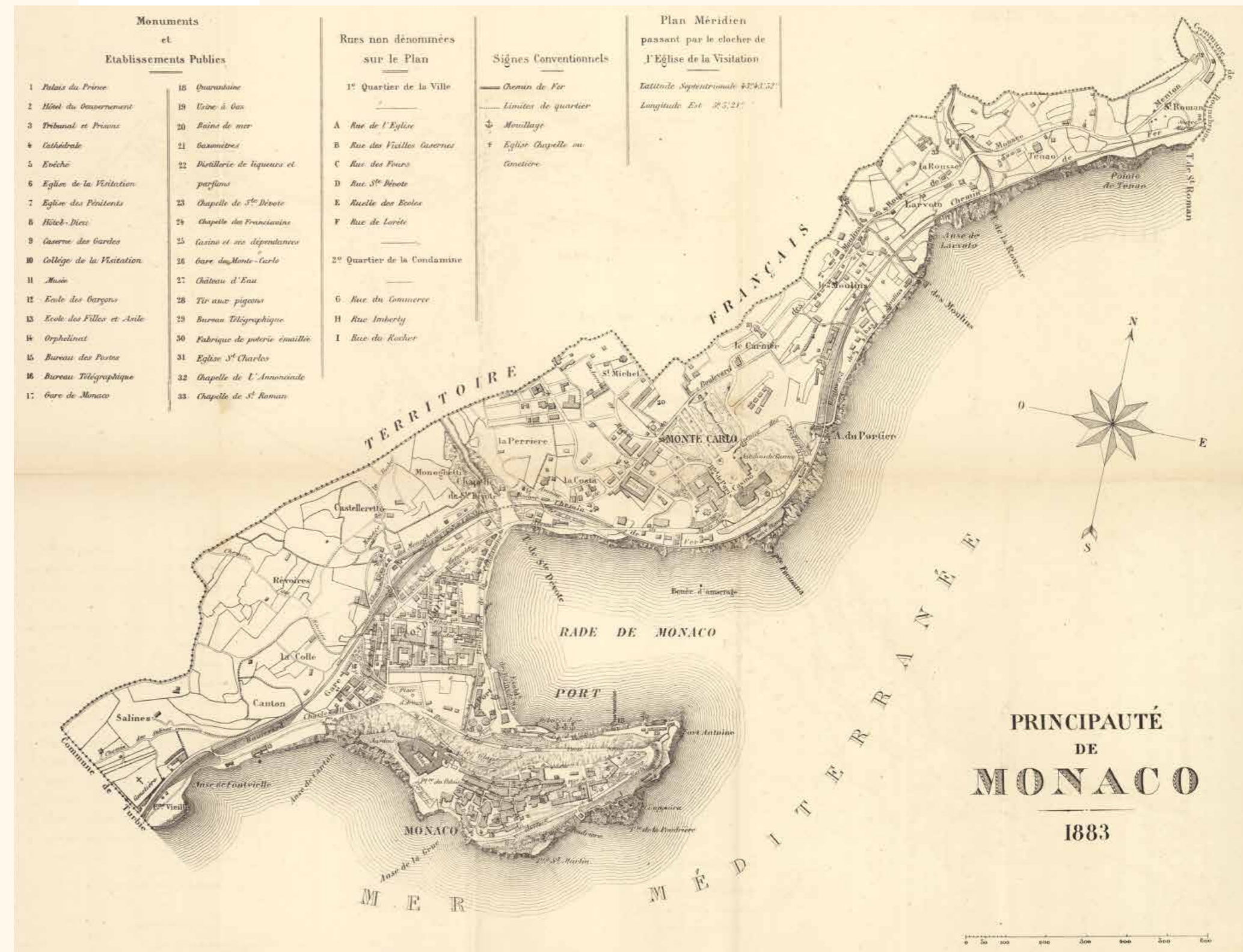
L'Hôtel du Parc et de la Méditerranée²¹ se trouvait dans le quartier des Moulins-Inférieurs²², plus couramment appelé Bas-Moulins (ill. p.169), qui comptait aussi l'hôtel Terminus et une «maison meublée», la Pension Ravel. Édifié un peu à l'écart, à l'est du centre de Monte-Carlo, et proche de la gare, alors appelée «station» de Monte-Carlo, et donc, aussi, à proximité du bord de mer, cet hôtel était l'un des moins éloignés des lieux non urbanisés où les deux prospecteurs de motifs allaient travailler. Par où allaient-ils commencer? Ils avaient le choix entre rester près du rivage et opter pour des points de vue et motifs intéressants ou s'attaquer aux premières pentes du mont Agel auquel l'est de la Principauté est adossé. Cela afin de prendre de la hauteur et embrasser une vue d'ensemble du paysage monégasque et de ses alentours orientaux, c'est-à-dire le vieux village de Roquebrune perché à flanc de montagne, le cap Martin et, plus loin encore, les villes italiennes de Vintimille et Bordighera. Pour s'y rendre, le trajet depuis l'hôtel consistait à monter rejoindre le boulevard des Moulins qui était, dans la traversée de Monte-Carlo, la voie menant vers Menton. Il devenait ensuite la Route de Monaco à Menton (aujourd'hui le boulevard d'Italie). Une fois la frontière franchie et le territoire de la commune de Roquebrune atteint, la route s'engageait dans une montée très raide (actuelle avenue Varavilla), avec un dénivelé final d'environ cent mètres menant vers l'ancienne Voie romaine (à ce jour avenue du Président-Kennedy). La distance totale depuis l'hôtel était d'environ trois kilomètres, exigeant un minimum de 45 minutes de marche à pied, temps qui pouvait être plus court en empruntant une voiture de louage. C'est dans ce périmètre que Monet a posé son chevalet et peint *Route de Monte-Carlo*, une toile signée et datée «Claude Monet 1883» (ill. p.174), pour laquelle le titre «Route de Roquebrune» aurait été plus conforme à la réalité topographique représentée, quitte à concéder la précision «en venant de Monte-Carlo».

Monte-Carlo seems to have represented one of the highlights of their escapade. We get a sense of this when we look at the paintings the two friends produced. There were four for Monet and two for Renoir, all executed in the vicinity of Monte-Carlo, or on either side of the border between France and the Principality of Monaco. They would have had to have stayed sufficiently long to do this. Dated with a vague “Monday”, of which we are ignorant whether it corresponds or not to their first day at the Hôtel du Parc et de la Méditerranée, Renoir's letter to Paul Bérard sent from Monte-Carlo specifies, in a post-scriptum, that they will stay there “till Thursday or Friday”.²⁰ Therefore they probably spent at least four or five days in the Principality which, when compared with the maximum theoretical length of the trip, including the long train journey there and back, is fifteen days between 17 and 31 December, which represents quite a considerable proportion. It explains the crop of paintings produced exclusively in Monte-Carlo.

The Hôtel du Parc et de la Méditerranée²¹ was located in the Moulins-Inférieurs neighbourhood,²² more commonly called Bas-Moulins (ill. p.169), which also included the Hôtel Terminus and a “furnished house”, the Pension Ravel. Built a little away to the east of the centre of Monte-Carlo and close to the station, then called the “station” (and not “gare”) of Monte-Carlo, and thus close to the seafront, that hotel was one of the closest to the non-urbanised locations where the two prospectors went to work. Where did they start, though? They had the choice between remaining near the seafront and selecting interesting viewpoints and motifs, or going for the lower slopes of Mont Agel, which the east side of the Principality backed onto. This would have enabled them to gain height and encompass an overview of the Monégasque landscape and its eastern surroundings, notably the old village of Roquebrune, perched on the side of the mountain, Cap Martin, and further in the distance, the Italian towns of Ventimiglia and Bordighera. To get there, the route from the hotel climbed to join the Boulevard des Moulins, which bisected Monte-Carlo and led to Menton. It then became the Route de Monaco in Menton (today the Boulevard d'Italie). Once the border was crossed and the territory of the village of Roquebrune reached, the road began to rise steeply (now the Avenue Varavilla), with a final difference in altitude of one hundred metres leading to the old Voie romaine (today the Avenue du Président Kennedy). The total distance from the hotel was around three kilometres, taking a minimum of forty-five minutes on foot, that time being shorter if they rented a carriage. It was in this area that Monet set up his easel to paint *The Road to Monte-Carlo*, a canvas signed and dated “Claude Monet 1883” (ill. p.174), for which the title “Route de Roquebrune” would have been truer to the topographic reality represented, even if it means adding “coming from Monte-Carlo”.

Plan de Monaco. Annuaire de la principauté de Monaco, 1883. Archives du Palais princier de Monaco

Map of Monaco. Directory of the Principality of Monaco, 1883. Archives du Palais princier de Monaco





Un autre point de vue allait intéresser les deux peintres. Il s'agit de la pointe de la Veille²³ (ill. p. 171). Sise sur le territoire de la commune de Roquebrune-Cap-Martin²⁴, cette petite péninsule est située à quelque six cents mètres de la frontière monégasque, elle-même distante de l'Hôtel du Parc d'un peu moins de deux kilomètres, soit, aujourd'hui, à environ 25 minutes de marche à pied, suivies du temps nécessaire pour en graver la partie la plus élevée et s'y positionner.

Là, au tournant du siècle, un riche Britannique, Sir William Ingram, propriétaire du premier journal illustré jamais publié, *The Illustrated London News*, allait faire bâtir l'actuelle villa La Vigie. Une dizaine d'années plus tard, soit entre 1912 et 1914, les premiers hydroaéroplanes, en lice dans le cadre élargi des Meetings motonautiques de Monaco organisés par l'International Sporting Club, viendraient effectuer des exercices d'échouage sur la petite plage que protège la pointe. Enfin, une quinzaine d'années plus tard encore, en 1929, la Société des bains de mer, plus présente que jamais, y établirait le toujours célèbre complexe du Monte-Carlo Beach et de sa piscine olympique.

Another viewpoint took the two painters' fancy: the Pointe de la Veille (ill. p. 171).²³ Situated within the municipality of Roquebrune-Cap Martin,²⁴ this small peninsula is located some six hundred metres from the Monégasque border, itself a little less than two kilometres away from the Hôtel du Parc, that is, twenty-five minutes walking distance today, followed by the time necessary to climb the highest part and take up position there.

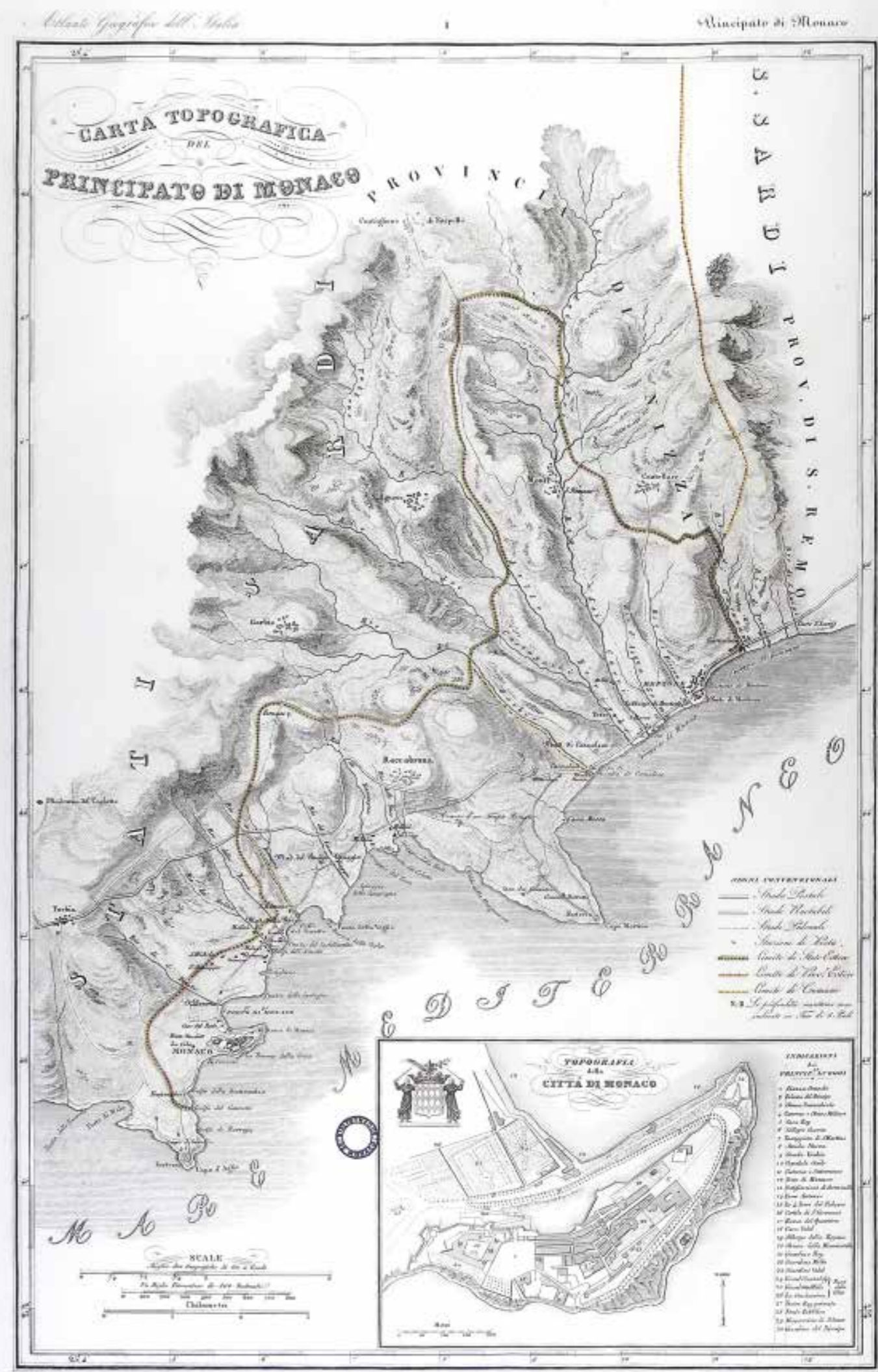
At the turn of the century, a rich British man, Sir William Ingram, owner of the first illustrated newspaper ever published, *The Illustrated London News*, had the present-day Villa La Vigie built. Ten years later, between 1912 and 1914, the first hydroplanes, entering the fray in the widened context of Monaco's speedboat events, organised by the International Sporting Club, came to practise grounding exercises on the small beach sheltered by the headland. And some fifteen years later still, in 1929, the Société des Bains de Mer, more present than ever, established there the still famous complex of Monte-Carlo Beach and its Olympic-sized swimming pool.

CI-DESSUS/ABOVE
Monte-Carlo, Les Bas-Moulins,
 vers 1900. Photographie ancienne.
 Collection Jean-Paul Bascoul

Monte-Carlo, the Bas-Moulins,
 ca. 1900. Vintage photograph.
 Jean-Paul Bascoul Collection

PAGE DE DROITE/RIGHT-HAND PAGE
Carte topographique de la principauté
de Monaco, avant 1848. Impression
à procédé héliographique
 sur papier vergé. Mairie de Monaco,
 Médiathèque communale

Topographical Map of the Principality
of Monaco, before 1848. Heliographic
 printing on laid paper.
 Mairie de Monaco, Médiathèque
 communale

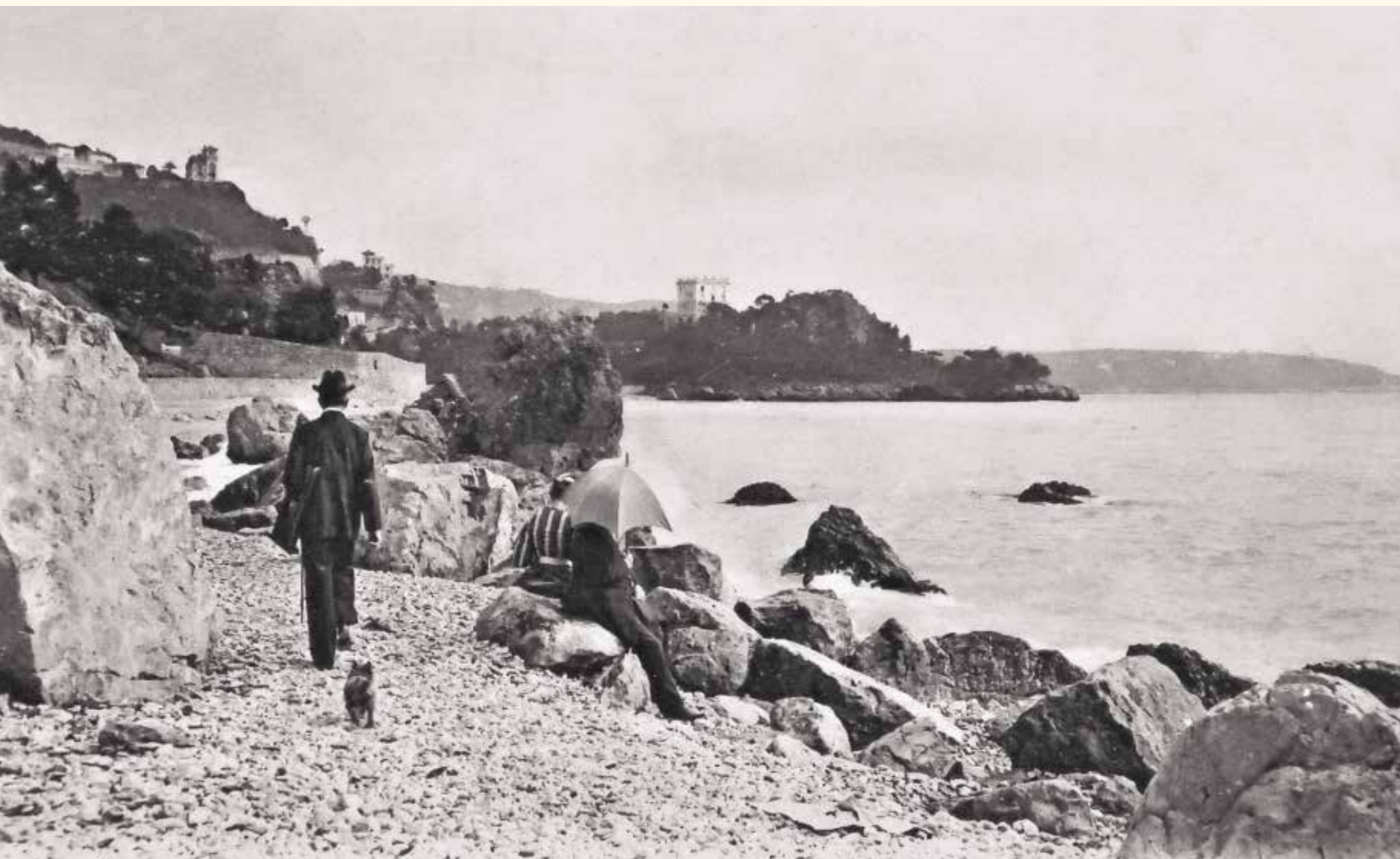


Comment gagner la pointe de la Veille? En 1883, il était impossible de rejoindre ce lieu en longeant de bout en bout le bord de mer, comme on peut le faire aujourd'hui en empruntant l'avenue Princesse Grace. Le boulevard des Bas-Moulins, qui partait d'un emplacement appelé Le Portier, situé sous le pont du chemin de fer, permettait à peine de s'en approcher mais nullement de l'atteindre, sauf en affrontant, non sans risques, rochers, galets et vagues éventuelles. Le plan de 1883 (ill. p.169) ainsi que les cartes postales (ill. p.172) montrent bien qu'au niveau de la petite pointe du Tenao les rochers contre lesquels la mer venait battre constituaient une barrière difficilement franchissable.

How was the Pointe de la Veille reached? In 1883, it was impossible to access that spot by walking along the seafront from one end to the other, as it is possible today by taking the Avenue Princesse Grace. The Boulevard des Bas-Moulins, which started from a location called Le Portier, situated under the railway bridge, made it possible to get near but in no way reach it, except by negotiating, at some risk, rocks, pebbles and possibly waves. The 1883 plan (ill. p.169) and postcards (ill. p.172) show that at the small Pointe du Tenao, the rocks against which the sea broke formed a barrier that was hard to cross.

Vue sur le cap Martin, prise des Bas-Moulins. Carte postale ancienne. Mairie de Monaco, Médiathèque communale

View of Cap Martin, Taken from the Bas-Moulins. Vintage postcard. Mairie de Monaco, Médiathèque communale



Vue de Monaco et des Bas-Moulins, vers 1882. Photographie ancienne. Collection Jean-Paul Bascoul

View of Monaco and the Bas-Moulins, ca. 1882. Vintage photograph. Jean-Paul Bascoul Collection



Deux solutions plus praticables s'offraient. L'une, longue, mais raisonnable, consistait, depuis l'hôtel, à monter pour rejoindre le boulevard des Moulins et son prolongement²⁵, puis à redescendre vers la mer. L'autre, plus directe et presque en terrain pratiquement plat, mais imprudente, consistait à rallier, depuis un passage à niveau proche de l'hôtel, le tracé du chemin de fer, encore à voie unique, et de le suivre en direction de Menton jusqu'à parvenir à l'aplomb du petit cap (ill. p.173). Ce faisant, emprunter l'une de ces deux solutions, la seconde surtout, aura pu d'emblée offrir à Monet la vision de la pointe de la Veille telle qu'il l'a traduite dans *Près de Monte-Carlo*, autre toile signée et datée « Claude Monet 1883 » (ill. p.174). Pour gagner la pointe, les deux impressionnistes ont dû ensuite dévaler une pente au milieu des pins et d'une végétation méditerranéenne assez dense, présente encore aujourd'hui, avant d'escalader et d'investir le promontoire visé. Tous deux travaillent alors à faible distance l'un de l'autre : Renoir s'affaire à sa toile *Vue de Monte-Carlo depuis le cap Martin* (ill. p.175), titre dont on peut dire qu'il est partiellement erroné, et Monet œuvre à *Monte-Carlo vu de Roquebrune* (cat. 23, p.175).

Two more practical solutions were on offer. One, which was long but sensible, consisted in ascending from the hotel to join the Boulevard des Moulins and its extension,²⁵ then going down towards the sea. The other, more direct and almost on flat but dangerous ground, consisted in rejoining, from a level crossing near the hotel, the route of the railway line, still one way only, following it in the direction of Menton to a point directly below the small headland (ill. p.173). That said, taking one of those two alternatives, the second one in particular, would immediately have offered Monet a view of the Pointe de la Veille as he represented it in *Near Monte-Carlo*, another painting signed and dated "Claude Monet 1883" (ill. p.174). To reach the Pointe, the two Impressionists probably descended the slope through the pine trees and a rather dense Mediterranean vegetation, still there today, before climbing and reaching the promontory they were aiming for. Both painters worked quite close to one another: Renoir painting his canvas *View of Monte-Carlo from Cap Martin* (ill. p.175), a title we can call partially incorrect, and Monet his *Monte-Carlo Seen from Roquebrune* (cat. 23, p.175).

CI-DESSUS, À GAUCHE/ABOVE, ON THE LEFT
Près de Monte-Carlo, 1883. Huile sur toile,
65 × 81 cm. Collection particulière

Near Monte-Carlo, 1883. Oil on canvas,
65 × 81 cm. Private collection

CI-DESSUS, À DROITE/ABOVE, ON THE RIGHT
Route de Monte-Carlo, 1883. Huile sur
toile, 65 × 81 cm. Collection particulière

The Road to Monte-Carlo, 1883. Oil on
canvas, 65 × 81 cm. Private collection

CI-CONTRE/RIGHT

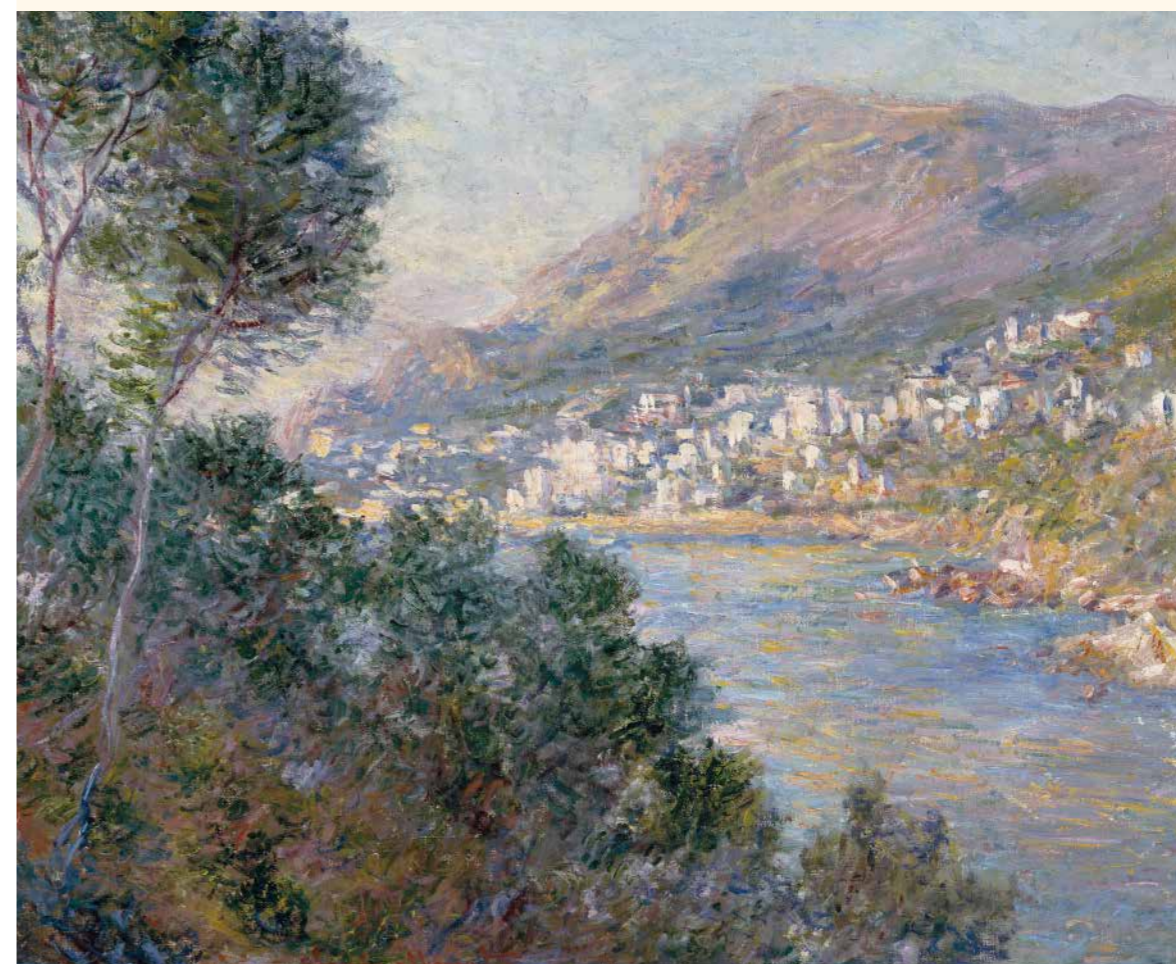
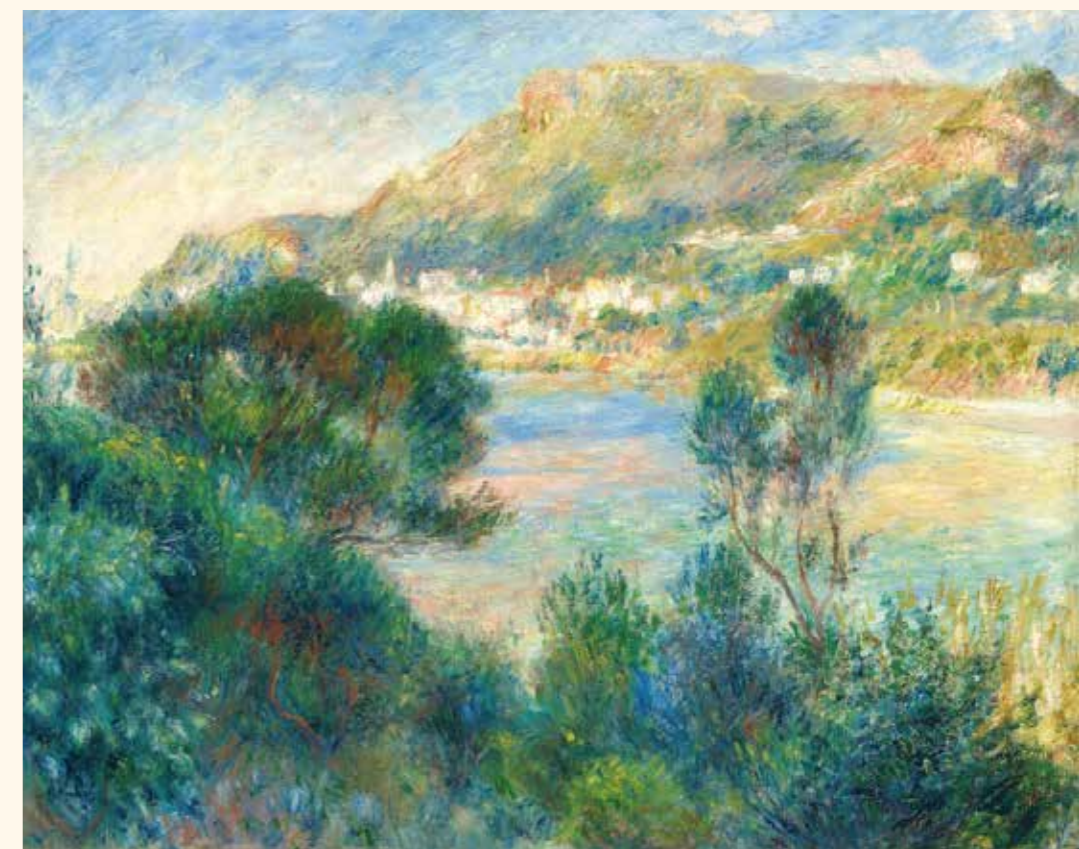
Pierre-Auguste Renoir, *Vue de Monte-Carlo depuis le cap Martin*, 1883.
Huile sur toile, 66,2 × 81,6 cm.
Washington, National Gallery of Art

Pierre-Auguste Renoir, *View of Monte-Carlo from Cap Martin*, 1883. Oil on canvas, 66.2 × 81.6 cm. Washington, DC, National Gallery of Art

CI-DESSOUS/BELOW

Monte-Carlo vu de Roquebrune, 1883.
Huile sur toile, 66 × 81,3 cm. Collection
Isabelle et Scott Black, dépôt au Museum
of Fine Arts, Boston. [cat. 23]

Monte Carlo Seen from Roquebrune, 1883.
Oil on canvas, 66 × 81.3 cm. Isabelle and
Scott Black Collection, long-term loan to
the Museum of Fine Arts, Boston [cat. 23]



Solstice d’hiver oblige, à peine levé sur la mer, plein sud-est, le soleil éclaire, pratiquement de face, la moitié supérieure de la majestueuse Tête de Chien. Plus bas, les constructions, en nombre plus élevé qu’on ne l’aurait imaginé en 1883, sont disséminées dans les plis et replis de ses contreforts. Elles attendent encore le soleil. Le ciel semble légèrement voilé avec un effet de vent. Des nuages épars s’intercalent entre le soleil et la montagne et y projettent leurs ombres – information confirmée pour les 20 et 21 décembre 1883 par le « Bulletin météorologique » hebdomadaire du *Journal de Monaco*²⁶. L’impression²⁷ *Monte-Carlo vu de Roquebrune* (cat. 24, p. 63) est peinte depuis ce même point de vue.

Le *Journal de Monaco* du 22 mai 1883²⁸ empruntait à la *Revue britannique* un article consacré à « Monaco l’été ». Sa reprise par le journal officiel de la Principauté rend compte d’une évolution visant à valoriser d’autres saisons que celle de l’hiver, jusque-là exclusive, et à exploiter les atouts naturels et culturels de la Principauté. Il comportait aussi le passage qui suit: « Personne ne quitte Monaco sans esprit de retour. Aucun point du globe n’offre plus de séductions et de ressources au peintre, au poète, au savant comme au philosophe. C’est un sujet de constante surprise pour bien des personnes que ce splendide littoral et surtout Monaco soient si peu reproduits par les peintres de notre temps. » Sans avoir eu connaissance de ce texte, Monet, comme en écho, y répond. Après ce bref séjour en décembre 1883, il entreprend d’y retourner dès le début de l’année 1884 et pose ses valises à Bordighera, situé à quelques kilomètres seulement de la Principauté.

At winter solstice, the sun, as it rises just above the horizon, to the south-east, illuminates almost frontally the upper part of the majestic Tête de Chien. Lower down, the structures, more numerous than one might have imagined in 1883, are scattered among the geological folds of the foothills. They are still waiting for the sun. The sky seems slightly veiled, swept by the wind. Scattered clouds come between the sun and the mountain and project their shadows – a phenomenon confirmed for the 20 and 21 December 1883 by the daily “bulletin météorologique” of the *Journal de Monaco*.²⁶ The impression²⁷ *Monte-Carlo Seen from Roquebrune* (cat. 24, p. 63) was painted from the same viewpoint.

The *Journal de Monaco* dated 22 May 1883²⁸ borrowed an article on “Monaco in the summer” from the *Revue britannique*. Its publication in the official paper of the Principality reports on an evolution aimed at promoting other seasons than winter, up until then exclusive, and exploiting the natural and cultural assets of the Principality. It included the following passage: “Nobody leaves Monaco without thinking of coming back. No place on the planet offers more attractions and resources to the painter, the poet, the scholar and the philosopher. It is a constant surprise for many people that this splendid coastline, and in particular Monaco, are so rarely represented by the painters of our time.” Without any knowledge of this text, Monet seemed to be responding to it. After a brief sojourn in December 1883, he returned at the beginning of 1884, setting down his luggage in Bordighera, just a few kilometres from the Principality.

Cat. 74 *La Baie de Monaco*
dit aussi *Port de Monaco, Aurore*, n.d.
Huile sur toile, 60 × 73 cm.
Collection Nouveau
Musée National de Monaco

La seconde édition du catalogue raisonné de l’œuvre de Claude Monet indique : « S’étant rendu à Bordighera et à Monte-Carlo en février 1884, Monet a découvert de “grands motifs d’ensemble” dont celui-ci qu’il a pu exécuter plus tard. » Si le motif de cette peinture a été identifié, les circonstances de son exécution n’ont pu être établies dans le cadre de la présente publication.

Cat. 74 *Monaco Bay* also called *Port of Monaco, Aurore*, undated.
Oil on canvas, 60 × 73 cm.
Collection Nouveau
Musée National de Monaco

The second edition of Claude Monet’s catalogue raisonné specifies: “In February, 1884, Monet left Bordighera for Monte-Carlo where he discovered ‘large ensemble motifs’ such as this one, which he may have painted at a later date.” Though the motif of this work has been identified, the circumstances of its execution have not been established within the present publication.

PAGE DE DROITE: À GAUCHE/RIGHT PAGE, LEFT
La Seconde Princesse Alice dans le port de Monaco. Carte postale ancienne.
Collection Jean-Paul Bascoul

The Second Princesse Alice in the Port of Monaco. Vintage postcard.
Jean-Paul Bascoul Collection



ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

LA SILHOUETTE DE LA PRINCESSE ALICE, DEUXIÈME DU NOM

Pour mener ses campagnes océanographiques, le Prince Albert I^{er} (1848-1922) a utilisé quatre yachts. Le premier s’appelait *Hirondelle* (acquis en 1873, cédé en 1885), le second *Princesse Alice* (lancé en 1891, cédé en 1897), le troisième *Princesse Alice* (lancé en 1898, cédé en 1910), le quatrième *Hirondelle* (lancé en 1911, cédé en 1922). L’absence du chiffre romain « II » qui aurait pu aisément distinguer les deux derniers de leurs prédécesseurs respectifs a généré le recours à la formule « deuxième du nom ». C’est ainsi que l’on parlera de la *Princesse Alice*, deuxième du nom. Entre la première *Princesse Alice* et la seconde, aucune confusion n’est possible. La première est un trois-mâts goélette en bois doté d’une petite machine à vapeur auxiliaire. La seconde est un yacht à vapeur en acier dont les lignes générales sont, sans ambiguïté, celles d’un vrai « *steam-yacht* ». De la marine à voile, il conserve néanmoins deux mâts qui lui permettent de recourir en appoint à cette propulsion. Ce gréement est semblable à celui d’une goélette ou d’un brick-goélette, c’est-à-dire que son mât de misaine (mât avant) est doté de trois vergues horizontales sur lesquelles se hissent des voiles carrées, perpendiculaires à l’axe du bateau.

Le grand mât (mât arrière), plus haut que le mât de misaine, reçoit une voile aurique, c’est-à-dire établie dans l’axe du bateau. La silhouette de ce bâtiment, qui, en tant que vapeur, comporte une cheminée bien visible, est très caractéristique et ne peut être confondue avec celle d’aucun autre bateau. Les trois vergues en constituent le principal critère de reconnaissance, notamment pour le distinguer, au premier coup d’œil, de son successeur, la seconde *Hirondelle*, qui en sera dépourvu.

LE POSTE DE MOUILLAGE

La *Princesse Alice*, deuxième du nom, dispose d’un poste de mouillage propre, réservé à elle seule. Il se situe à proximité du Rocher et dans l’angle sud du fond du port où se trouve la Darse. C’est cet emplacement que l’on observe sur le tableau et la carte postale ici reproduits. Aucun autre navire n’est autorisé à utiliser ce mouillage.

LA PRINCESSE ALICE, DEUXIÈME DU NOM

Elle est construite en Angleterre en 1898 et fait sa première entrée dans le port de Monaco le 12 mars 1899. Elle reste la propriété du Prince jusqu’en 1910. Durant des années, la seconde *Princesse Alice* sera l’une des cibles favorites des cartes postales représentant le port de Monaco. AZL

ICONOGRAPHIC STUDY

THE SILHOUETTE OF PRINCESSE ALICE, SECOND OF NAME

In order to pursue his oceanographic campaigns, Prince Albert I (1848-1922) used four yachts. The first one was called *Hirondelle* (purchased in 1873, sold in 1885), the second *Princesse Alice* (launched in 1891, sold in 1897), the third *Princesse Alice* (launched in 1898, sold in 1910), the fourth *Hirondelle* (launched in 1911, sold in 1922). Because of the absence of the Roman numeral “II” which would have made it easy to distinguish the two last boats from their predecessors, recourse to the formula “second of name” was used. That’s the reason why we talk about the *Princesse Alice*, second of name. It is impossible to confuse the first *Princesse Alice* with the second. The first was a three masts wood schooner provided with a small auxiliary steam engine. The second was a steam yacht in steel whose general lines were without ambiguity, those of a real “*steam-yacht*”. From sailing, it only kept two masts that allowed it to resort to that additional form of propulsion. That rigging was similar to that of a schooner or a brick-schooner: its foresail mast was provided with three horizontal foreyards on which were hoisted square sails, perpendicular to the axis of the boat. The big mast (rear mast), higher than the foresail

mast, was provided with a fore-and-aft sail, that is a sail set in the axis of the boat.

The silhouette of that boat which, as a steam boat, has a visible chimney, is very characteristic, and cannot be confused with that of any other boat. The three foreyards constitute the main criterion for identification, that is to distinguish it at first glance from its successor, the second *Hirondelle*, which didn’t have that.

THE ANCHORAGE

The *Princesse Alice*, second of name, had its own anchorage, reserved for that boat alone. It was located near the Rocher, and in the south angle of the back of the harbour, where the Darse is found. It is that location one can see on the painting and the postcard reproduced here. No other boat was authorised to use that anchorage. THE PRINCESSE ALICE, SECOND OF NAME It was built in England in 1898 and entered the port of Monaco for the first time on 12 of March 1899. It remained the property of the Prince until 1910. For years the second *Princesse Alice* was one of the favourite subjects of postcards representing the port of Monaco. AZL

☀ Quand on visite Bordighera pour la première fois, il n'est pas facile d'imaginer que cette petite ville, qui compte aujourd'hui environ 10 000 habitants et s'étend sur une dizaine de kilomètres carrés, ait pu être un lieu significatif et fameux, surtout durant la période entre 1860 et 1930. À cette époque le Bordighera bâti en bord de mer n'existait pas, et à sa place se trouvait une immense étendue d'oliviers, d'orangers, de citronniers, de mandariniers, de palmiers et de plantes exotiques provenant du monde entier¹. D'après un recensement de 1869, on ne comptait pas moins de 50 000 oliviers, 16 000 palmiers et environ 36 000 autres plantes (ill. p. 179).

Pour rendre plus compréhensibles les événements et les changements qui se sont succédé, il est nécessaire d'évoquer l'histoire urbaine, démographique, naturelle et artistique de la ville, située à l'extrémité ouest de la Ligurie: cette spécificité géographique fait de Bordighera le point le plus méridional de l'Italie du Nord. Ce lieu bénéficie d'un fort ensoleillement et d'un climat exceptionnellement doux. Surtout en période hivernale, c'est un endroit propice pour admirer de magnifiques couchers de soleil.

À partir de 1860, à la suite de *Il Dottor Antonio*, roman du patriote et écrivain Giovanni Ruffini², la ville connut une transformation radicale, devenant un centre touristique et culturel de premier plan, ainsi que la résidence permanente de nombreuses personnes, illustres ou non, jusqu'à atteindre, entre 1885 et 1930, 3 000 résidents étrangers pour une population locale de 18 000 âmes. Outre Ruffini, un autre homme avait contribué à la renommée de la ville: Victor von Scheffel, écrivain et poète allemand³ qui, lors d'un séjour à Bordighera en 1856, dans la localité de Madonna della Ruota, fut terrassé par un malaise alors qu'il admirait les palmiers. Il parvint miraculeusement à se rétablir et écrivit un poème intitulé *Proche de la mort*, citant ce lieu et ces palmiers, encore connus aujourd'hui sous le nom de « palmiers Scheffel ». D'après la légende, cette espèce botanique est apparue à Bordighera avec son patron saint Ampelio (395-423 apr. J.-C.). Depuis, cette variété de palmiers, *Phoenix dactylifera*, a toujours été présente dans la région. Elle a été louée et illustrée par l'architecte Charles Garnier et par Monet lui-même, si bien que Bordighera est devenue « la ville des palmiers ».

☀ When visiting Bordighera for the first time, it is difficult to imagine that this small town, which today has approximately ten thousand inhabitants and covers about ten square kilometres, was ever a significant and famous place, especially between the years 1860 and 1930. At that time, the Bordighera that was built by the sea did not yet exist; its future location was occupied by vast expanses of olive, orange, lemon, mandarin and palm trees and exotic plants from all over the world.¹ According to a census carried out in 1869, there were no fewer than 50,000 olive trees, 16,000 palm trees and about 36,000 other plants (ill. p. 179).

In order to understand the events and changes that took place, it is necessary to recall the urban, demographic, natural and artistic history of this town situated at the western end of Liguria, a geographical specificity that makes Bordighera the southernmost point of northern Italy. It enjoys many days of sunshine and an exceptionally mild climate. In winter especially, it is the perfect place to admire beautiful sunsets.

From 1860 onwards, following the publication of *Il Dottor Antonio*, a novel by the patriot and writer Giovanni Ruffini,² the town underwent a radical transformation, becoming a leading tourist and cultural centre, as well as the permanent residence of many people, famous and not-so-famous, to the extent that, between 1885 and 1930, 3,000 foreign residents lived there, for a local population of 18,000. In addition to Ruffini, another man contributed to the town's fame: Victor von Scheffel,³ a German writer and poet who, during a stay in Bordighera in 1856, in the Madonna della Ruota area, fell ill while admiring the palm trees. He made a miraculous recovery and wrote a poem entitled *Near Death*, mentioning this place and these palms, which to this day are still known as “Scheffel palms”. According to legend, this botanical species appeared in Bordighera with its patron Saint Ampelio (395–423 AD). Since then, this variety of palm, *Phoenix dactylifera*, has always been present in the area. It was praised and depicted by French architect Charles Garnier, as well as by Monet, and Bordighera became known as the “town of palm trees”.

Bordighera. Photographie ancienne. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

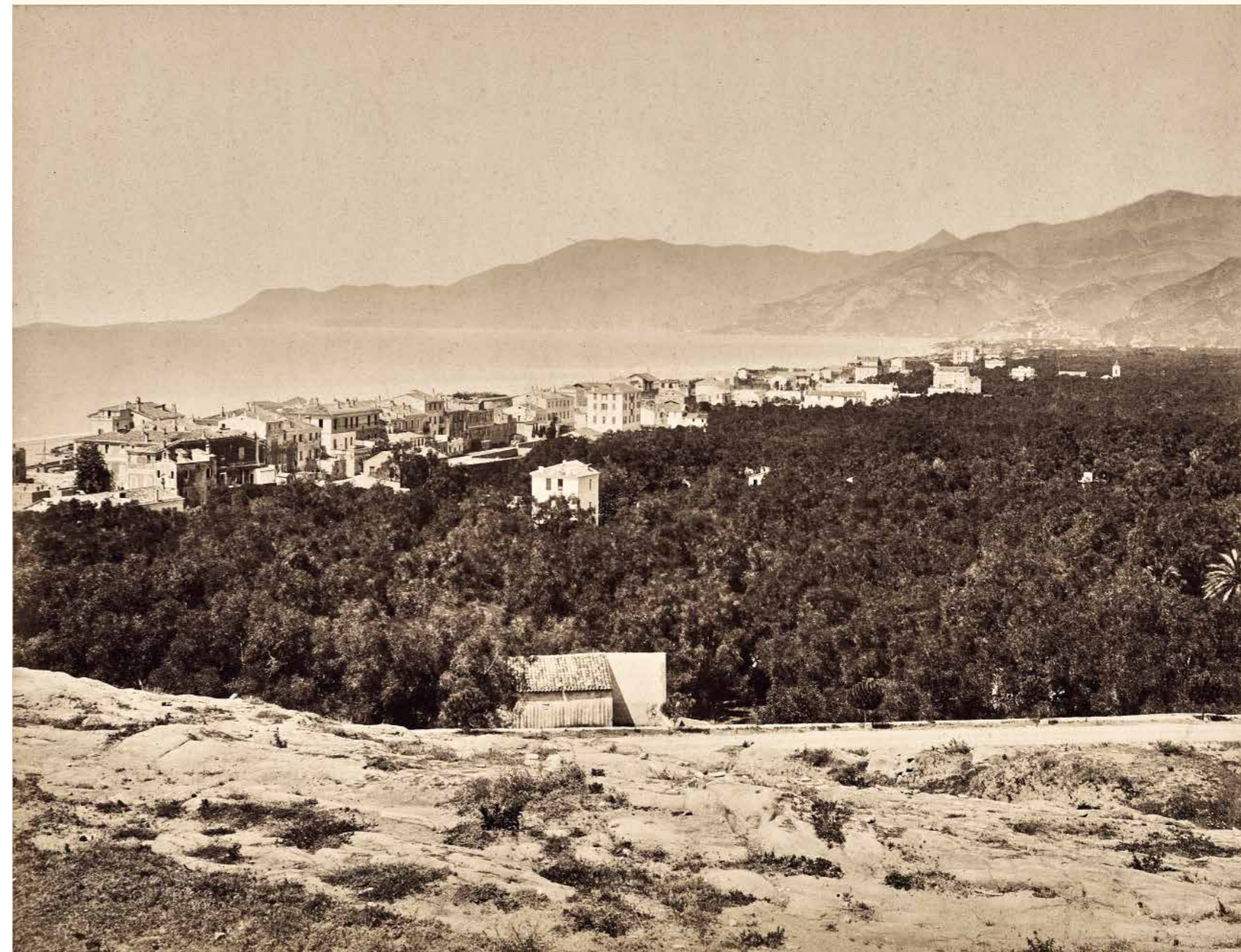
Bordighera. Vintage photograph. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

Bordighera

Une station encore préservée
A preserved seaside resort

Janvier à avril 1884
January to April 1884

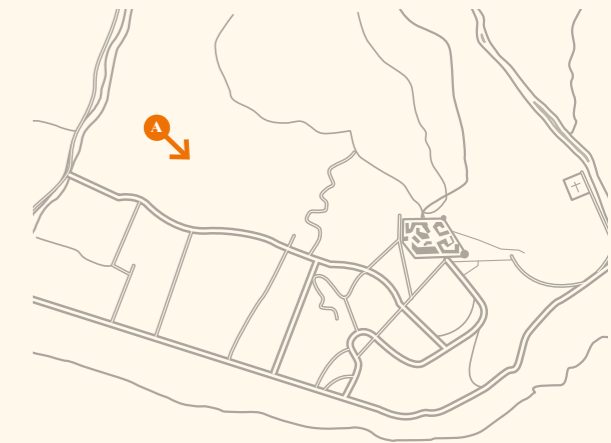
Carlo Bagnasco





Vue panoramique du jardin Moreno.
Photographie ancienne. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

Panoramic View of the Moreno Garden.
Vintage photograph. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani



Vue de Bordighera, 1884.
Huile sur toile, 66 x 81,8 cm.
Los Angeles, Hammer Museum,
The Armand Hammer Collection.
[cat. 25]

L'œuvre est peinte dans la partie inférieure du parc de la tour des Mostaccini qui dominait toute la ville de Bordighera. Dans les tableaux de Monet où apparaît la vieille ville, on remarque toujours le campanile de l'église Santa Maria Maddalena, construit en 1700 sur les vestiges d'une ancienne tour de guet et par conséquent détaché du complexe religieux principal. Le tableau met en évidence, dans la partie inférieure, la villa Bischoffsheim, éditée par Garnier à partir de 1875 pour le banquier suisse Raphaël Bischoffsheim (1823-1906) et immortalisée de manière beaucoup plus rapprochée dans trois autres tableaux.

View of Bordighera, 1884.
Oil on canvas, 66 x 81.8 cm.
Los Angeles, Hammer Museum,
The Armand Hammer Collection
[cat. 25]

This work was painted in the lower section of the gardens surrounding the Mostaccini tower, which dominated the whole town of Bordighera. In Monet's paintings in which the old town appears, the bell tower of the church of Santa Maria Maddalena is still visible. It was built in 1700 on the remains of an ancient watchtower and thus detached from the main religious complex. The Villa Bischoffsheim, construction of which began in 1875, is clearly visible in the lower half of the painting. Commissioned by the Swiss banker Raphaël Bischoffsheim (1823-1906) and designed by Garnier, it was immortalised in three other paintings, depicted from much closer up.

- A** Cat.25, cat. 75
- B** Cat.77
- C** Cat. 76, cat. 78
- D** Cat.81
- E** Cat.80
- E** Cat.79



BORDIGHERA

Tour Mostaccini

Fontaine Vecchia

Vallée de Sasso

Cimetière

STRADA ROMANA

Villa Sant'Ampelio

Villa Bischoffsheim

Villa Moreno

Pension anglaise

Gare

Mer Méditerranée

0 50 100
mètres

C'est donc à partir de 1860 que de somptueuses villas furent édifiées; on en dénombrait quatre-vingt-dix à la fin des années 1920, avec des façades néoclassiques et des intérieurs splendides, remplies d'œuvres d'art et de livres précieux, souvent inspirées, surtout à partir de 1880, des styles dominants rivalisant en beauté avec les palais du XVIII^e siècle du centre historique. Suivront la construction de théâtres, d'églises, d'hôtels, et l'aménagement de nouvelles rues et de jardins luxuriants. Tout avait donc commencé avec le roman de Ruffini, mais ce qui n'aurait pu n'être qu'un simple viatique pour le tourisme en Ligurie est en fait le point d'aboutissement de toute une littérature remontant au XVII^e siècle⁴. L'histoire d'amour entre Lucy et le docteur Antonio ne pouvait certes laisser personne indifférent, invitant de nombreux visiteurs à la recherche de l'âme sœur à découvrir ces terres, dont les décors étaient riches en beautés naturelles et artistiques, sans compter l'idée qu'on pouvait s'y rétablir après une maladie.

En 1871, la ligne de chemin de fer Gênes-Vintimille donne une impulsion supplémentaire et décisive à ce phénomène massif, ce qui incite les pouvoirs publics de l'époque à créer rapidement de nouvelles routes et de nouveaux services⁵ afin de satisfaire les exigences des nouveaux arrivants, appartenant pour la plupart à l'aristocratie et à la bourgeoisie anglaises. Dès 1865, l'administration municipale décide de construire un nouveau cimetière; en 1869, elle entame la rénovation de la Strada Romana; en 1878, elle envisage la construction d'une nouvelle route connue sous le nom de « Traversa », l'actuel corso Regina Margherita, puis bien d'autres mesures importantes suivront⁶.

Bordighera se transforme rapidement: après avoir été une bourgade d'agriculteurs et de pêcheurs, elle devient un lieu où l'on peut séjourner pendant des mois, voire s'installer de façon permanente. Le tourisme est alors devenu une composante fondamentale de l'économie de Bordighera. Et c'est durant cette première phase de transformations que Claude Monet s'y rend pour la première fois, en 1883, avec Renoir. Il veut à tout prix y retourner seul en 1884 et décide d'y séjourner pendant près de trois mois⁷.

Quand il y revient en 1884, la petite gare (ill. p.185), à l'origine en bois et agrandie par la suite, n'est certainement pas la meilleure des entrées en matière, elle est même reléguée au second plan par le dépôt de marchandises en briques, plus grand, qui jouait un rôle plus significatif à l'époque, car on y entreposait des denrées de valeur comme l'huile d'olive et les citrons, toutes destinées à l'exportation. Cette même gare avait vu arriver en 1870 Lord Russell, Premier ministre britannique, en 1872 le dramaturge Giuseppe Giacosa, en 1873 le peintre Friederich von Kleudgen, en 1875 le célèbre marchand et philanthrope Charles Henry Lowe, en 1882 le peintre Hermann Nestel, et en 1884 l'écrivain Antonio Fogazzaro. Quatre autres personnalités majeures sont passées par ces lieux: George MacDonald⁸, Clarence Bicknell⁹, Lord Buddicom – inventeur et constructeur de chemins de fer –, et Frederick Fitzroy Hamilton, auteur en 1883 du guide *Bordighera and the Western Riviera* (ill. p.185).

In 1860, construction began on the first of a succession of beautiful villas. By the end of the 1920s, there were ninety of them, with neoclassical facades and splendid interiors, filled with works of art and precious books. Rivalling in beauty the 18th-century palaces of the old town, their architecture was often inspired, especially from 1880, by the dominant styles of the day. This was followed by the construction of theatres, churches, hotels, new streets and luxuriant gardens. This all began with Ruffini's novel, but what could have been a simple boost for tourism in Liguria was in fact the culmination of a whole body of literature dating back to the 17th century.⁴ The love story between Lucy and Dr Antonio touched a large number of people, prompting many visitors in search of a soulmate to visit this region, whose landscape was rich in natural and artistic beauty. Furthermore, the idea that a stay could help one recover from serious illness provided a further attraction.

In 1871, the Genoa-Ventimiglia railway line gave a further and decisive impetus to this massive phenomenon, prompting the public authorities to rapidly create new roads and services⁵ in order to satisfy the demands of the new arrivals, most of whom belonged to the English aristocracy and bourgeoisie. As early as 1865, the municipal administration decides to build a new cemetery; in 1869, it embarked on the renovation of the Strada Romana; and in 1878, it considered the construction of a new road known as the "Traversa", the present-day Corso Regina Margherita. Many other important measures would follow.⁶

Bordighera was rapidly transformed from a small town of farmers and fishermen into a place where one could stay for months or live permanently. Tourism became a key part of Bordighera's economy. It was during this initial transformation phase that Claude Monet visited it for the first time, in 1883, in the company of Renoir. He decided to return on his own in 1884, choosing to stay for almost three months.⁷ When Monet returned in 1884, the small railway station (ill. p.185), originally made of wood and later enlarged, would not have provided the most auspicious start to his stay. It was even overshadowed by the larger brick goods depot, which played a more significant role at the time, since valuable commodities such as olive oil and lemons, all destined for export, were stored there. This same station saw the arrival of Lord Russell, the British prime minister, in 1870, the playwright Giuseppe Giacosa in 1872, the painter Friederich von Kleudgen in 1873, the famous merchant and philanthropist Charles Henry Lowe in 1875, the painter Hermann Nestel in 1882, and the writer Antonio Fogazzaro in 1884. Four other major personalities also alighted here: George MacDonald,⁸ Clarence Bicknell,⁹ William Buddicom – the pioneering railway engineer – and Frederick Fitzroy Hamilton, author in 1883 of *Bordighera and the Western Riviera* (ill. p.185).



CI-DESSOUS, À GAUCHE/BOTTOM LEFT
Sur la droite, la gare de Bordighera constituée de deux petits bâtiments qui longent la ligne de chemin de fer. Le dépôt de marchandises est le plus vaste des deux. Photographie ancienne. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

On the right, Bordighera station, consisting of two small buildings next to the railway line. The larger one is the goods depot. Vintage photograph. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

CI-DESSOUS, À DROITE/BOTTOM RIGHT
Couverture du guide touristique *Bordighera and the Western Riviera* de Frederick Fitzroy Hamilton Londres, Edward Stanford, 1883. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

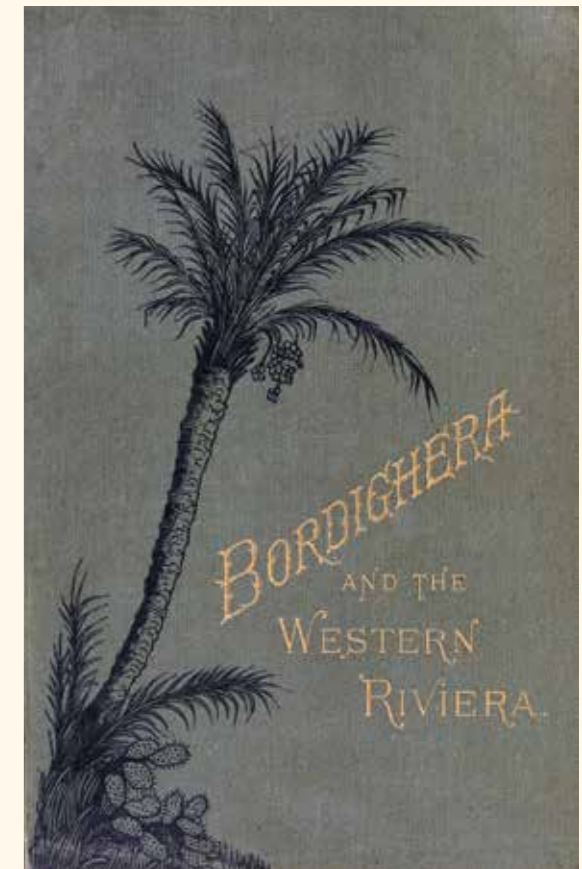
Cover of the Travel Guide *Bordighera and the Western Riviera* by Frederick Fitzroy Hamilton. London, Edward Stanford, 1883. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

Autant de personnalités qui ont joué un rôle crucial dans l'histoire et l'évolution sociales et culturelles de cette petite ville. En sortant de la gare, Claude Monet peut néanmoins admirer le premier grand hôtel de la ville, l'Hôtel d'Angleterre¹⁰, une grande structure aux styles éclectiques. L'hôtel a été inauguré en 1861 sous le nom de Locanda d'Inghilterra, «auberge d'Angleterre», sous l'impulsion du Suisse James Lozeron (qui changea par la suite son nom). Conçu par l'architecte Giovanni Maria Thomas – et entrant en concurrence avec l'Hôtel d'Angleterre –, le Grand Hôtel de Bordighera (ill. p.188) est inauguré en 1873 juste en face de la gare; il est encore plus grand et entouré d'un parc.

Pour commencer ce bref voyage dans le Bordighera de la seconde moitié du XIX^e siècle en compagnie de Monet examinons les photographies de cette période ayant appartenu à Pompeo Mariani et publiées ici pour la première fois. Elles permettent de comprendre le Bordighera d'alors ainsi que son évolution ultérieure.

All these personalities played a crucial role in the social and cultural history and evolution of this small town. On leaving the station, Claude Monet would nevertheless have been able to admire the town's first large hotel, the Hotel d'Angleterre,¹⁰ a large structure in an eclectic mix of styles. The hotel was opened in 1861 under the name Locanda d'Inghilterra ("Inn of England"), by the Swiss James Lozeron (who later changed his name). In 1873, its competitor, the Grand Hotel of Bordighera (ill. p.188), designed by architect Giovanni Maria Thomas, was opened just opposite the station; it was even larger and surrounded by large grounds.

To begin our brief journey through Bordighera in the second half of the 19th century in the company of Monet, let us examine the photographs of that period that belonged to Pompeo Mariani and are being published here for the first time. They help us to understand the Bordighera of that time and its subsequent evolution.

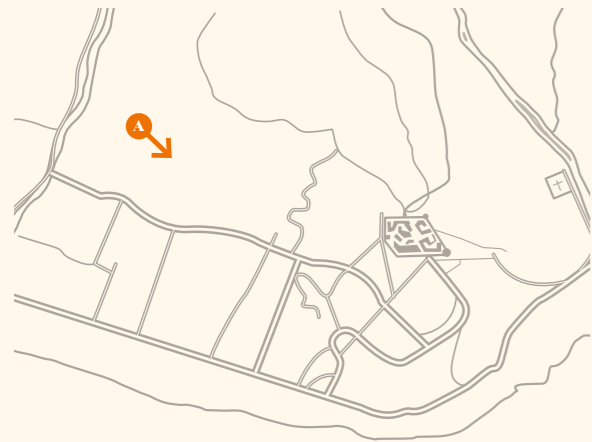


Cat. 75 *Bordighera, Italie, 1884.*
Huile sur toile, 60 × 73 cm.
Hasso Plattner Collection

Comme la toile précédente, cette vue du vieux Bordighera a été peinte à l'extérieur du jardin Moreno. Monet a très probablement posé son chevalet à proximité de l'actuelle villa dei Mostaccini, située dans la partie vallonnée de Bordighera. Aujourd'hui, il serait possible d'observer la même vue en grimpant sur les anciens chemins muletiers qui partent d'une rue latérale de la Strada Romana (via dei Mostaccini). L'endroit tire son nom de l'ancienne tour d'observation datant du XV^e siècle, appelée « dei Mostaccini », et qui dominait tout le village. Une villa attenante a été construite entre 1928 et 1933 à la demande du comte Cesare Fiorenzo Frezzini, originaire des Marches, sur un projet de l'architecte milanais Giorgio Sinibaldi.

Cat. 75 *Bordighera, Italy, 1884.*
Oil on canvas, 60 × 73 cm.
Hasso Plattner Collection

Like the preceding canvas, this view of old Bordighera was most probably painted outside the gardens of the Villa Moreno. Monet probably set up his easel near the present-day Villa dei Mostaccini, located in the hilly part of Bordighera. Today, it is possible to see the same view by walking up the old mule tracks that leave from a side street of the Strada Romana (Via dei Mostaccini). The place takes its name from the old watchtower dating back to the 15th century, known as the "Mostaccini's tower", which dominated the entire village. An adjoining villa was built between 1928 and 1933 at the request of Count Cesare Fiorenzo Frezzini, a native of the Marche region, to a design by the Milanese architect Giorgio Sinibaldi.





CI-CONTRE ET CI-DESSUS/OPPOSITE AND ABOVE
 Deux hôtels se situent à proximité
 de la gare, le long de la via Vittorio
 Emanuele, le Grand Hôtel de Bordighera
 (photo de gauche) et l'Hôtel de l'Angleterre
 (photo en haut). Photographies anciennes.
 Bordighera, Centro Culturale
 Pompeo Mariani

There were two hotels near the station,
 on the via Vittorio Emanuele, the Grand
 Hôtel de Bordighera (photo on the left) and
 the Hôtel de l'Angleterre (photo at the top).
 Vintage photographs. Bordighera,
 Centro Culturale Pompeo Mariani

Cat. 76 *Strada Romana à Bordighera, 1884.*

Huile sur toile, 66 × 81,5 cm.

Hasso Plattner Collection

Dans cette toile, Monet met en valeur la petite villa Sant'Ampelio située près de la villa Bischoffsheim, laquelle n'apparaît pas ici. À l'arrière-plan se trouvent les montagnes des Alpes maritimes, tandis qu'au premier plan on reconnaît des palmiers et des plantes exotiques. La Strada Romana, comme on peut le voir, a déjà subi un élargissement, entamé à partir de 1870 sur ordre du conseil municipal de l'époque.

Cat 76 Strada Romana in Bordighera, 1884.

Oil on canvas, 66 × 81.5 cm.

Hasso Plattner Collection

In this canvas, Monet highlights the small Villa Sant'Ampelio situated near the Villa Bischoffsheim, which does not appear here. In the background loom the Maritime Alps, while the foreground is dominated by palm trees and exotic plants. As can be seen, the Strada Romana had already been widened, a process begun in 1870 on the orders of the town council.



La ville basse, la marina de Bordighera, était en pleine transformation, et la construction, près de la gare, de l'église de Terrasanta, d'après un projet de Charles Garnier¹¹, avait commencé en 1883. Sur l'actuel corso Vittorio Emanuele, l'ancienne via Nazionale, la famille Gismondi avait bâti en 1830 la casa Eugenia, entourée d'autres terrains et bâtisses, ainsi que d'un beau jardin pavé de mosaïques. Dans les environs immédiats, on pouvait admirer la petite église du Carmel, datant de la fin du XVIII^e siècle. Mais il n'existe pas de véritable voie d'accès à la Strada Romana, que l'on ne peut atteindre que par des petits chemins muletiers ou des petites routes étroites. Dans l'actuelle via Vittorio Veneto, en 1873, l'église anglicane fut construite à côté de la villa Rosa, propriété de la famille Fanshawe¹², et, non loin, le premier club de tennis d'Italie fut aménagé en 1878 à la demande de la communauté anglaise¹³. Ce sont les premiers signes tangibles d'une solide implantation de la communauté britannique. Deux personnalités intéressantes arrivent également dans la ville voisine de Vallecrosia: Louise Murray Boyce, connue pour avoir fait construire la belle villa de Poggio Ponente¹⁴, et Elizabeth Bowes-Lyon, future épouse de George VI et mère d'Elizabeth II.

Claude Monet évolue donc dans ce cadre et, sur son chemin, il croise des palmiers, des oliviers séculaires, des plantes exotiques, des orangers, des citronniers et des mandariniers. Une fois sur la Strada Romana, il découvre deux bâtiments dignes d'intérêt – la villa Bischoffsheim (ill. p.193)¹⁵, dessinée par Charles Garnier, et la villa Moreno (ill. p.192)¹⁶, ainsi que deux autres constructions significatives qui se trouvent dans leur voisinage: la villa Valentina et la villa Sant'Ampelio.

The lower town around Bordighera's marina was being transformed, and construction of the church of Terrasanta, based on a design by Charles Garnier,¹¹ had begun near the station in 1883. In 1830, on the present-day Corso Vittorio Emanuele, then known as the Via Nazionale, the Gismondi family had built the Casa Eugenia, which was surrounded by other plots of land and buildings, as well as a beautiful garden paved with mosaics. Nearby, one could admire the small Carmel church dating from the end of the 18th century. But there was no real access road to the Strada Romana, which could only be reached by small mule tracks or narrow roads. In what is now the Via Vittorio Veneto, the Anglican church was built in 1873 next to the Villa Rosa, owned by the Fanshawe family¹², and, not far from there, in 1878, the first tennis club in Italy was created at the request of the English community.¹³ These were the first visible signs that the British community was beginning to put down roots. Two major personalities also came to the neighbouring town of Vallecrosia: Louise Murray Boyce, known for having built the beautiful Villa Poggio Ponente,¹⁴ and Elizabeth Bowes-Lyon, future wife of George VI and mother of Elizabeth II.

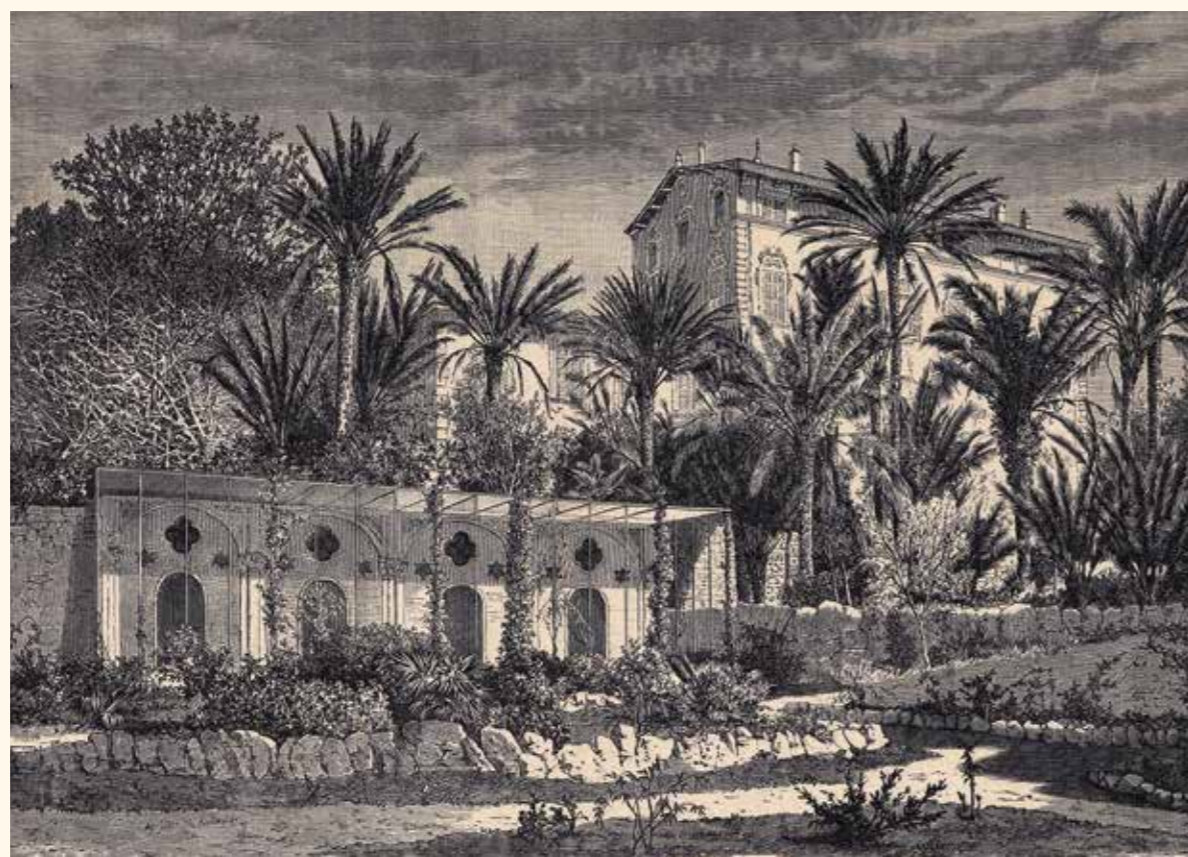
This is the setting Claude Monet would have encountered on arrival and, as he made his way, he would have seen palm trees, mature olive trees, exotic plants, orange trees, lemon trees and tangerine trees. On the Strada Romana, he would have discovered two buildings of interest: the Villa Bischoffsheim (ill. p.193),¹⁵ designed by Charles Garnier, and the Villa Moreno (ill. p.192),¹⁶ built at the end of the 18th century, as well as two other significant buildings nearby: the Villa Valentina and Villa Sant'Ampelio.

CI-DESSOUS/BELOW
La villa Moreno, dans *L'Illustrazione Popolare*, 1897, p. 841

The Villa Moreno, in *L'Illustrazione Popolare*, 1897, p. 841

PAGE DE DROITE/RIGHT-HAND PAGE
La Villa Bischoffsheim.
Photographie ancienne. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

The Villa Bischoffsheim.
Vintage photograph. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani



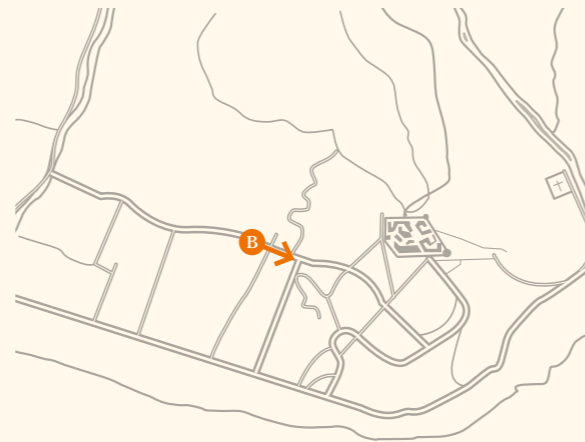


Cat. 77 Villas à Bordighera, 1884.
Huile sur toile, 61 × 74 cm.
Hasso Plattner Collection

La tour de la villa Bischoffsheim est dépeinte dans sa quasi-totalité, entourée d'une végétation luxuriante, avec en arrière-plan le centre historique de Bordighera. Comme cela a déjà été signalé, la villa a été construite à partir de 1875 d'après un projet de Charles Garnier.

Cat. 77 Villas in Bordighera, 1884.
Oil on canvas, 61 × 74 cm.
Hasso Plattner Collection

The tower of the Villa Bischoffsheim is depicted almost in its entirety, surrounded by lush vegetation, with the old town of Bordighera in the background. As previously mentioned, construction of the villa began in 1875 to plans by Charles Garnier.



Cat. 78 Les Villas à Bordighera, 1884.
Huile sur toile, 116,5 × 136,5 cm.
Paris, musée d'Orsay

Cette toile représente à nouveau la villa Bischoffsheim, mais avec une vue vers la ville de Vintimille. À gauche, on reconnaît la petite villa appelée Sant'Ampelio, édifée dans les mêmes années que la villa. Une ancienne gravure de 1879, tirée d'un croquis du marquis Lorenzo di G.B. Centurione, publié dans *l'Illustrazione Italiana* de la même année, montre la petite villa et la villa Bischoffsheim entourées d'une grande oliveraie.

Cat. 78 The Villas in Bordighera, 1884.
Oil on canvas, 116.5 × 136.5 cm.
Paris, Musée d'Orsay

This painting also features the Villa Bischoffsheim, but with a glimpse towards the town of Ventimiglia. On the left, we can see the small Villa Sant'Ampelio, built during the same years as the villa. An old engraving of 1879, made from a sketch by the marquis Lorenzo di G.B. Centurione and published in *Illustrazione Italiana* of the same year, shows the small villa and the Villa Bischoffsheim surrounded by a large olive grove.





La Pension anglaise. Photographie ancienne. Bordighera. Centro Culturale Pompeo Mariani

The Pension Anglaise. Vintage photograph. Bordighera. Centro Culturale Pompeo Mariani

GUIDI 168

En se rendant à la Pension anglaise (ill. p.196-197) – lieu où il séjourne –, un petit bâtiment aux modestes décorations néoclassiques avec une grande enseigne en métal sur le toit, Monet remarque à proximité l'école – aujourd'hui hôtel de ville –, également conçue par Charles Garnier. Il découvre la vieille ville et rencontre d'autres peintres (ill. p.199), anglais et allemands, dont peut-être William Lomas, membre de la Royal Academy, propriétaire depuis quelques mois de la villa Buen Retiro. Le bourg fortifié du XV^e siècle est constitué d'un ensemble de ruelles en pente, et on y accède par trois portes: la porta del Capo (ill. p.201), la porta Sottana (ill. p.200) et la porta della Maddalena. C'est là que se trouve l'église paroissiale Santa Maria Maddalena dans sa forme définitive, datant du XVII^e siècle, et où l'on peut admirer *Santa Maddalena in Gloria*, sculpture en marbre de Filippo Parodi, artiste génois, l'un des élèves du Bernin, et un campanile séparé du bâtiment principal, fruit de la transformation au XVIII^e siècle d'une ancienne tour sarrazine. À cette période, la communauté paroissiale était dirigée par le père Giacomo Viale, qui en fut l'animateur pendant pas moins de cinquante ans¹⁷. N'oublions pas l'oratoire de San Bartolomeo degli Armeni, l'un des bâtiments les plus anciens de la ville haute, et au moins cinq palais nobles dans et hors les murs, dont la casa Piana, mentionnée dès 1874 comme palais du XVIII^e siècle, et où séjournèrent Charles-Emmanuel et son fils en 1746, ainsi que Victor-Emmanuel de Savoie avec les princes Humbert et Amédée en 1857, un hôtel particulier enrichi de décorations remarquables et de plafonds à voûte décorés de fresques¹⁸. Les hôtels particuliers des familles Balaucco et Noaro, ainsi que l'hôtel particulier de l'écrivain Giovanni Ruffini, y figurent également en bonne place. Au début du XIX^e siècle, le bourg abritait des bureaux de la commune, un nouveau tribunal, une prison à partir de 1816 et un bureau de poste à partir de 1823. Sur la place, près de l'église paroissiale, se trouvait une ancienne fontaine avec, au centre, une statue en marbre de Magiargé¹⁹. À partir de 1875, les habitants et les touristes pouvaient consulter les premiers journaux, dont *La Voce di Bordighera*, *L'Indipendente di Bordighera* et *La Via Aurelia*. En 1883, la Banca Giribaldi est fondée près de la gare. La même année, vingt-huit villas, quatre hôtels, trois pensions et neuf auberges sont enregistrés à Bordighera. Une ville en pleine effervescence, donc, qui se prépare chaque jour un peu plus à devenir un centre touristique international.

Entre 1780 et 1980, on peut compter environ trois cents peintres italiens et étrangers qui sont venus peindre à Bordighera, attirés par l'éblouissante lumière qui caractérise l'endroit²⁰.

On his way to the Pension Anglaise (ill. p.196-197) – where he was staying – a small building with modest neoclassical decorations and a large metal sign on the roof, Monet would have noticed the nearby school – now the town hall – also designed by Charles Garnier. He would have discovered the old town and met other painters (ill. p.199), English and German, including perhaps William Lomas, a member of the Royal Academy, who had bought Villa Buen Retiro a few months earlier. The 15th-century fortified town was made up of a series of steeply sloping narrow streets and could be accessed through three doors: the Porta del Capo (ill. p.201), the Porta Sottana (ill. p.200) and the Porta della Maddalena. That is where the Santa Maria Maddalena parish church stood in its definitive 17th-century form, adorned with a beautiful marble sculpture of *Santa Maddalena in Gloria* by Filippo Parodi, a Genoese artist and a pupil of Bernini, and with a bell tower separate from the main building, the result of the 18th-century transformation of an ancient Saracen tower. At that time, the parish community was led by Father Giacomo Viale, its leader for no fewer than fifty years.¹⁷ We should also mention the oratory of San Bartolomeo degli Armeni, one of the oldest buildings in the upper town, and at least five noble palaces inside and outside the walls. These included the Casa Piana, mentioned as early as 1874 as an 18th-century palace, where Carlo Emanuele and his son stayed in 1746, and Vittorio Emanuele of Savoy with the princes Umberto and Amedeo in 1857, a mansion enriched with remarkable decorations and frescoed vaulted ceilings.¹⁸ The mansions of the Balaucco and Noaro families, as well as the one belonging to writer Giovanni Ruffini, also figured prominently. At the beginning of 19th century, the fortified upper town had municipal offices, a new courthouse, a prison (1816) and a post office (1823). In the square, near the parish church, was an old fountain with a marble statue of Magiargé¹⁹ in the centre. From 1875 onwards, the first newspapers were available to locals and tourists, including *La Voce di Bordighera*, *L'Indipendente di Bordighera* and *La Via Aurelia*. In 1883, the Banca Giribaldi was founded near the station. In the same year, twenty-eight villas, four hotels, three boarding houses and nine inns were registered in Bordighera. The town was flourishing and preparing little by little to become an international tourist centre.

Between 1780 and 1980, around three hundred Italian and foreign painters came to Bordighera to paint, drawn by its characteristic dazzling light.²⁰

Portrait d'un peintre anglais, Bordighera, 1884. Huile sur toile, 52 × 41 cm. Tel-Aviv, The Tel Aviv Museum of Art, don de Ms. Halpen

En mars 1884, Monet offre au peintre anglais Arthur Burrington son portrait. L'œuvre signée et datée « Claude Monet / Bordighera mars 84 » reste dans la famille de l'artiste jusqu'en 1908, date à laquelle le marchand Paul Durand-Ruel en fait l'acquisition. À ce sujet, Monet lui écrit le 26 novembre 1908 : « Le portrait dont vous m'envoyez la photographie est bien de moi. C'est un peintre amateur anglais qui habitait le même hôtel que moi à Bordighera mais je ne peux me rappeler le nom ».

Portrait of an English Artist, Bordighera, 1884. Oil on canvas, 52 × 41 cm. Tel Aviv, The Tel Aviv Museum of Art, gift of Ms. Halpen

In March 1884, Monet gifted the English painter Arthur Burrington his portrait. Signed and dated "Claude Monet / Bordighera mars 84", it remained in the artist's family until 1908, when the dealer Paul Durand-Ruel purchased it. Monet wrote to him about it on 26 November 1908: "The portrait you sent me a photograph of is indeed of me. It is an English amateur painter who stayed in the same hotel as me, but whose name I don't recall."



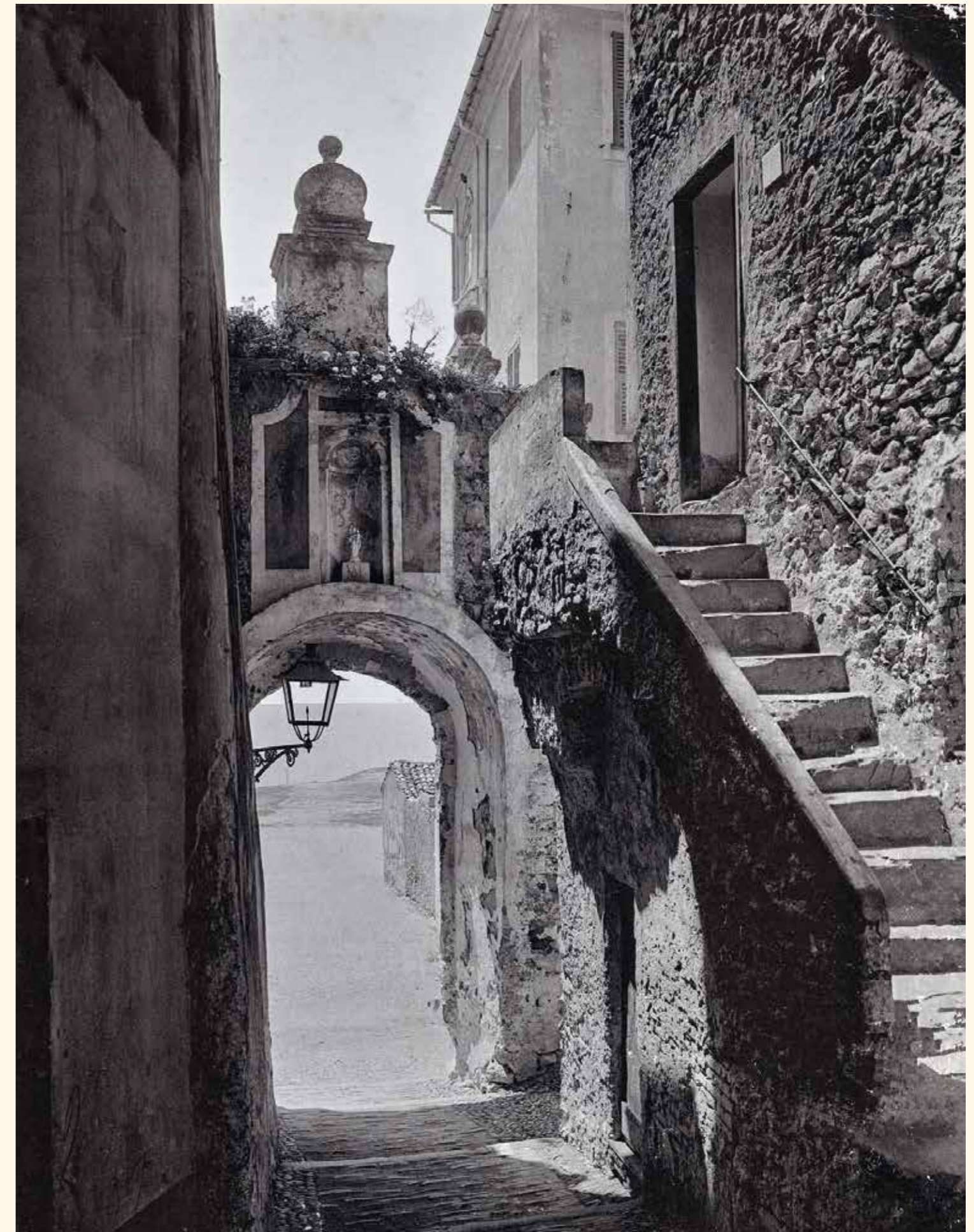


CI-CONTRE/LEFT
La Porta Sottana dans la vieille ville de Bordighera. Photographie ancienne.
Bordighera, Centro Culturale
Pompeo Mariani

Porta Sottana in the Old Town of Bordighera. Vintage photograph.
Bordighera, Centro Culturale
Pompeo Mariani

PAGE DE DROITE/FACING PAGE
La Porta del Capo dans la vieille ville de Bordighera. Photographie ancienne.
Bordighera, Centro Culturale
Pompeo Mariani

Porta del Capo in the Old Town of Bordighera. Vintage photograph.
Bordighera, Centro Culturale
Pompeo Mariani



MONET À BORDIGHERA

Dans aucune de ses nombreuses lettres, Monet ne parle de la vieille ville, mais il l'immortalise à plusieurs reprises dans ses toiles, sous différents points de vue. Durant les premières semaines de son séjour, il parcourt le chemin du Beodo, l'ancien aqueduc Bordighera²¹, dont on sait qu'il alimentait aussi la villa Moreno, et de là il arrive au nouveau cimetière construit à partir de 1870²². Vincenzo Moreno, propriétaire du célèbre jardin, y avait déjà fait édifier le tombeau familial de style néogothique.

Monet a peint à proximité l'ancienne tour sarrasine (ill. p.202-203). Sur le chemin du retour, il voit très certainement la villa de Charles Garnier, avec ses précieuses fresques dues à des peintres français ayant exposé au Salon officiel²³, mais qu'il ne croisera pas au cours de son séjour. Il décide de peindre à quatre reprises un autre bâtiment conçu par l'architecte Garnier: la villa Bischoffsheim. Quand il reprend son voyage vers Ospedaletti le 9 février, il reconnaît la casa del Mattone, «la légendaire Osteria del Mattone²⁴» – où le docteur Antonio fait hospitaliser Miss Lucy – , et l'église de la Madonna della Ruota qui renferme de belles statues en marbre de l'école génoise datant du XVIII^e siècle. Dans le centre historique, il observe le casino construit en 1883 et 1884, qu'il mentionne dans sa lettre à Alice Hoschedé²⁵.

MONET AT BORDIGHERA

In the many letters he wrote, Monet does not mention the old town, but he immortalised it several times in his paintings, from various viewpoints. During the first weeks of his stay, he walked along the path of the Beodo, Bordighera's ancient aqueduct,²¹ which we know also supplied water to the Villa Moreno, and from there he would arrive at the new cemetery built in 1870.²² Vincenzo Moreno, owner of the famous garden, had already built the family tomb in neo-Gothic style.

Monet painted the ancient Saracen tower (ill. p.202-203) nearby. On his way back, he would almost certainly have seen Charles Garnier's villa, with its precious frescoes by the *pompier* painters, who exhibited their work at the official Salon²³ – but he did not meet them during his stay. He painted another building designed by the architecte Garnier, the Villa Bischoffsheim, four times. When he journeyed to Ospedaletti on 9 February, he recognised the Casa del Mattone, "the legendary Osteria del Mattone"²⁴ – where Dr Antonio had Miss Lucy hospitalised – and the church of Madonna della Ruota, home to beautiful marble statues by artists from the 18th-century Genoese school. In the old town, he visited the casino built in 1883 and 1884, which he mentions in his letter to Alice Hoschedé.²⁵

La Tour sarrasine dans la vallée de Sasso. Photographies anciennes. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

The Saracen Tower in the Valley of Sasso. Vintage photographs. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani



Cat. 79 *Vallée de Sasso, effet de soleil*,
1884. Huile sur toile, 65 × 81 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

La tour peinte par Monet, érigée au XV^e
ou au XVI^e siècle, fait aujourd'hui partie
d'une propriété privée. Elle est située
à Arziglia, en face d'une des entrées
du cimetière de Bordighera, dont
les différents secteurs ont été aménagés
à partir de 1865. À l'époque de Monet,
la route qui mène aujourd'hui au
cimetière n'existait pratiquement pas
et on y accédait par le haut en
empruntant l'ancien chemin de Beodo
(l'ancien aqueduc).

Cat. 79 *Valley of Sasso, Sunlight Effect*,
1884. Oil on canvas, 65 × 81 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

The tower painted by Monet, built
in the 15th or 16th century, is now part
of a private estate. Located in Arziglia,
it stands opposite one of the entrances
to the Bordighera cemetery, construction
of which began in 1865. In Monet's time,
the road leading to the cemetery barely
existed. It was accessed from above
by following the old path of the Beodo
(the old aqueduct).



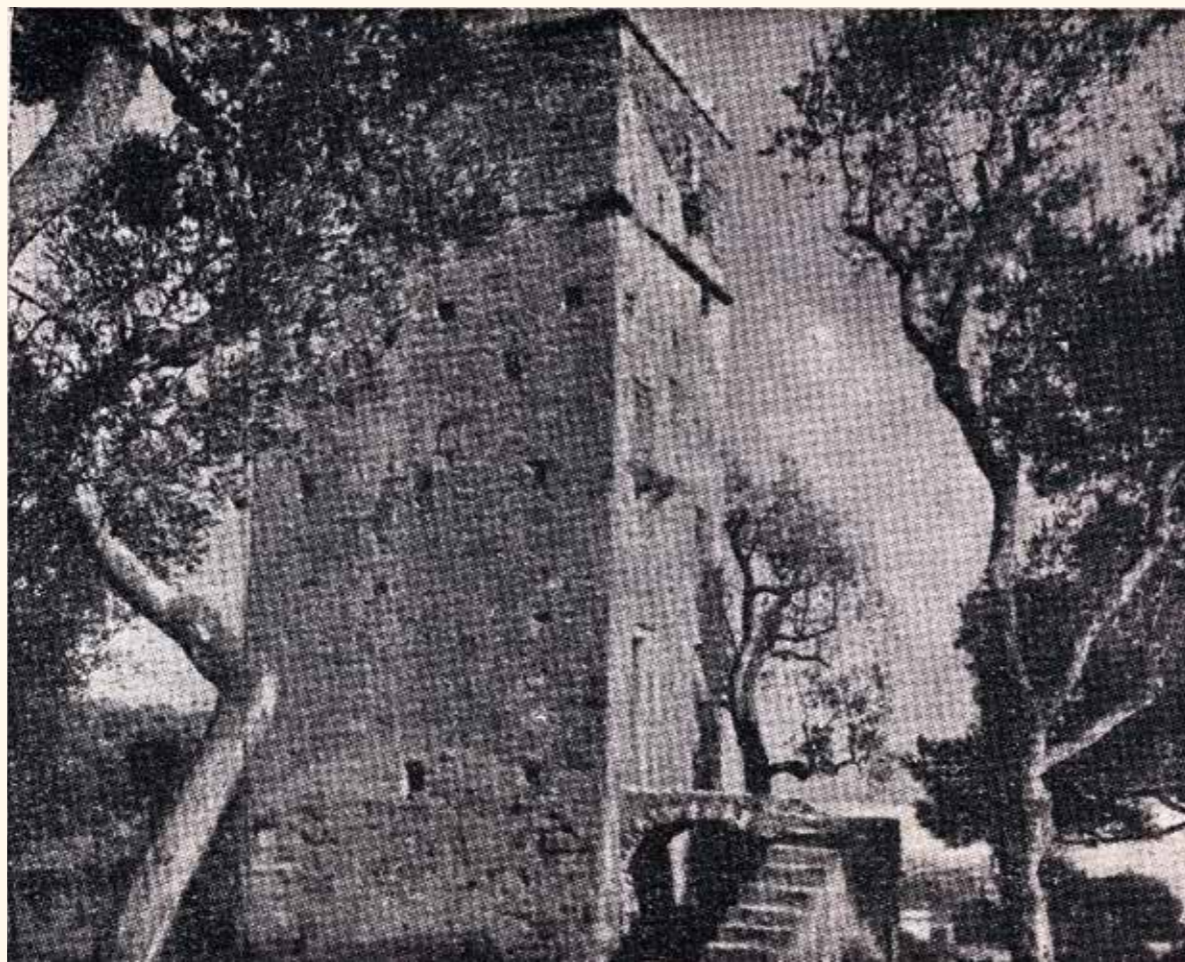


CI-CONTRE/LEFT
Le Château Selva Dolce. Photographie ancienne. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

The Villa Selva Dolce. Vintage photograph. Bordighera, Centro Culturale Pompeo Mariani

CI-DESSOUS/BELOW
La Tour des Mostaccini, dans Dino Taggiasco, *Bordighera e dintorni,* Turin, Stabilimento Tipografico A. Fellino, 1933

The Mostaccini Tower, in Dino Taggiasco, *Bordighera e dintorni,* Turin, Stabilimento Tipografico A. Fellino, 1933



D'après ce que nous en savons, Monet se rend fort peu sur le front de mer, qu'on ne reconnaît que sur une seule de ses toiles. L'artiste préférait alors se consacrer à la nature sous ses différentes formes, palmiers, oliviers et plantes exotiques. Et sans doute a-t-il dû voir la petite église de Sant'Ampelio installée en haut de la falaise depuis 1200.

En recherche permanente de lieux et de paysages à peindre, il emprunte des chemins muletiers, car l'actuelle via dei Colli n'existait pas, jusqu'à la tour des Mostaccini, une ancienne tour du XV^e siècle entourée d'une immense oliveraie (ill. p.206). La villa que nous voyons aujourd'hui à côté de la tour n'existait pas à l'époque et fut construite entre 1928 et 1933 par le comte Cesare Fiorenzo Frezzini²⁶. Tout autour, de nombreux autres bâtiments ont été érigés, transformant le paysage environnant, et non loin la duchesse de Leeds a fait ériger son château, appelé Selva Dolce (ill. p.206).

Si l'on veut imaginer le parcours qu'a suivi Monet durant les presque trois mois de son séjour, ce plongeon dans le passé n'est pas facile à faire, compte tenu des transformations incessantes que la ville a connues, surtout depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Certaines demeures anglaises ont été démolies, d'autres ont été aménagées en studios et deux-pièces. Heureusement, certains lieux emblématiques ont été préservés et sont encore en bon état aujourd'hui.

Après le départ de Monet, au début du mois d'avril 1884, Bordighera poursuit son évolution avec la construction d'autres villas, de théâtres et de lieux de culte, d'un hôpital et de deux pharmacies, au point d'être présentée sur une vieille affiche publicitaire comme un haut lieu touristique au cœur de l'Europe.

Un endroit en particulier marque Claude Monet: le jardin Moreno, qu'il mentionne à plusieurs reprises et qu'il décrit avec beaucoup d'admiration. La villa Moreno que nous connaissons aujourd'hui n'est assurément pas celle que Monet a connue en 1884, et il en va de même pour le jardin qui l'entoure. Pour mieux comprendre ce qu'était le domaine Moreno à l'arrivée du peintre, il faut examiner les photographies de l'époque, car elles donnent une idée fiable de son étendue. En réalité, le jardin s'est développé de façon discontinue: certains terrains appartenant à différents propriétaires²⁷ ont au fil du temps été acquis par la famille Moreno, d'autres sont devenus partie intégrante du domaine familial à la suite de mariages ou de successions.

La partie la plus ancienne de la propriété est d'origine, mais au fil du temps on compte de nombreux ajouts et modifications; aujourd'hui, elle est malheureusement coincée entre la via Romana et la via Tumiati, mais en 1884 elle était entourée de palmiers, d'oliviers, d'orangers, de citronniers et de plantes exotiques, et possédait vers la mer une issue ornée de grands marronniers.

As far as we know, Monet seldom visited the seafront, which appears in only one of his paintings. The artist preferred to concentrate on nature in its various forms, in particular the palm trees, olive trees and exotic plants. And he probably visited the small church of Sant'Ampelio which has stood on top of the cliff since 1200.

In his constant search for places and landscapes to paint, he would have walked up mule tracks, as today's Via dei Colli did not yet exist, to the Mostaccini's tower, an ancient 15th-century tower surrounded by extensive olive groves (ill. p.206). The villa that can be seen today next to the tower did not exist at the time; it was built between 1928 and 1933 by Count Cesare Fiorenzo Frezzini.²⁶ Many other buildings were built all around it, transforming the landscape; the Duchess of Leeds had her villa, called the Selva Dolce (ill. p. 206), built nearby.

Given the constant changes the town has undergone, particularly since the end of the Second World War, it is difficult to reconstruct the routes Monet would have taken during the almost three months of his stay. Some English houses have even been demolished, while others have been transformed, divided up into one- and two-room apartments. Fortunately, a few iconic places have been preserved and are still in good condition today.

After Monet's departure in early April 1884, Bordighera continued to change: other villas, together with theatres, churches, a hospital and two drugstores were built. This urban development led Bordighera to be featured on an old advertising poster as a tourist mecca in the heart of Europe.

But there is one place in particular that made a very strong impression on Monet: the gardens of the Villa Moreno, which he mentioned several times and described with great admiration. The Villa Moreno we know today is certainly not the one Monet would have discovered in 1884, and the same is true for the gardens that surround it. In order to understand what the Moreno gardens, or rather the Moreno estate, was like when Monet was there, we need to look at photographs of the time, which give an accurate idea of its extent. In fact, the gardens developed in a sporadic way, as other plots of land belonging to different owners²⁷ were acquired by the Moreno family over the years or became part of the family estate as a result of marriage or inheritance.

The oldest part of the property is still the original one, but over time there have been many additions and modifications; today, unfortunately, it is wedged between the Via Romana and the Via Tumiati, but in 1884 it was surrounded by palm trees, olive trees, orange trees, lemon trees and exotic plants and had an exit to the sea planted with large chestnut trees.

C'est précisément l'élargissement de la Strada Romana (ill. p.209) qui a coupé en deux le jardin voisin²⁸ et entraîné la démolition de la Torretta Moreno qui en bordait une partie. Grâce à une description de Gerolamo Molinari datant de 1869, nous savons que le domaine Moreno était longé et partagé par plusieurs murs d'enceinte qui, selon lui, étaient longs de plusieurs kilomètres. La construction de l'édifice remonte au début du XIX^e siècle et a été réalisée sur des terres appartenant à l'épouse de Francesco Moreno, Maddalena Bosio, laquelle possédait aussi de nombreux terrains dans les environs de Vintimille et de Bordighera²⁹.

C'est le fondateur de la famille, Francesco Moreno (1755-1848), qui créa et supervisa la réalisation de ce jardin mythique, important des plantes de toutes sortes des différentes parties du monde et les intégrant au hasard à l'olivieraie préexistante³⁰. Dès 1830, il avait créé à Bordighera un endroit «à part» où il rassemblait certaines plantes, dans la localité de Conca d'Africa, et une série de petites terrasses adjacentes à la villa où il cultivait d'autres plantes rares, en suivant probablement les traces et l'exemple d'Étienne Musso (1780-1844), créateur des jardins et de la villa de Stampino, dont il s'inspire. On sait peu de choses sur les origines de la fortune des Moreno. Ils étaient de riches marchands qui parcouraient le monde pour exporter de l'huile d'olive et des citrons, ainsi que de grands propriétaires terriens, augmentant régulièrement leur richesse par des alliances avec d'autres grandes familles comme les Borelli et les Musso.

Par la suite, le fils aîné de Francesco, Vincenzo Moreno (1800-1878), et son petit-fils Francesco (1824-1884) continuèrent de s'occuper du jardin et y apportèrent de nouvelles modifications³¹. Francesco accompagna même Monet à Stampino³² et à Dolceacqua³³. La propriété de Stampino à Andora, dans la province de Savone, appartenait à Francesco Moreno et à son épouse Isabella Musso (1830-1912), née à Marseille et fille d'Étienne Musso (1780-1844). Vers 1800, elle fit construire à Stampino un beau palais dont les pièces sont ornées de nombreuses fresques représentant sa ville natale. La propriété s'étendait sur une centaine d'hectares et l'on y trouvait des plantes rares provenant des quatre coins du monde. À la mort de Francesco Moreno, elle fut d'abord vendue par sa veuve à ses nièces le 27 mars 1910, puis par celles-ci au Commendatore Quaglia en 1915.

Dans ses lettres, Claude Monet mentionne à plusieurs reprises non pas tant la villa Moreno que son grand parc³⁴ et, dans une lettre à Alice Hoschedé datée du 11 février 1884³⁵, il écrit à propos de Francesco Moreno: «Lui est très brave homme, très heureux et très fier de son jardin et de Bordighera qui est son pays et à qui tout le pays appartient.» De nombreux autres visiteurs italiens et étrangers chanteront ses louanges, de Garnier à Fogazzaro, de De Amicis à Liégeard³⁶; et déjà Giorgio Gallesio, grand agronome ligure, qui visita le jardin Moreno en 1835, souligna combien il était riche de palmiers et d'agrumes, comme le firent les princes Emmanuel et Amédée de Savoie après leur séjour de 1854.

Indeed, it was the widening of the Strada Romana (ill. p.209) that cut the neighbouring garden in half²⁸ and led to the demolition of the Torretta Moreno that bordered part of it. Thanks to a description by Gerolamo Molinari in 1869, we know that the Moreno estate was edged and divided by several perimeter walls which, according to him, were several kilometres long. Construction of the building was begun at the beginning of the 19th century. The land belonged to Francesco Moreno's wife, Maddalena Bosio, who also owned a lot of land in the vicinity of Ventimiglia and Bordighera.²⁹

The founder of the family, Francesco Moreno (1755-1848), supervised the creation of this legendary garden, importing plants of all kinds from different regions of the world and incorporating them randomly into the pre-existing olive grove.³⁰ As early as 1830, he had created a "separate" place in Bordighera, in the Conca d'Africa part of town, where he gathered certain plants. He created a series of small terraces next to the villa, where he cultivated other rare plants, probably inspired by Étienne Musso (1780-1844), creator of the Stampino garden and villa. Little is known about the origins of the Morenos' fortune. They were rich merchants who travelled the world exporting olive oil and lemons, as well as important landowners, their wealth matching that of other great families such as the Borellis and the Mussos.

Later on, Francesco's eldest son, Vincenzo Moreno (1800-1878), and his grandson Francesco (1824-1884) continued to care for the garden, making further modifications.³¹ Francesco even accompanied Monet to Stampino³² and Dolceacqua.³³ The Stampino estate in Andora, in the Savona province, belonged to Francesco Moreno and his wife Isabella Musso (1830-1912), a native of Marseilles and daughter of Étienne Musso (1780-1844). Around 1800 she had a beautiful palace built in Stampino, the rooms of which were decorated with numerous frescoes representing her native city. The property extended over a hundred hectares and was filled with rare plants from all over the world. After Francesco Moreno's death, it was sold by his widow to his nieces on 27 March 1910, and then by them to Commendatore Quaglia in 1915.

In his letters, Claude Monet repeatedly mentions not so much the Villa Moreno as its large gardens³⁴ and, in a letter to Alice Hoschedé dated 11 February 1884,³⁵ he says of Francesco Moreno: "He's a very good man, happy and proud of his garden and of Bordighera, which is his town and which he owns almost entirely." Many other Italian and foreign visitors sang his praises, from Garnier to Fogazzaro, from De Amicis to Liégiard.³⁶ Giorgio Gallesio, a famous Ligurian agronomist, who visited the Moreno gardens in 1835, emphasised the abundant palm trees and citrus fruits, as did the Princes Emanuele and Amedeo of Savoy after their 1854 visit.

La Villa Moreno sur la Strada Romana.
Photographie ancienne. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

Ici la rue, qui n'a pas encore été élargie,
restitue fidèlement la configuration
du lieu qu'a connu Monet.

The Villa Moreno on the Strada Romana.
Vintage photograph. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

The street had not yet been widened,
displaying exactly the same
configuration that Monet would
have been familiar with.





Bois d'oliviers au jardin Moreno.
Photographie ancienne. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

Olive Tree Wood in the Moreno Garden.
Vintage photograph. Bordighera,
Centro Culturale Pompeo Mariani

Bois d'oliviers au jardin Moreno, 1884.
Huile sur toile, 65 × 81 cm.
Collection particulière. [cat. 28]

Le jardin Moreno s'étendait aussi bien vers la mer que vers la colline et était bordé d'un mur traversé par l'ancienne Strada Romana. La partie du jardin qui entourait la villa Moreno était couverte de palmiers et de plantes exotiques du monde entier, tandis qu'une autre zone était réservée à la culture des citrons, des agrumes et des oliviers, dont la famille Moreno tirait un profit considérable en exportant l'huile d'olive et les fruits. Le jardin Moreno ayant quasiment disparu, il n'est plus possible de déterminer avec certitude quelle partie de l'oliveraie représente ce tableau. Si certains arbres peints par Monet à Bordighera se retrouvent de toile en toile, faisant ainsi office de motif récurrent (W. 870-872), aucun équivalent à ceux de notre tableau n'est à ce jour connu ; *Bois d'oliviers au jardin Moreno* est donc un *unicum*. Indice de l'intérêt réel que lui porte l'artiste, il fait partie de la première sélection des tableaux adressés au marchand Paul Durand-Ruel en juin 1884 pour assurer la promotion de l'œuvre (ill. p. 146).

Olive Tree Wood in the Moreno Garden, 1884. Oil on canvas, 65 × 81 cm.
Private collection. [cat. 28]

The Moreno Garden extended both towards the sea and towards the hill and were bounded by a wall and bisected by the old Strada Romana. The part of the gardens surrounding the Villa Moreno was filled with palm trees and exotic plants from all over the world, while another part of it was reserved for the cultivation of lemons and other citrus fruits and olives. The Moreno family made a considerable profit by exporting olive oil and fruits. Since the Moreno gardens have almost disappeared, it is no longer possible to establish exactly which part of the olive grove is depicted. While certain trees painted by Monet in Bordighera appear from one canvas to the next, forming a recurring motif (W. 870-872), none equivalent to those in this painting have been found. *Olive Tree Wood in the Gardens of the Villa Moreno* is thus a *unicum*. It was included in the first selection of paintings sent to the dealer Paul Durand-Ruel in June 1884 to help with the promotion of Monet's work, bearing witness to the importance attached to it by the artist (ill. p.146).



Dès 1885, un an après la mort de Francesco Moreno, la grande partition de la propriété commence. Celle-ci sera principalement entre les mains des Anglais qui avaient « colonisé » Bordighera, ainsi qu'en témoignent les actes notariés de l'époque³⁷. En 1916, la villa Moreno fut achetée par Mgr Casalegno, membre la Fondation religieuse Maria Consolatrice; c'est actuellement une école qui porte le nom de villa Palmizi. Un autre lieu qui, à l'époque, pouvait rivaliser avec la propriété Moreno est la villa delle Palme, avec son grand parc appartenant à la famille de banquiers Giribaldi, et située près de l'actuelle via Lagazzi et de l'hôpital Saint-Charles. À l'intérieur, on trouvait non seulement des palmiers mais aussi des plantes de toutes sortes, et l'ensemble comptait en outre un important musée ornithologique avec plus de quatre cents spécimens d'oiseaux et d'animaux empaillés.

Il ressort de la consultation récente de divers documents que l'actuel parc de la villa Pompeo Mariani est aujourd'hui la plus grande partie qui subsiste de l'ancien jardin Moreno³⁸. La propriété fut acquise en 1909 par le peintre lombard Pompeo Mariani; en 1911, il y fit construire son atelier par l'architecte Rodolfo Winter, et acheta en outre des terrains adjacents aux héritiers Moreno en 1921.

De nombreux autres jardins et parcs naissent dans le sillage du jardin Moreno, non seulement à Bordighera mais aussi en France, en Espagne et en Angleterre, et seront une source d'inspiration pour de nombreux experts en botanique et amateurs de jardins.

En 1875, le botaniste et architecte paysagiste Ludovico Winter (1846-1912) créa à Bordighera, dans les localités d'Arziglia et de Madonna della Ruota, un véritable jardin d'acclimatation en s'inspirant de ce qui avait été fait à Conca Verde bien des années auparavant par la famille Moreno, à qui il acheta des parcelles dans cette même zone. Il donna ainsi le jour à une véritable industrie d'exportation de plantes rares et créa les conditions pour l'organisation de cultures à grande échelle de fleurs et de palmiers qui ont rendu Bordighera célèbre dans le monde entier.

En conclusion, nous pouvons dire que la grande évolution décisive de Bordighera a lieu surtout à partir de 1885, avec une croissance démographique et culturelle régulière. De nombreuses autres personnalités importantes y ont séjourné, dont la reine Marguerite de Savoie (1851-1926), qui en fit sa résidence permanente à partir de 1913. Un grand casino a été érigé, ainsi qu'un véritable théâtre, le Zeni. On a agrandi la gare et ouvert l'actuel corso Italia, avec le Grand Hôtel Hesperia tout au fond, et bien d'autres nouvelles constructions.

In 1885, a year after Francesco Moreno's death, a big partition of the property began. It would mostly be owned by the British, who had somehow "colonised" Bordighera, as the notarial deeds of the time testify.³⁷ In 1916, the Villa Moreno was bought by Monsignor Casalegno, a member of the Maria Consolatrice religious foundation; it is now a school called the Villa Palmizi. Another place that rivalled the Moreno estate at the time was the Villa delle Palme, with its large garden belonging to the Giribaldis, a family of bankers, near what is now the Via Lagazzi and St. Charles Hospital. Inside, there were not only palm trees but also plants of all kinds, and the complex also had an important ornithological museum with more than four hundred specimens of birds and stuffed animals.

Recent consultation of various documents shows that what is now the garden of the Villa Pompeo Mariani is the largest remaining part of the old Moreno gardens.³⁸ The estate was bought in 1909 by the Italian Impressionist Pompeo Mariani and, in 1911, the Lombard painter had his studio built there by architect Rodolfo Winter. Pompeo Mariani also bought adjoining land from the Moreno heirs in 1921.

Many other gardens and parks were created in the wake of the Moreno gardens, not only in Bordighera but also in France, Spain and England, and were a source of inspiration for many botanical experts and garden lovers.

In 1875, the botanist and landscape architect Ludovico Winter (1846-1912) created a botanical garden in Bordighera, in the Arziglia and Madonna della Ruota parts of the city, inspired by what had been done in Conca Verde many years earlier by the Moreno family, from whom he bought plots in the same area. He developed a thriving export industry of rare plants and created the conditions for the birth of the large-scale cultivation of flowers and palms that would make Bordighera famous worldwide.

In conclusion, we can say that the decisive evolution of Bordighera took place mostly from 1885 onwards, with a steady demographic and cultural growth. Many other important personalities stayed there, including Queen Margaret of Savoy (1851-1926), who made it her permanent residence from 1913. A large casino was built, as well as a theatre, the Zeni. The railway station was enlarged and what is now the Corso Italia was opened, leading to the Grand Hotel Hesperia, as well as many other new constructions.

Cat. 80 *Étude d'oliviers*, 1884.

Huile sur toile, 73 × 60 cm.

Collection particulière, courtesy Blondeau & Cie, Genève

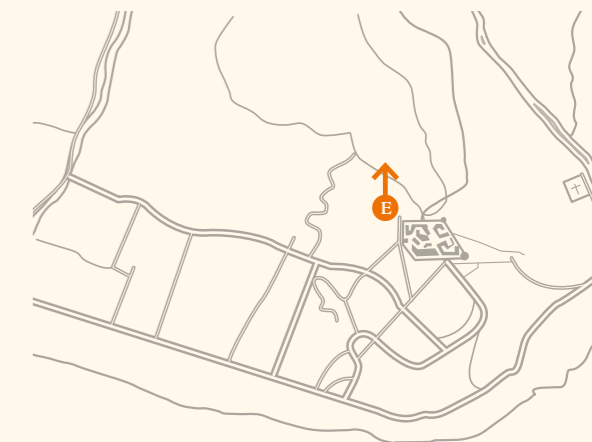
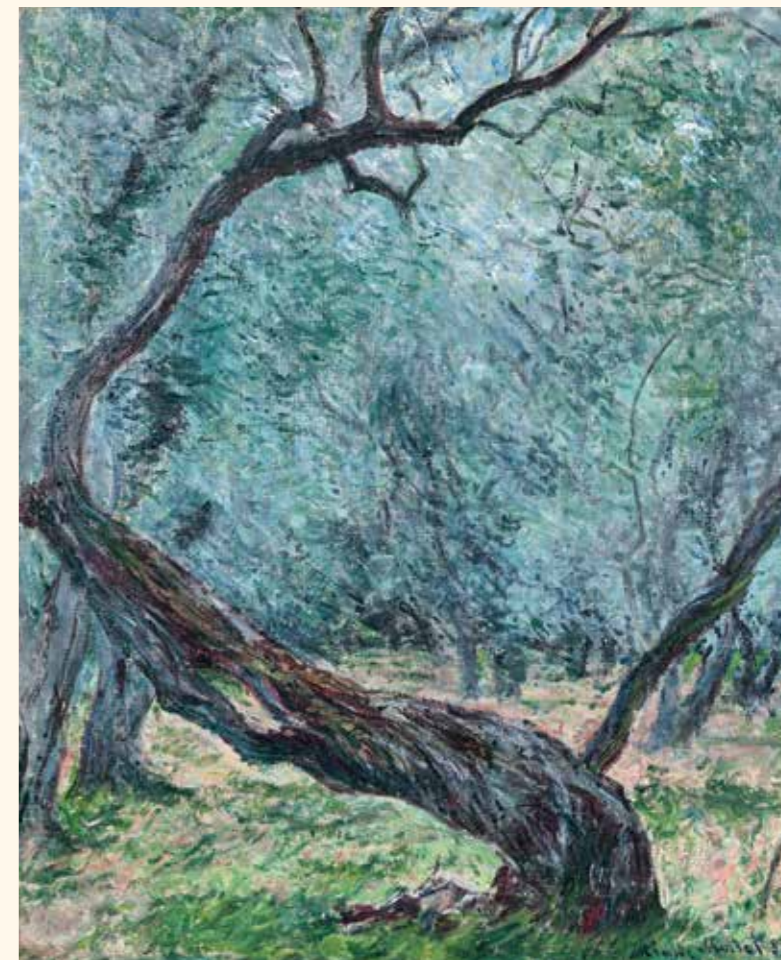
Le tableau a été peint par Claude Monet dans la partie supérieure du jardin Moreno, qui fait maintenant partie du parc de la villa Pompeo Mariani, un site protégé par le ministère italien des Biens culturels. En 1884, quand le peintre y pose son chevalet, la villa n'existait pas encore. Il n'y avait qu'une grande oliveraie. Le premier noyau de la demeure a été construit à la demande de la comtesse Fanshawe en 1885, d'après un projet de Charles Garnier, un an tout juste après le départ de Monet. En 1909, la propriété a été acquise par le peintre italien Pompeo Mariani, puis agrandie par les architectes Luigi Broggi et Rodolfo Winter. Aujourd'hui, quatre-vingt-dix oliviers centenaires, âgés de deux cents à cinq cents ans, dont les « deux » peints par l'artiste, sont encore visibles dans le parc, ainsi que diverses espèces botaniques appartenant à l'ancien jardin Moreno. Dans cet emplacement, Monet a peint deux autres œuvres : *Vue de Vintimille*, aujourd'hui au Kelvingrove Art Gallery and Museum de Glasgow, et *Jardin à Bordighera, effet du matin*, aujourd'hui à l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

Cat. 80 *Study of Olive Trees*, 1884

Oil on canvas, 73 × 60 cm

Private collection, Courtesy Blondeau & Cie, Geneva

This canvas was painted by Claude Monet in the upper part of the Moreno gardens, now part of the grounds of the Villa Pompeo Mariani, a site protected by the Italian ministry of cultural heritage. In 1884, when the painter set down his easel, the Villa Mariani did not yet exist. There was only a large olive grove. The first nucleus of the villa was created at the request of Countess Fanshawe in 1885, based on a design by Charles Garnier, a year after Monet's departure. In 1909, the estate was bought by the Italian Impressionist painter Pompeo Mariani (1857-1927), then enlarged by architects Luigi Broggi and Rodolfo Winter. Today, ninety olive trees, ranging in age from 200 to 500 years old, including the "two" painted by the artist, can still be seen in the garden, along with various botanical species belonging to the former gardens of the Villa Moreno. In this same location, Monet painted two other works: *View of Ventimiglia*, now in the Kelvingrove Art Gallery and Museum in Glasgow, Scotland, and *Garden at Bordighera, Morning Effect*, now in the Hermitage, Saint Petersburg.



Cat.81 Jardin Moreno à Bordighera,
1884. Huile sur toile, 73 × 93 cm.
West Palm Beach (Floride),
Norton Museum of Art

Cette belle vue de la ville haute est peinte depuis l'intérieur du jardin Moreno, juste à côté de leur villa sur la Strada Romana, où Monet est reçu pour la première fois le 5 février 1884. Il pose son chevalet à proximité de la « petite tour Moreno » qui n'existe plus aujourd'hui. Cette zone était plantée de palmiers et de plantes exotiques. Le *Pinus canariensis*, que l'on peut encore voir sur ce qui est devenu la propriété de la famille Schiva, figure parmi les variétés les plus notables; il est protégé car il est considéré comme un arbre monumental.

Cat. 81 The Moreno Garden in Bordighera,
1884. Oil on canvas, 73 × 93 cm.
West Palm Beach (Florida),
Norton Museum of Art

This beautiful view of the upper town was painted from inside the gardens of the Villa Moreno, right next to the villa itself, where Monet was welcomed for the first time on the 5th of February 1884. He placed his easel near the "little Moreno tower", which no longer exists. The area around the villa was dense with palm trees and exotic plants. The *Pinus canariensis*, which can still be seen today on what is now property belonging to the Schiva family, is among the most remarkable varieties; it is protected because it is regarded as a monumental tree.



Cat.82 Branche de citronnier, 1884.
Huile sur toile, 65 × 54 cm.
Collection particulière

Branche de citronnier est l'une des œuvres les mieux documentées peintes par Monet à Bordighera; c'est aussi la dernière. Le jeudi 3 avril 1884, Monet se plaint: « Ici, le temps couvert est revenu avec de temps en temps de la pluie. Impossible de travailler: aussi vous jugez de mon désespoir. Ce n'est pas de chance et j'ai passé une bien ennuyeuse journée ne sachant que faire de mon corps, navré enfin. Mon unique moyen de passer le temps est en somme de peindre des natures mortes, mais sans grand entrain: aujourd'hui, c'est le tour des citrons » (lettre à Alice Hoschedé, Wildenstein, vol. 2, n° 471). Monet travaille à sa nature morte les 3 et 4 avril. En deux jours, la toile est enlevée, signée et datée. Le samedi 5 avril elle est mise en caisse et bientôt numérotée et titrée sur le châssis, sur injonction de la douane italienne dont les requêtes diffèrent de quelques jours le départ de Monet. Ce tableau fait partie des premiers envois de Monet à Durand-Ruel enregistrés le 31 mai 1884 (voir ill. p. 146).

Cat.82 Lemon Tree Branch, 1884.
Oil on canvas, 65 × 54 cm.
Private collection

Lemon Tree Branch is one of the best-documented of the works painted by Monet in Bordighera; it was also the last. On Thursday 3 April 1884, Monet complained: "Here the cloudy weather has returned, with rain from time to time. It's impossible to work, so you can imagine my despair. It is unfortunate and I spent a very boring day not knowing what to do, feeling sad. In short, the only way to spend the time for me is to paint still lifes, but without much energy; today, it's the turn of lemons" (letter to Alice Hoschedé, Wildenstein, vol. 2, no. 471). Monet worked on his still life on the 3rd and 4th of April. Within two days, the canvas had been quickly finished, signed and dated. On Saturday 5th April it was put in a crate and hastily numbered and titled on the stretcher, at the insistence of Italian customs, whose requests delayed Monet's departure by several days. This painting was part of the first batch sent by Monet to Durand-Ruel recorded on 31 May 1884 (see ill. p. 146).



☀ Le village de Dolceacqua a été le fief de la famille Doria du XIII^e au XVIII^e siècle, mais, de la fin du marquisat (1793) à l'arrivée de Claude Monet, la vallée de la Nervia tout entière, et particulièrement Dolceacqua, a été au cœur d’incessantes luttes régionales entre le comté de Nice, la république de Gênes, la Savoie et le Piémont, qui ont vu s’opposer aux XVIII^e et XIX^e siècles les grandes puissances de l’Europe d’alors : tout d’abord les troupes de Bonaparte et de Masséna (1794-1796), puis le Premier Empire, l’empire d’Autriche et le royaume de Sardaigne se sont affrontés pour mettre la main sur le comté de Nice qui deviendra finalement français avec les accords de Plombières (24 mars 1860), laissant Dolceacqua et la plupart des villages de la haute vallée de la Nervia dans le giron de Victor-Emmanuel II, roi de Sardaigne et duc de Savoie.

Les documents illustrant les activités économiques et sociales de la population de Dolceacqua en cette fin de XIX^e siècle sont assez rares, mais on sait avec certitude que la vie y était particulièrement difficile pour les paysans ; pour assurer la nourriture de leur famille, ils étaient en effet obligés de travailler sur des terrains escarpés et peu accessibles, souvent éloignés du bourg et nécessitant la construction et l’entretien constant de murets de soutènement en pierres sèches, des restanques, que l’on perçoit d’ailleurs distinctement sur la gauche de la toile de Claude Monet *Le Château de Dolceacqua*¹ (cat. 26, p. 71). Il manque néanmoins à ce tableau de vie austère deux éléments essentiels qui caractérisent nombre de villages du Ponant ligure, et notamment Dolceacqua : la vigne et l’olivier. Implantées fort anciennement, ces deux cultures ont joué – et jouent encore aujourd’hui – un rôle essentiel dans la vie de toute une partie du village. Le vin et surtout l’huile permettaient en effet à beaucoup de paysans d’avoir des revenus assez conséquents. Ces cultures en restanques fascinent les voyageurs, peintres et photographes, devenant même parfois des éléments identitaires de Dolceacqua et contribuant de fait à la renommée du territoire. Elles ont apporté des ressources non négligeables, ont modelé les paysages et insufflé les traditions culinaires. On peut d’ailleurs vraisemblablement penser que Monet a pu goûter au fameux Rossese – que les généraux Napoléon Bonaparte et André Masséna ont apprécié avant lui…² – et manger une salade de tomates arrosée d’un filet l’huile d’olive du pays ! Seules véritables richesses des paysans en cette fin de XIX^e siècle… Outre son huile d’olive et son vin renommé (Rossese de Dolceacqua), la cuisine locale propose des plats savoureux tels que le *fugasun* (tourte aux herbes), la purée d’olives, les tomates séchées, le *brandacujun* (stockfish) et la *michetta*, un gâteau auquel est dédiée une fête populaire au mois d’août et qui, selon la légende, aurait été créé pour célébrer la cessation du « jus primæ noctis »…

☀ The village of Dolceacqua was the fief of the Doria family from the 13th to the 18th century, but from the end of the marquisate (1793) until the arrival of Claude Monet, the whole of the Nervia Valley, and Dolceacqua in particular, was the arena of constant regional conflicts between the county of Nice, the Republic of Genoa, Savoy and the Piedmont, which saw the great powers of Europe clashing with one another in the 18th and 19th centuries: first the troops of Bonaparte and Masséna (1794–96), then the First French Empire, the Austrian empire and the kingdom of Sardinia fought one another for control of the county of Nice, which in the end became French following the Plombières Agreement (24 March 1860), leaving Dolceacqua and most of the villages in the upper valley of the Nervia in the hands of Victor Emmanuel II, king of Sardinia and duke of Savoy.

There are few documents showing the economic and social activities of the inhabitants of Dolceacqua at the end of the 19th century, but we know for certain that life was particularly hard for the peasants who, to provide food for their families, were forced to work on steep, inaccessible land, often a long way from the village, and requiring the construction and constant maintenance of low supporting walls in dry masonry, called “restanques”, that can be seen on the left of Claude Monet’s painting *The Castle of Dolceacqua* (cat. 26, p. 71).¹ However, that depiction of austere life lacks two main elements that characterised many villages of the Ponente, including Dolceacqua: vines and olive trees. Introduced a long time ago, those two crops have played and continue to play an all-important role in village life. Wine and, above all, olive oil enabled many farmers to have sizeable incomes. The cultivation in terraces fascinated travellers, painters and photographers, becoming symbols of Dolceacqua and contributing to the region’s reputation. They brought quite considerable resources, shaped the landscape and inspired culinary traditions. It is quite likely that Monet sampled the famous Rossese, which the generals Napoleon Bonaparte and André Masséna appreciated before him,² and ate a tomato salad with locally produced olive oil, sole source of income for the farmers at the end of the 19th century. On top of its olive oil and its famous wine (Rossese di Dolceacqua), the local cuisine offers tasty dishes like *fugasun* (a pie with aromatic herbs), olive purée, sun-dried tomatoes, *brandacujun* (stockfish) and *michetta*, a cake for which there is a day of popular celebration in August and which, according to legend, was allegedly created to commemorate the suspension of “jus primæ noctis”.³

Dolceacqua, 1891. Photographie ancienne. Collection Franck Vigliani

Sur ce cliché pris des hauteurs du centre historique, on découvre l’autre partie du village, le Bourg : ce point de vue assez rare montre combien les constructions sont rudimentaires.

Dolceacqua, 1891. Vintage photograph. Franck Vigliani Collection

This photograph taken from the heights of the old historic centre shows the other part of the village, the market town. This fairly rare view shows how rudimentary the structures were.

DOUBLE PAGE SUIVANTE/FOLLOWING DOUBLE PAGE
Tracés des chemins empruntés par Claude Monet

Selon notre reconstruction, Monet, en ce 17 février 1884, s’est rendu à Dolceacqua en voiture par la route carrossable (en bleu) et est rentré à pied (en rouge) à travers les collines par des sentiers muletiers en direction de Soldano, puis par des chemins plus praticables de Soldano à Bordighera en passant, comme à l’aller, par Vallecrosia.

Layouts of the Paths taken by Claude Monet

According to our reconstruction, Monet, on that 17 February 1884, went to Dolceacqua by carriage along the road (in blue) and walked back (in red) through the hills by the mule tracks towards Soldano, then by easier paths from Soldano to Bordighera, passing through Vallecrosia.



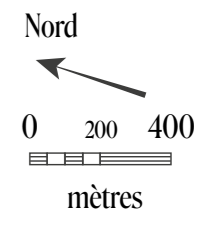
Dolceacqua

Au-delà du pittoresque
Beyond the picturesque

Février & avril 1884
February & April 1884

Aldo Herlaut

- Trajet à pied
- Trajet en voiture





Le Château de Dolceacqua, 1884.
Huile sur toile, 92 x 73 cm. Paris,
musée Marmottan Monet. [cat. 26]

The Castle of Dolceacqua, 1884.
Oil on canvas, 92 x 73 cm. Paris,
Musée Marmottan Monet. [cat. 26]

Giacomo Brogi, *Dolceacqua, le château
et le pont médiéval*, vers 1880. Photographie
ancienne. Collection Giorgio Caudano

Giacomo Brogi, *Dolceacqua, the Castle
and the Medieval Bridge*, ca. 1880.
Vintage photograph.
Giorgio Caudano Collection





Le Château de Dolceacqua (cat. 26, p.71). Monet et ses amis anglais se rendent à Dolceacqua en voiture par la voie carrossable récemment construite⁴; ils partent de Bordighera Alta (la ville haute), où se trouve la Pension anglaise, par le seul itinéraire possible de 12 kilomètres; elle emprunte l’ancienne voie romaine – la via Julia Augusta⁵ –, traverse Vallecrosia puis prend la route qui remonte la Val Nervia en traversant Camporosso. Monet arrive pour la première fois à Dolceacqua le dimanche 17 février 1884. Il découvre un village «pittoresque⁶» qui, selon le recensement de 1881⁷, compte alors 2 338 habitants, soit presque autant que Bordighera. Perché sur un piton rocheux, dressé en position stratégique, Dolceacqua propose un cadre très suggestif, mais nul doute que le regard de Monet se porte essentiellement sur la composition architecturale exceptionnelle que lui offrent le petit pont médiéval en pierres calcaires à dominante blanche fait d’une seule arche à dos d’âne, ainsi que les maisons hautes, serrées les unes contre les autres et comme écrasées sous le poids d’un étonnant château en ruine. C’est très certainement cet ensemble à la fois austère et harmonieux qui incite Monet à revenir sur les lieux, seul et seulement deux jours après cette première visite. Il laissera deux «motifs merveilleux⁸»,

témoignage marqué de son intérêt pour le site.

L’habitat. Les maisons sont manifestement vétustes et mal ou peu entretenues, signe évident d’une population en grande majorité assez pauvre.

En effet, avec une prédominance d’exploitations très petites et morcelées, et dotés d’un matériel plus que sommaire, les paysans ne possèdent souvent que quelques chèvres, des lapins et des poules, quelquefois un mulet, pour transporter les produits de leurs petits lopins de terre jusqu’aux moulins ou aux pressoirs. Il s’agit bien là d’une agriculture qui n’assure que la nourriture de la famille, par ailleurs assez nombreuse, avec un taux de mortalité élevé. En ces années-là, les gens de cette région se tournent déjà vers la Riviera française à la recherche d’un travail.

Le pont. Véritable chef-d’œuvre d’harmonie et d’élégance des formes, équilibré dans sa structure plastique, également connu sous le nom de «pont des Doria», c’est bien le pont médiéval, qualifié par Monet lui-même de «bijou de légèreté⁹», qui est au cœur de son regard. Il a été construit à la fin du XV^e siècle, par décision de Bartolomeo Doria, et son arche, en dos d’âne d’une seule portée de plus de 30 mètres, surplombe de près de 10 mètres la rivière; il relie le centre historique de Dolceacqua, «la terra», au bourg plus récent. Monet en fait une figure centrale; le pont partage nettement la toile en deux: sur la partie basse, à l’ombre, le torrent Nervia, sur la partie haute, en plein soleil, le château.

La Nervia. Comme pour tous les torrents de montagne, son débit est très variable et irrégulier. L’eau de la Nervia est ici peu abondante: sans doute a-t-il rarement plu depuis quelques semaines. Comme la colline, qui la surplombe, et bien qu’elle soit peu profonde en cet endroit, l’eau est sombre en ce 19 février parce que cette partie du village ne voit le soleil que quelques heures le matin et presque jamais en certains mois d’hiver. Le torrent se fraye un chemin entre les monceaux de pierres que le courant déverse régulièrement sur le lit lorsqu’il est en crue. Ces amas de pierres que la Nervia abandonne servent d’ailleurs aux femmes du village qui vont le matin laver leur

The Castle of Dolceacqua (cat. 26, p.71). Monet and his English friends went to Dolceacqua by carriage, taking the recently built road;⁴ they left Bordighera Alta (the upper town), where the Pension Anglaise was located, along the only possible route, 12 kilometres long. It followed the old Roman road – the Via Julia Augusta⁵ – passed through Vallecrosia, then took the road that went up the Val Nervia, traversing Camporosso. Monet arrived for the first time in Dolceacqua on Sunday 17 February 1884. He discovered a “picturesque”⁶ village which, according to the 1881 census,⁷ had 2,338 residents, almost as many as Bordighera. Perched on a rocky peak, in a strategic location, Dolceacqua offered a very evocative setting, but Monet’s attention was no doubt drawn above all to the exceptional architectural composition provided by the little medieval humpback bridge made mostly out of white limestone, together with the tall houses huddled together that appear crushed under the weight of the astonishing castle in ruins. It was certainly that whole setting, both austere and harmonious, that prompted Monet to return to the place on his own two days after his first visit. He left two “marvellous motifs”⁸ of the castle, testament to his interest in the site.

Houses. The houses were dilapidated and little or poorly maintained, a clear sign of a mainly impoverished population.

The majority of farms were small and had only the most basic equipment and farmers often only owned a few goats, rabbits and hens, with sometimes a mule to transport the products of their small plots to the mills and the pressing sheds. It was agriculture that only provided food for the albeit large family. The mortality rate was high. At that time, people from the area were already turning to the French Riviera in their search for work.

The bridge. Also known as the “Bridge of the Doria”, this medieval bridge is a veritable masterpiece of harmonious, elegant, perfectly balanced forms. Monet described it as “a marvel of lightness”.⁹ Built at the end of the 15th century, at the request of Bartolomeo Doria, its humpback form, with a single span of more than 30 metres, is suspended nearly 10 metres above the river. It connected the historic centre of Dolceacqua, the “terra”, to the more recent town. Monet chose to make it the central feature of his painting. The bridge neatly divides the painting in two: on the lower part – in the shade – is the Nervia torrent, on the higher part – in sunlight – the castle.

The Nervia. Like all mountain torrents, its flow is extremely variable and irregular. In Monet’s painting, there is only a small volume of water. No doubt it had not rained much in weeks. Like the hill above, and although it was quite shallow at this place, the water was dark on that 19 February, because that part of the village only sees direct sunlight for a few hours in the morning, and almost never in some of the winter months. The torrent makes its way between piles of rocks which the current regularly deposited on the riverbed at times of flood. Those piles of rocks carried by the Nervia were used by the women who went to wash their linen on the banks in the morning and left their sheets to dry until evening, when they came back to pick them up.

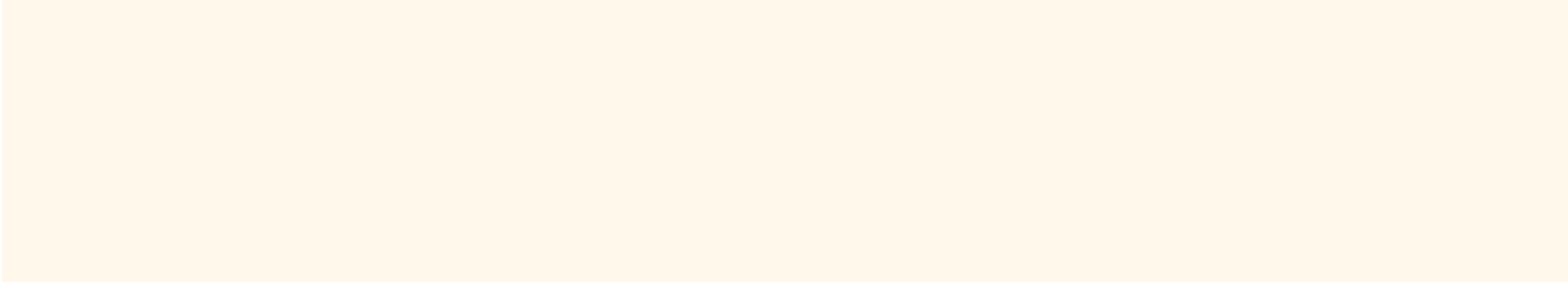
DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE/
PRECEDING DOUBLE PAGE

Domenico Bruna, *Vue du village de Dolceacqua*, 1920. Photographie ancienne. Collection Giorgio Caudano

Ce cliché fait découvrir un des premiers sentiers que Monet a empruntés en quittant le village et montre combien ils étaient praticables et bien entretenus.

Domenico Bruna, *View of the Village of Dolceacqua*, 1920. Vintage photograph. Giorgio Caudano Collection

This photograph shows one of the first paths Monet took on leaving the village, revealing how passable and well-maintained they were.



Dolceacqua, 12 mars 1882. Photographie ancienne. Collection Gisella Merello

Cette magnifique image montre que lorsque Monet peint son tableau, Dolceacqua n’a pas encore subi le tremblement de terre de 1887, qui fera tomber une bonne partie de l’aile droite du château (à gauche sur la photo).

Dolceacqua, 12 March 1882. Vintage photograph. Gisella Merello Collection

This splendid view shows that when Monet painted it, Dolceacqua had not yet suffered the 1887 earthquake that would result in the collapse of much of the castle’s right wing (on the left in the photo).

linge sur les berges et y laissent sécher leurs draps qu’elles viennent reprendre le soir venu.

Le château. Propriété des comtes de Vintimille, la première occurrence du château remonte à 1177; il passe ensuite aux mains de la famille des Doria de Gênes qui le maintiendront jusqu’à sa quasi-destruction sous le feu des armées espagnoles et françaises. En 1887, un terrible tremblement de terre secoua toute la Ligurie et fit des centaines de victimes. Le château des Doria, abandonné depuis les canonnades espagnoles en 1745, subit ensuite d’autres dommages et perdit notamment une partie d’une tour ancienne et un pan des fortifications de son aile droite; celles-ci, en revanche, apparaissent encore très distinctement sur les deux toiles que Monet a peintes en 1884.

The castle. The property of the counts of Vintimiglia, the castle first appeared in 1177. It then passed into the hands of the Doria family from Genoa, which kept it until it was almost destroyed in the clashes between the Spanish French armies. In 1887, a terrible earthquake shook the entire region of Liguria and hundreds of people died. The Dorias’ castle was abandoned following the Spanish cannonades of 1745 and subsequently suffered further damage, losing part of an old tower and a section of the fortifications on the right side. However, the latter are still clearly visible on the two paintings that Monet produced in 1884.



Le Pont de Dolceacqua. Photographie ancienne. Collection Franck Vigliani
The Bridge at Dolceacqua. Vintage photograph. Franck Vigliani Collection

Dolceacqua. Photographie ancienne. Collection Franck Vigliani
Dolceacqua. Vintage photograph. Franck Vigliani Collection



La Vallée de la Nervia avec Dolceacqua (cat. 27, p.72-73). Par les courriers qu’il adresse régulièrement à Alice, nous savons que Claude Monet s’est rendu à plusieurs reprises à Dolceacqua : une première fois avec ses amis anglais le 17 février, puis deux jours après, le mardi 19, et enfin une troisième fois le 2 avril¹⁰, quelques jours avant de quitter définitivement Bordighera et l’Italie. Lors d’une de ses escapades, « l’homme des grands espaces¹¹ » s’arrête sur la route carrossable qui serpente dans la vallée en suivant plus ou moins la rivière entre Camporosso, dont il peindra également une vue (*La Vallée de la Nervia*, W. 881), et Dolceacqua. Il est alors sur la route, légèrement en hauteur ; à environ deux kilomètres, il descend de quelques mètres vers le torrent et nous offre une vue plongeante du village, d’une grande précision. Au premier plan, la route carrossable et, légèrement en contrebas – où vraisemblablement il installe son chevalet –, le lit de la Nervia, très large à cet endroit et à sec ; de part et d’autre, des collines couvertes d’une abondante végétation. Au centre du tableau, sur son pic rocheux, situé à plus de 100 mètres au-dessus du niveau de la mer, on distingue parfaitement le château, vu sur son aile gauche, avec une des deux tours de façade au premier plan et, moins distincte, une tour ronde et plus ancienne sur l’arrière ; on aperçoit les maisons du centre historique qui descendent, accrochées les unes aux autres, jusque sur la rive de la Nervia, mais aussi la coupole du clocher de l’église paroissiale baroque Sant’Antonio Abate. Tout l’arrière-plan de la toile est occupé par les montagnes environnantes : de gauche à droite, on distingue les Alpes ligures qui, au loin, séparent la France de l’Italie et, beaucoup plus loin encore, la Ligurie du Piémont. De gauche à droite, on peut reconnaître, entre autres, la Testa d’Alpe à la crête légèrement arrondie (1587 m), puis, devant ce massif, le Monte Armetta (474 m) et le Monte Morgi (817 m), et enfin, à l’extrême droite, le Monte Rebuffao (550 m) qui surplombe le château et conduit au sanctuaire de l’Addolorata ; tout au fond et beaucoup plus haut, entre le Morgi et le Rebuffao, le Monte Toraggio¹². Monet place résolument Dolceacqua au centre de la toile, au croisement de deux collines boisées, et nous délivre un paysage désertique, une nature quelque peu hostile et mal maîtrisée par l’homme. C’est très certainement son amour de la nature, son envie de découverte et son ardeur physique qui le pousseront, lors de sa première visite, le 17 février, à prendre la décision de rentrer à Bordighera à pied accompagné de ses amis et de « revenir [...] en gravissant une énorme montagne¹³ » !

The Valley of the Nervia with Dolceacqua (cat. 27, p.72-73). From his regular correspondence with Alice Hoschedé, we know that Monet visited Dolceacqua on several occasions: the first time with his English friends on 17 February, then two days later, on Tuesday 19 February, and finally a third time, on 2 April,¹⁰ a few days before leaving Bordighera and Italy for good. During one of his trips, “the man of vast spaces”¹¹ stopped after about two kilometres on the road that winds through the valley, mainly following the river between Camporosso, whose view he also painted (*The Valley of the Nervia*, W. 881), and Dolceacqua. He descended a few metres towards the river to find a spot from where he painted a view looking down at the village below. In the foreground can be seen the road with, slightly below it – in the spot where in all likelihood he set up his easel – the bed of the Nervia, here dry and very wide; on either side are hills covered with abundant vegetation. The castle can clearly be seen in the centre of the painting on its rocky perch, more than 100 metres above sea level. It is the left wing that is visible, with one of the two front towers in the foreground, and a round older tower, less clear, to the rear; we can also see the houses of the old historic centre, huddled together, descending to the bank of the Nervia, as well as the cupola of the Baroque church of Sant’Antonio Abate. The entire backdrop of the canvas is taken up by the surrounding mountains: from left to right, we can make out the Ligurian Alps, which separate France, in the distance, from Italy and – even further away – Piedmontese Liguria. It is possible to identify, from left to right, Testa d’Alpe with its slightly rounded crest (1,587 m) then, in front of that massif, Monte Armetta (474 m) and Monte Morgi (817 m), and finally, on the far right, Monte Rebuffao (550 m) which overlooks the castle and leads to the sanctuary of Addolorata; right at the back and much higher, between Morgi and Rebuffao, is Monte Toraggio.¹² Monet placed Dolceacqua firmly in the centre of the painting, at the meeting point of two wooded hills, and depicts a desert landscape, a somewhat hostile nature over which people had little control. It was no doubt his love of nature, his curiosity and his physical prowess that led him, on his first visit, on 17 February, to decide to walk back to Bordighera with his friends and to “return . . . by climbing a huge mountain”!¹³

PAGE DE DROITE, DE HAUT EN BAS/
FACING PAGE, TOP TO BOTTOM

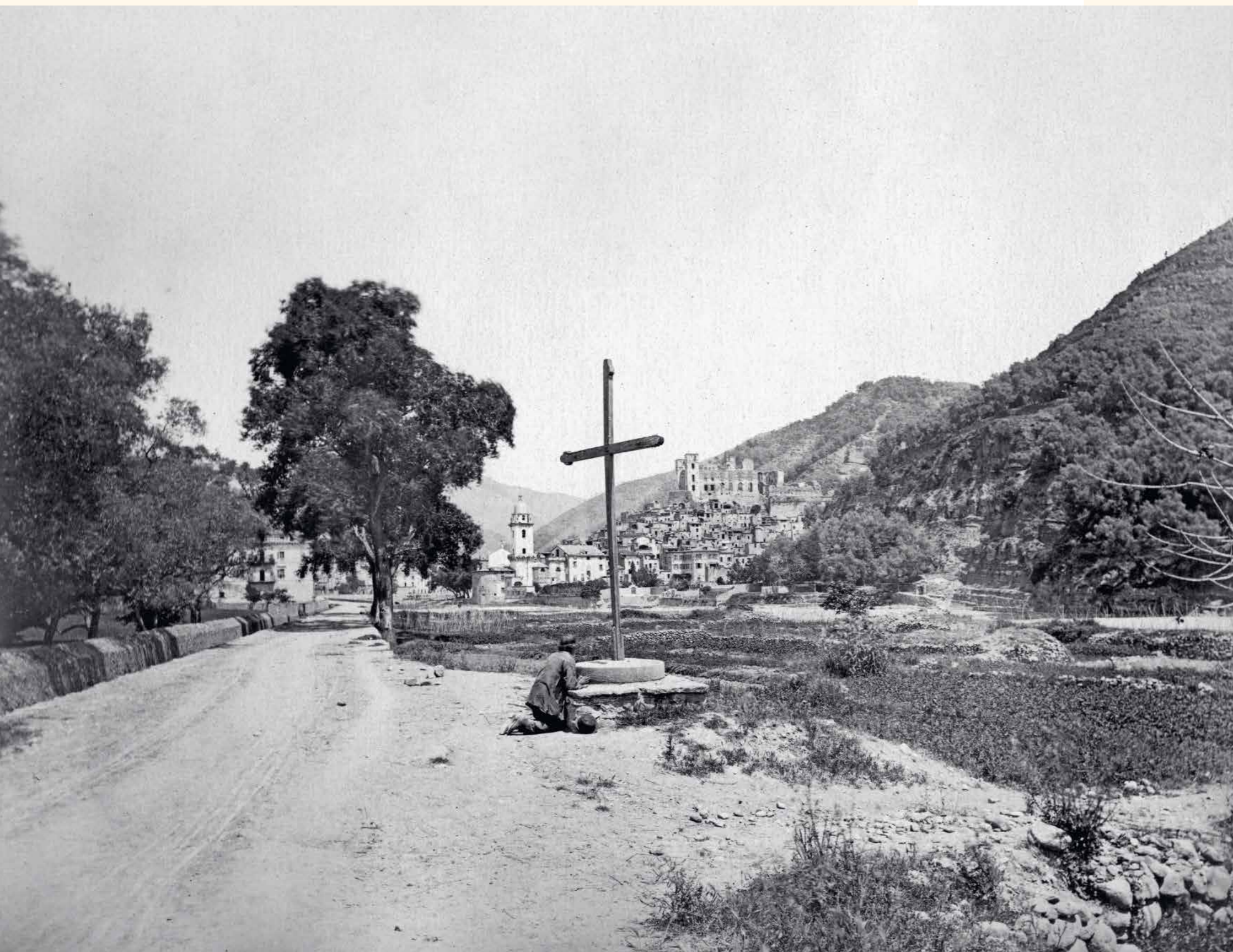
Eugène Degand, *La Vallée de la Nervia avec Dolceacqua*. Photographie ancienne. Collection Franck Vigliani

Eugène Degand, *The Valley of the Nervia and Dolceacqua*, c. 1890
Vintage photograph.
Franck Vigliani Collection

La Vallée de la Nervia avec Dolceacqua, 1884. Huile sur toile, 65 × 81 cm.
Collection Larock-Granoff. [cat. 27]

The Valley of the Nervia with Dolceacqua, 1884. Oil on canvas, 65 × 81 cm.
Larock-Granoff Collection. [cat. 27]





Je me suis personnellement rendu sur les sentiers et me suis renseigné auprès d'amis qui connaissent bien le village et, surtout, auprès d'Andrea Eremita qui sillonne à cheval ou à pied tous ces sentiers depuis quarante ans à la recherche de vestiges préhistoriques; je reprends ici les renseignements qu'il m'a fournis sur le trajet du retour de Monet à Bordighera. Selon toute vraisemblance, on peut reconstituer l'itinéraire qu'emprunta le peintre, accompagné par un paysan qui connaissait bien les sentiers muletiers¹⁴. Quasiment impraticable aujourd'hui, le chemin commence près de l'église paroissiale de Dolceacqua; il faut longer le ruisseau Peitavino puis, après avoir traversé un petit pont, remonter par d'innombrables lacets au sommet de la colline jusqu'à atteindre le lieu-dit *Cà du Maigu* (maison du docteur). De là, on continue en direction de l'église San Gregorio pour atteindre la crête de Nevìa-Verbone. On rejoint alors un chemin de terre qu'on poursuit sans trop de difficulté à travers une succession de pinèdes, de vignobles, d'oliveraies et de buissons de genêts, dans un paysage qui s'ouvre au loin sur la mer. L'itinéraire quitte ensuite la crête pour descendre au fond de la vallée en direction de San Biagio et de Vallecrosia. De là, sur l'ancienne voie romaine, Monet et ses amis devaient arriver «harassés de fatigue¹⁵» à la Pension anglaise où ils séjournaient. Le chemin était certes long, probablement quatre, voire cinq heures de marche, mais les montagnes n'étaient pas si «énormes» que veut bien le dire Monet et les sentiers muletiers de l'époque, que les paysans parcouraient régulièrement avec leurs mules, étaient larges et fort bien entretenus.

I walked the paths in person and made enquiries among friends who know the village well, notably Andrea Eremita, who has been going up and down those paths for nearly forty years in search of prehistoric remains. I reproduce here the information he gave me concerning Monet's return journey to Bordighera. It is possible to piece together the probable route taken by the painter accompanied by a farmer who knew the mule tracks well.¹⁴ Almost impassable today, the path starts near the parish church of Dolceacqua; we followed the Peitavino brook, then after crossing a little bridge, we ascended, winding through countless hairpins, to the top of the hill as far as a place known as *Cà du Maigu* ("the doctor's house"). From there, we continued in the direction of the church of San Gregorio to reach the crest of Nevìa-Verbone. We ended up on a dirt track that we followed without too much difficulty through a succession of pine forests, vineyards, olive groves and broom in a landscape that opened onto the distant sea. We left the crest to go down to the bottom of the valley in the direction of San Biagio and Vallecrosia. From there, on the old Roman road, Monet and his friends must have arrived "completely exhausted"¹⁵ at the Pension Anglaise where they were staying. The walk was undoubtedly long, probably four to five hours, but the mountains were not as "huge" as Monet liked to describe them, and at the time the mule tracks, which the farmers regularly took with their animals, were wide and well-maintained.

Jean-Baptiste Anfossi, *Dolceacqua*, vers 1874. Photographie ancienne. Collection Giorgio Caudano

Sur ce cliché, on distingue très nettement la route carrossable qu'a empruntée Monet les 17 et 19 février et le 2 avril 1884. De Vintimille, où elle se raccordait à la fameuse via Julia Augusta, cette route rejoignait Camporosso et Dolceacqua dans un premier temps pour ensuite desservir d'autres villages dans la vallée (Isolabona et Pigna, notamment). Lorsque Monet et ses amis anglais l'arpentent, elle n'existe que depuis un peu plus de dix ans.

Jean-Baptiste Anfossi, *Dolceacqua*, ca. 1874. Vintage photograph. Giorgio Caudano Collection

On this photograph, we can see quite clearly the road taken by Monet on 17 and 19 February as well as on 2 April 1884. From Vintimiglia, where it joined the famous Via Julia Augusta, this road led to Camporosso and Dolceacqua, also serving other villages in the valley (including Isolabona and Pigna). When Monet and his English friends walked along it, the road had only been in existence for little more than ten years.

☀ Le dimanche 6 avril 1884, vers 4 heures de l’après-midi, Monet dit adieu à l’Italie. Sa voiture et son précieux chargement de tableaux viennent de franchir sans encombre la frontière à Menton, au lieu-dit Pont-Saint-Louis, là où le tracé tourmenté de la Corniche coïncide avec deux postes de douane installés dans une pente prononcée. Ayant rejoint le niveau de la mer, au golfe de Garavan, la voiture file ensuite à travers les rues intérieures de Menton et s’arrête devant l’Hôtel du Pavillon du Prince de Galles (ill. p.237)¹, où Monet a réservé une chambre. En face, un grand bâtiment, le palais Carnolès, l’ancienne résidence des princes de Monaco. Sans que rien l’indique clairement, on est à quelques pas de l’entrée est de la commune de Roquebrune². Monet n’a pas choisi cet emplacement au hasard: il est certes éloigné du centre de Menton, mais il est le plus proche hôtel du cap Martin. Or c’est ici qu’il a repéré quelques motifs et points de vue, à l’occasion de rares visites qu’il a faites depuis Bordighera. Le temps d’une poignée de jours, il souhaite y renouer avec les paysages maritimes dont la longue côte rectiligne qui accompagne la plaine entre Bordighera et Vintimille était avare et que l’enchantement du jardin Moreno avait fait oublier.

Construit en 1865 pour être, à l’origine, une caserne destinée aux gardes d’un prince étranger en villégiature à Menton, l’hôtel est « très fréquenté des Anglais et des Américains », selon l’édition 1883 du guide Baedeker de l’Italie septentrionale qui le place « à l’extrémité ouest » de Menton. Il fait l’objet d’un recensement positif de l’un des nombreux auteurs de livres britanniques évoquant Roquebrune et Menton à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle et après. William Chambers note qu’il est bien dirigé et qu’il comprend un petit « salon de lecture³ ». Il ajoute qu’il est assez distant de la ville et que les routes sont sales par mauvais temps, mais que, cela mis à part, sa situation est agréable. Une précision supplémentaire mérite d’être soulignée: la façade arrière du bâtiment donne sur la mer. En 1870, date de parution du livre, comme probablement encore en 1884, l’accès à l’hôtel ne pouvait se faire que par la route venant de Monaco ou d’Italie⁴. La promenade du Midi (aujourd’hui promenade du Soleil), dont la construction, le long du front de mer de la baie occidentale de Menton, avait commencé, ne dépassait pas encore cette partie du golfe de la Paix (aujourd’hui golfe du Soleil) qui baigne aussi Carnolès, le quartier à l’est de Roquebrune. Les choses n’évolueront qu’après 1894⁵.

Cela signifie qu’au départ de l’hôtel, aucun aménagement particulier ne permettait à un piéton de se rendre directement, en terrain plat et sans effort, vers la base du cap Martin, distante de 1,2 kilomètre, afin, ensuite, d’en rejoindre l’extrémité. Deux solutions s’offraient alors, qu’un autre auteur britannique, William Miller, semble avoir testées. L’une était pénible. Suivons ce parcours, car c’est celui que Monet aura le plus souvent emprunté, peut-on parier, même si l’on ne peut exclure qu’il ait emprunté l’autre, surtout au retour, après une journée de « lutte », selon le terme qu’il employait quand il décrivait son travail: « Une des promenades les plus intéressantes et les plus classiques, à pied ou en voiture, est celle qui mène de Menton jusqu’au bout du cap Martin, distant de plus de deux miles (3,220 kilomètres). Le

☀ On Sunday 6 April 1884, around four in the afternoon, Monet said goodbye to Italy. His carriage and its precious load of paintings had just safely crossed the border at Menton, at the hamlet of Pont-Saint-Louis, where the tortuous outline of the Corniche coincided with two border posts set on a steep slope. Back down at sea level, at the Golfe de Garavan, the carriage sped up through the streets of Menton and stopped in front of the Hôtel du Pavillon du Prince de Galles (ill. p.237),¹ in which Monet had booked a room. Across the street stood an imposing building, the Palais Carnolès, the old residence of the princes of Monaco. Although there was nothing to indicate it clearly, they were a stone’s throw from the east entrance to Roquebrune.² Monet had not chosen that location at random: it was obviously a long way from the centre of Menton, but it was the closest hotel to Cap Martin. And it was there that he had spotted a few motifs and viewpoints on the few trips he had made there from Bordighera. For just a few days, he wished to reconnect with the maritime landscapes absent from the straight coast along the plain between Bordighera and Ventimiglia, which the enchantment of the Moreno gardens had made him forget.

Originally built in 1865 as the barracks for the guards of a foreign prince on vacation in Menton, the hotel was “much frequented by the English and the Americans”, according to the 1883 edition of the Baedeker guide to northern Italy, which placed it “at the western edge” of Menton. It was favourably appraised by one of the many British authors mentioning Roquebrune and Menton in the second half of the 19th century and later. William Chambers noted that it was well managed and included a small “reading room”.³ He added it was quite distant from the town, and that the roads were dirty in bad weather, but apart from that its location was pleasant. An added piece of information is worth mentioning: the back of the building gave onto the sea. In 1870, when the book was published, and probably still in 1884, the hotel could only be accessed by the road coming from Monaco and Italy.⁴ The Promenade du Midi (today Promenade du Soleil), construction of which along the seafront of Menton’s western bay had begun, did not extend further than this part of the Golfe de la Paix (today the Golfe du Soleil), which also took in Carnolès, the eastern neighbourhood of Roquebrune. It was not until 1894 that things changed.⁵

It meant that from the hotel, no special arrangement enabled a pedestrian to go directly, on flat ground and easily, to the base of Cap Martin, 1.2 kilometres away and then reach its very tip. Two solutions were on offer, both of which another British author, William Miller, seems to have put to the test. One was difficult though. Let’s follow that route, for it was almost certainly the one Monet took most often, even though he may have taken the other one too, especially after a long day of “struggle”, the term he used when describing his work: “One of the most interesting and classic walks, on foot or by car, is that leading from Menton to the very tip of Cap Martin, two miles distant (3.22 kms). The shortest and more pleasant way because it meanders along the coast and offers a view on everything surrounding you, consists in walking across the beach of rocks and

Menton vu du sentier des douaniers. Carte postale ancienne. Menton, Archives municipales, IIFi973

Menton Seen from the Coastal Path. Vintage postcard. Menton, Archives municipales, IIFi973

Cap Martin

Deux points de vue en un

Two viewpoints in one

Février 1884

February 1884

André Z. Labarrère



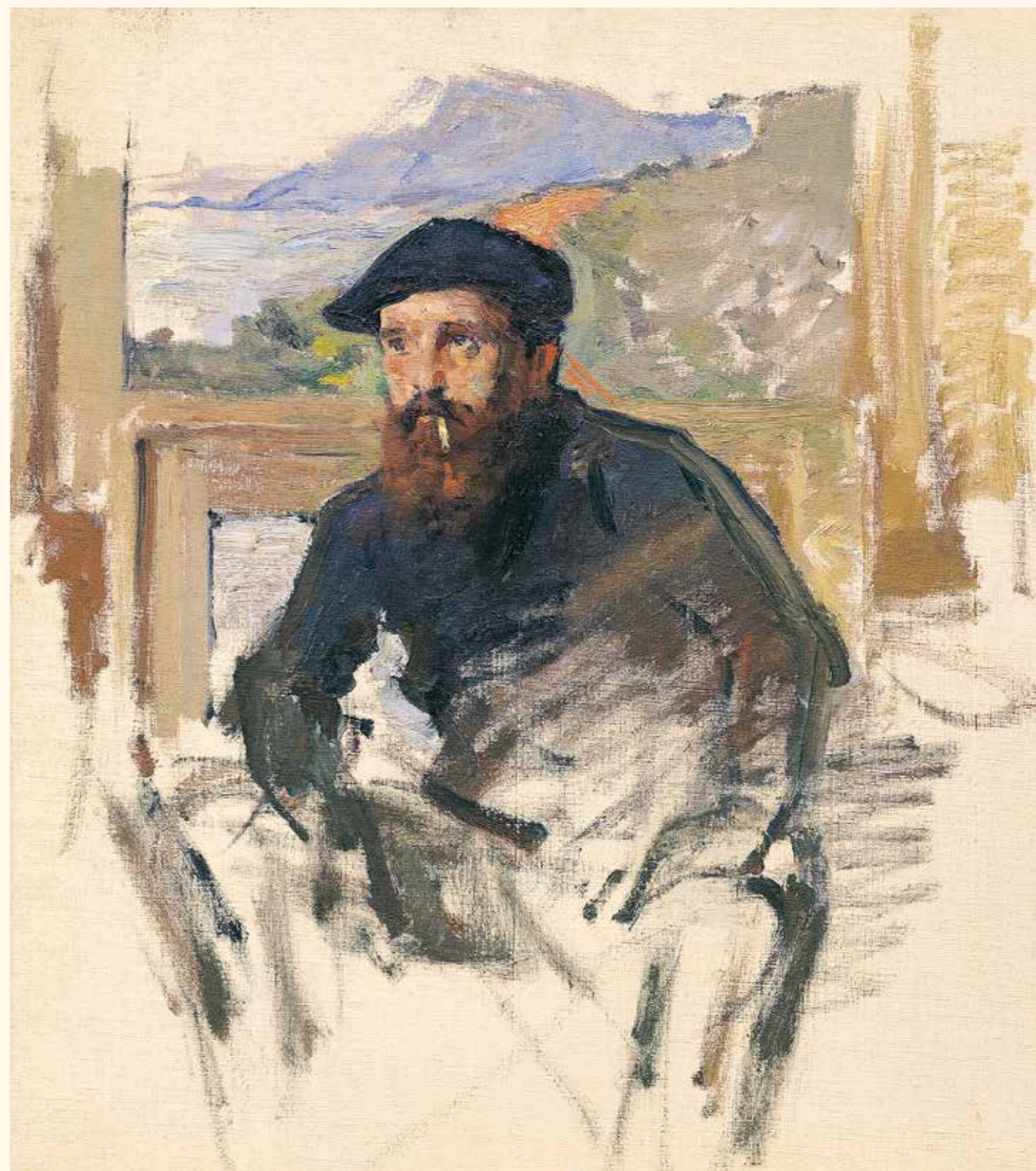


CI-CONTRE/LEFT
La Corniche de Monaco, 1884.
Huile sur toile, 75 × 84 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum, don de M. C.,
baronne Van Lynden-Van Pallandt

The Coastal Road to Monaco, 1884.
Oil on canvas, 75 × 84 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum, gift of M. C.,
Baroness Van Lynden-Van Pallandt

CI-DESSOUS/BELOW
*James Jackson, Vue de Monaco prise du
cap Martin, 1885. Photographie ancienne.*
Paris, Bibliothèque nationale de France

*James Jackson, View of Monaco from
Cap Martin, 1885. Vintage photograph.*
Paris, Bibliothèque nationale de France



Cat. 83 Charles Giron,
Portrait de l'artiste dans son atelier, 1884.
Huile sur toile, 54 × 48 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 83 Charles Giron,
Portrait of the Artist in his Studio, 1884.
Oil on canvas, 54 × 48 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

chemin le plus court et le plus agréable, parce qu'il se fait le long de la mer et qu'il offre une vue sur tout ce qui vous entoure, consiste à passer par la plage de rochers et de galets. Il est, en revanche, peu agréable pour les pieds. Un jour viendra où la promenade le long du rivage sera ininterrompue jusqu'au cap, ce qui en fera l'une des plus belles promenades⁶.» Cette portion du parcours, qui représentait donc une distance de 1,2 kilomètre, permettait d'atteindre la base du cap et, là, d'emprunter le sentier des douaniers relativement facile et joliment planté de pins, qui, juste au-dessus des rochers, suivait le versant est de la presqu'île pour en rejoindre la pointe, encore distante de 1 kilomètre (ill. p.233). Dans ce cas – le plus vraisemblable –, Monet aura donc marché entre 45 et 55 minutes pour atteindre la pointe du cap.

L'autre solution préconisée par Miller était moins rude pour les chevilles et les pieds, mais beaucoup plus longue: «Elle consiste à emprunter la grand-route poussiéreuse menant à Monaco, celle qui passe devant l'Hôtel du Pavillon du Prince de Galles, puis sous la voie du chemin de fer où l'on rencontre, sur la gauche, une petite route mal entretenue que l'on prend et qui serpente à travers un bois. On rejoint ainsi un parc de très vieux oliviers aux troncs noueux d'où partent de longues branches vigoureuses qui s'étendent et s'entrecroisent au-dessus de vos têtes. [...] La route passe ensuite sous un nouveau pont de chemin de fer [...]»⁷.» On l'aura compris, ce chemin paraît interminable, et bien qu'il invite à traverser, sur le plateau du cap, le parc de vieux oliviers déjà vanté à l'époque, il représente un grand détour que seule l'utilisation d'une voiture pouvait justifier.

Sur le chemin de cette pointe, Monet s'est bien entendu arrêté pour admirer le paysage qui s'offrait à sa vue: l'amphithéâtre de Menton au fond du golfe, entouré par de hautes montagnes protectrices du vent du nord, mont Agel, Berceau, Grammond, qui, au loin, descendent progressivement vers la Méditerranée pour finir à Bordighera (ill. p.236). Il s'arrête aussi pour retrouver l'un de ses nombreux sujets préférés, des rochers au bord de la mer, vers laquelle, comme envoûtés, des pins amorcent une révérence (*La Pointe du cap Martin*, cat. 84, p.240-241).

Il aura ensuite repris sa route et, une fois la pointe atteinte, aura entamé sa marche en direction du versant ouest. Celui-ci se fait un peu attendre, la presqu'île, surtout du côté de l'ouest, prenant son temps avant de revenir plus nettement vers sa base et de révéler la partie intérieure droite du golfe. Un nouvel amphithéâtre se découvre donc peu à peu. La Tête de Chien, d'abord, qui s'impose par sa forme caractéristique et son caractère altier, tout à la fois trônant et montant la garde au-dessus de la principauté de Monaco (ill. p.234). Par temps clair, c'est-à-dire de mistral ou d'après-mistral – ce vent dont la violence rend Monet furieux et le contraint de battre en retraite –, on aperçoit le cap d'Antibes et la chaîne de l'Estérel dans le lointain.

Monet marchera quelque 350 mètres de plus pour trouver le point idéal d'où il réalisera deux toiles à la thématique proche, *La Corniche de Monaco* (ill. p.234, W. 890) et *Sentier au cap Martin* (W. 891): ce sont là comme des saluts qu'il rend à son passage à Monte-Carlo quelques mois plus tôt sur la pointe de la Veille. Le cœur du sujet en est presque le même, mais avec un recul géo-

pebbles. On the other hand, it is not comfortable on the feet. A day will come when the promenade along the seafront will be uninterrupted as far as the Cap, which will make it into one of the most beautiful promenades.”⁶ This part of the route, which represented a distance of 1.2 kilometres, led to the base of the Cap. From there, you could take the relatively easy coastal path (used at that time by the coastguards to catch smugglers). Pleasantly planted with pine trees, it passed just above the rocks, following the east side of the peninsula to reach the tip, still 1 kilometre (ill. p.233) away. In this more likely case, Monet would have walked for 45 to 55 minutes to reach the tip of the cape.

The other solution recommended by Miller was gentler on the ankles and feet, but was much longer: “It consists in taking the dusty main road leading to Monaco, the one that passes in front of the Hôtel du Pavillon du Prince de Galles, then under the railway where one sees, on the left, a poorly maintained little road that one takes and which meanders through a wood. From there one reaches a park with very old olive trees whose knotted trunks thrust long vigorous branches that stretch and intertwine above one's head. . . . The road then passes under a new railway bridge.”⁷ Clearly, this route would have seemed interminable, and although it provided an opportunity to pass through the already much vaunted park of old olive trees on the plateau of the cape, it represented a considerable detour that could only be justified by the use of a carriage.

On the way to the tip, Monet paused to admire the landscape: the amphitheatre of Menton, deep in the gulf, surrounded by high mountains providing protection from the north wind, Mont Agel, Berceau and Grammond, which, in the distance, went progressively down to the Mediterranean to end in Bordighera (ill. p.236). He also stopped to find one of his favourite subjects, the rocks by the sea, towards which the pine trees seemed to be bowing, as if enchanted (*Cap Martin: The Point*, cat. 84, p.240-241).

He would then have resumed his journey and, on arrival at the tip, would have started to walk towards the western side. That was not reached immediately though, the peninsula, especially towards the west, taking its time before curving more emphatically towards its base and revealing the right inner part of the gulf. A new amphitheatre gradually came into view with, firstly, the impressive Tête de Chien, with its characteristic shape and proud demeanour, simultaneously taking centre stage and standing guard above the Principality of Monaco (ill. p.234). In good visibility, during or after the mistral – the wind whose violence enraged Monet and forced him to take shelter – one can see the Cap d'Antibes and the Chaîne de l'Estérel in the distance.

Monet would have walked some 350 metres further on to find the ideal viewpoint from which he made two paintings on a similar theme, *The Coastal Road to Monaco* (ill. p.234, W. 890) and *Path at Cap Martin* (W. 891): those works are like nods to his stay in Monte-Carlo a few months earlier on the Pointe de Veille. The heart of the subject is almost the same, but with a considerable geographical shift in perspective. He merely had to turn around in order to start a new canvas. In this way, he fulfilled the commitment

L'Hôtel du Pavillon du Prince de Galles.
Photographie ancienne. Menton,
Archives municipales, IIFi0883

The Hôtel du Pavillon du Prince de Galles.
Vintage photograph. Menton,
Archives municipales, IIFi0883

DOUBLE PAGE SUIVANTE/FOLLOWING DOUBLE PAGE
Menton vu du sentier des douaniers.
Photographie ancienne. Menton,
Archives municipales, IIFi0293

Menton Seen from the Coastal Path.
Vintage photograph. Menton,
Archives municipales, IIFi0293

graphique considérable. Il lui suffit ensuite de se retourner pour s'attaquer à une nouvelle toile. Il met ainsi à exécution l'engagement qu'il s'était fixé à Bordighera, au retour d'une échappée à Menton, le 6 février précédent: «Ce sont deux motifs absolument exceptionnels à faire du même endroit en se retournant⁸.»

Monet se serait-il, ensuite, avancé plus avant sur le versant ouest du cap en se rapprochant de la côte, il aurait pu découvrir la pointe Cabbé qui, avec le cap Martin, enserre la plage du Buse, et, au-delà de celle-ci, la pointe de la Veille, vue sous un angle différent de celui sous lequel il l'avait peinte en décembre 1883. Il n'en a pas le temps, car il est attendu. Le 16 avril 1884, il est de retour chez lui, avec sept toiles supplémentaires dans son escarcelle.

À Giverny, il reprendra le motif de *Sentier au cap Martin* en vue d'exécuter un tableau décoratif aux dimensions supérieures à l'original. Alors qu'il travaille dans son atelier, le peintre suisse Charles Giron (1850-1914), qu'il avait rencontré à Menton⁹, lui rend visite et lui demande l'autorisation de faire son portrait. Monet accepte. C'est ainsi que le *Portrait de l'artiste dans son atelier* (cat. 83, p.235) le fait apparaître dans ses murs, avec, en guise de fenêtre sur l'extérieur, *La Corniche de Monaco* (ill. p.234), mis en abyme.

he had made in Bordighera, on his return from a trip to Menton on 6 February: “These are two absolutely exceptional motifs to do on the same spot just by turning around.”⁸

If Monet had ventured further along the western slope of the cape by walking closer to the coastline, he would have discovered the Pointe Cabbé which, with Cap Martin, encloses the beach of Buse and, beyond that, the Pointe de la Veille, seen from a different angle from that which he had painted it in December 1883. He did not have the time though, because he was expected. On 16 April 1884, he was back home with seven extra canvases in his luggage.

In Giverny, he took up the motif of *Path at Cap Martin* to make a decorative painting in a format larger than the original. While he was working in his studio, the Swiss painter Charles Giron (1850-1914), whom he had met in Menton,⁹ paid him a visit and asked him for permission to paint his portrait. Monet agreed. *The Portrait of the Artist in his Studio* (cat. 83, p.235) shows him at home with, serving as a window onto the outside world, *The Coastal Road to Monaco* (ill. p.234) as a metatheatre.







Cat. 84 *La Pointe du cap Martin*, 1884.
Huile sur toile, 65 × 81 cm.
Tournai, Collection du musée
des Beaux-Arts de Tournai

Cat. 84 *Cap Martin: The Point*, 1884.
Oil on canvas, 65 × 81 cm.
Tournai, Collection of the Musée
des Beaux-Arts de Tournai

☀ En 1888, l'extrême sud-est de la côte méditerranéenne française, depuis longtemps terre d'élection des Britanniques venus soigner leurs maladies pulmonaires, bientôt rejoints par les Russes, est devenue une destination courue par un public originaire de toute l'Europe et au-delà. Ce n'est donc pas un hasard si un livre vient de lui être consacré, qui la nomme Côte d'Azur¹.

Antibes en est le centre. Son histoire récente s'apparente à celle des villes françaises qui l'environnent, Cannes, Nice, Menton, et à celles de la Riviera italienne, Bordighera, San Remo. Longtemps restée un port de pêcheurs, peuplé, vers 1885, d'environ 6 000 habitants, Antibes a connu, avec un léger décalage, l'arrivée relativement massive d'étrangers fortunés. Peu à peu, ils ont su discerner la beauté et la diversité de son site. Sa presqu'île, ses plages de sable, de part et d'autre du cap, notamment celles du golfe Juan, encore méconnues, attirent l'attention à un moment où les bains de mer commencent à susciter de l'intérêt. À l'intention de personnalités comme le futur roi d'Angleterre Édouard VII, de somptueuses villas sont bâties, qui, pour beaucoup, restent à l'abri des regards, protégées qu'elles sont par une végétation exceptionnelle. Les guides locaux les recensent avec délectation. Bientôt, la pression touristique, aussi *high-life* soit-elle, laisse craindre des excès. Ce dont s'inquiète précisément l'auteur de l'ouvrage cité plus haut: «À un quart d'heure du petit port où les tartanes embarquent la poterie vallaurienne s'ouvre une route récente, celle de Juan-les-Pins. Elle côtoie, sur un sable fin, la frange d'écume dont la mer la caresse, tandis que le chant des oiseaux et le parasol des grands pins lui donnent l'ombre et la gaieté. [...] La spéculation, toujours à l'affût, a visé cette solitude. Elle y a rêvé une ville nouvelle, station hivernale et bains de mer tout ensemble. L'Égypte avait ses plaies, la Rivière² a ses *Foncières*. Donc, une société par actions s'est constituée, achetant le terrain et découpant les lots. Déjà rues et boulevards sont tracés; une gare arrête le voyageur, un hôtel le sollicite³.»

Jusque-là, la vie avait été autre. Après bien des vicissitudes, égales à celles vécues par les villes voisines de la côte méditerranéenne, l'Antipolis des Anciens était devenue une place forte pour le royaume de France, dès lors que le comté de Nice voisin était entre les mains du duché de Savoie, ensuite transformé en royaume de Piémont-Sardaigne. La destinée d'Antibes aura donc été, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, de jouer le verrou de la France sur sa frontière sud-est. Et, pour tenir ce rôle, la ville avait été transformée en place forte défendue par des remparts, un imposant ouvrage, le Fort Carré, et des garnisons de militaires, ainsi que par la présence fréquente de bâtiments de guerre en manœuvres dans le golfe Juan. Les rois, notamment François I^{er}, Henri II, Henri IV et Louis XIV, veillèrent à en maintenir l'intégrité malgré les assauts dont elle fut l'objet. En 1860, le comté de Nice fut annexé, qui repoussa plus loin la frontière du pays et libéra Antibes de sa charge séculaire. L'une des premières décisions, exécutée néanmoins avec retard à partir de 1895, fut de procéder au dérasement d'une partie de ses fortifications.

☀ In 1888, the far south-eastern tip of the French Mediterranean coast, for a long time the chosen land of the British looking for a cure for their pulmonary diseases, joined by the Russians not long after, had become a popular destination for people from all over Europe and beyond. It became, not surprisingly, the subject of a book, which dubbed it the Côte d'Azur.¹

Its centre was Antibes, whose recent history had been similar to that of other French towns nearby, Cannes, Nice and Menton, as well as to those of the Italian Riviera, Bordighera and San Remo. For a long time a fishing port, with a population of 6,000 in 1885, Antibes also experienced, a little later than the others, the arrival of a relatively large number of wealthy foreigners. They gradually discovered the beauty and diversity of its site. Its peninsula and its sandy beaches on both sides of the cape, especially those of the Golfe Juan, still little known, were attracting attention at a time when interest in sea bathing was growing. Sumptuous villas were built for such prominent figures as the future king of England, Edward VII. For the most part, they were shielded from prying eyes by exceptional vegetation. The local guides took delight in identifying them. Soon the pressure of tourism, albeit that of the high life, aroused fears of excesses. Indeed, it was this that worried the author of the aforementioned book: "A quarter of an hour from the small port in which Vallauris pottery is loaded onto sailing boats, a new road has opened, that of Juan-les-Pins. Made of fine sand, it runs along the sea's edge, while birdsong and tall parasol pines provide it with shade and gaiety. . . . Property speculation, always on the lookout, has designs on that solitude. It dreamed of a new town there, a winter resort and a resort for sea bathing all in one. Egypt had its plagues, the Riviera,² its real estate. A joint stock company has been formed, buying land and dividing it up into plots. Streets and boulevards are marked out; a station provides a stop for the traveller, a hotel invites them in."³

Up until then, life had been different. After many vicissitudes, equal to those experienced by neighbouring towns on the Mediterranean coast, the Antipolis of the ancients had become a fortified town for the kingdom of France when the neighbouring county of Nice ended up in the hands of the duchy of Savoy, eventually turning into the kingdom of Piedmont-Sardinia. Until the mid 19th century, Antibes had served as France's security lock on its south-east border. As a result, the town had been transformed into a stronghold protected by battlements, an imposing building called the Fort Carré and military garrisons, as well as the presence of battleships on manoeuvres in the Golfe Juan. The kings, François I, Henri II, Henri IV and Louis XIV in particular, ensured the place was unharmed, in spite of the assaults it was subjected to. In 1860, Nice was annexed, which pushed the country's border further back and freed Antibes from its age-old responsibility. One of the first decisions, albeit carried out belatedly, from 1895, was to demolish part of its fortifications.

Côte d'Azur à vol d'aéroplane, de Menton à Cannes. Carte postale ancienne. Collection Christophe Gori

French Riviera by Aeroplane Flight, from Menton to Cannes. Vintage postcard. Christophe Gori Collection

Antibes/Juan-les-Pins

La fin du motif

The end of the motif

Janvier à mai 1888

January to May 1888

André Z. Labarrère



PLAN D'ANTIBES ET DE SES ENVIRONS

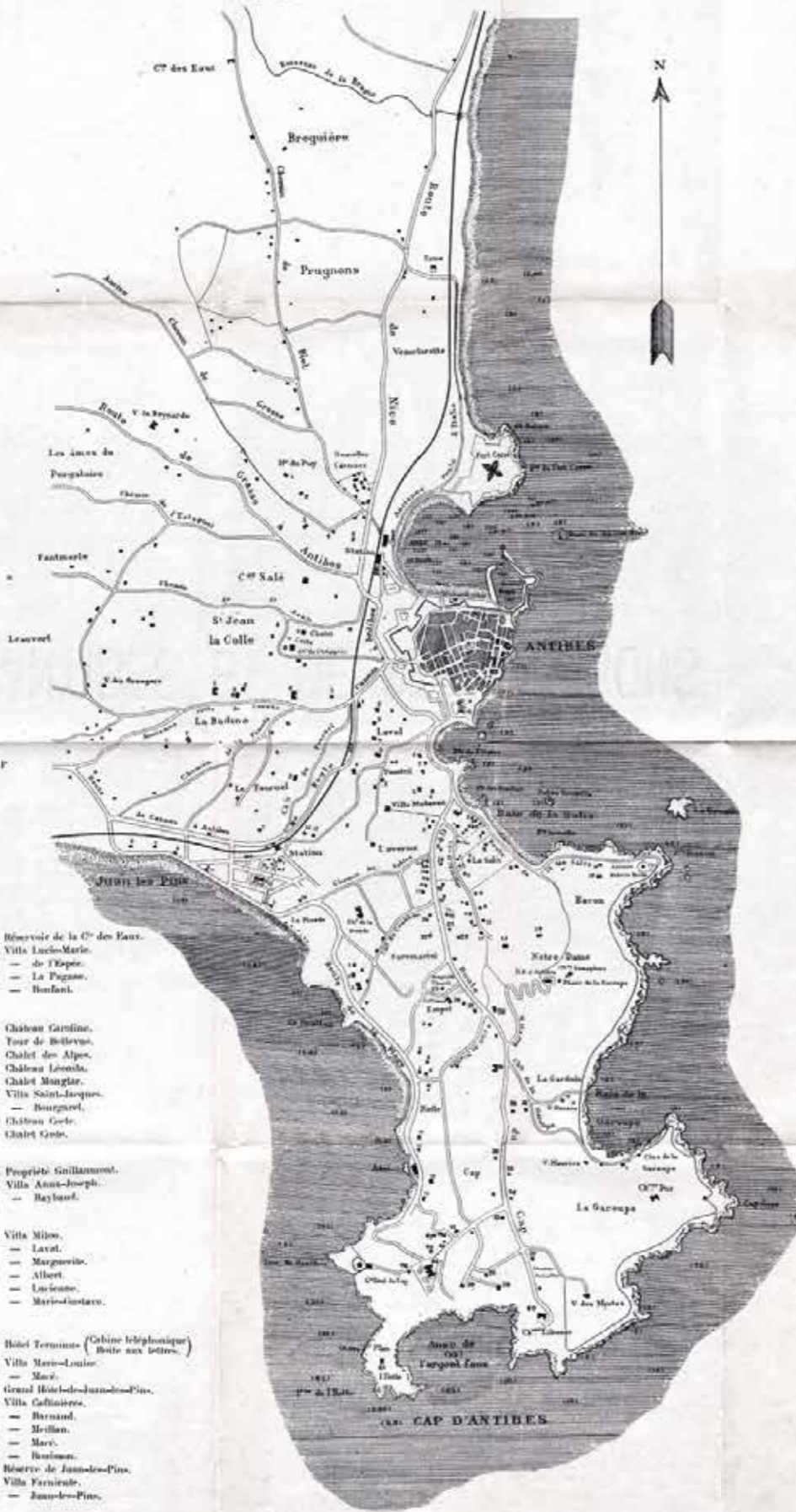
LÉGENDE

VILLE D'ANTIBES

- A Place Nationale.
- B Hôtel des Postes.
- C Hôtel de Ville.
- D Église.
- E Château.
- F Théâtre.

LES ENVIRONS

- 1 Villa Marbilly.
- 2 — Pauline.
- 3 — Mésière.
- 4 — Guide.
- 5 — Bellin.
- 6 Châlet Mésière.
- 7 Villa Marguerite.
- 8 — Les Barmes.
- 9 — Roche-Liane.
- 10 — Lavren.
- 11 — Rose.
- 12 — Marie.
- 13 — Saint-Joseph.
- 14 Châlet Mésière.
- 15 Villa Josephine.
- 16 — Aimable.
- 17 — Colibri.
- 18 — Indel.
- 19 — Anne-Marie.
- 20 Villa Les Palmiers.
- 21 — Marie-Thérèse.
- 22 — des Orangers.
- 23 Châlet Gloire à Dieu.
- 24 Villa Blanche.
- 25 Propriété Thuret (à l'État).
- 26 Châlet Thuret.
- 27 Villa Magnifique (horticulteur).
- 28 — Terminus.
- 29 Châlet Drouot.
- 30 Villa des Pins.
- 31 — des Verveines.
- 32 — Rose-Marie.
- 33 — Isabella.
- 34 — Thérèse.
- 35 — Charles-Louis.
- 36 Châlet Christian.
- 37 Propriété Christian (horticulteur).
- 38 Villa des Cèdres.
- 39 — Miss-Eliot.
- 40 Châlet Kérou.
- 41 Villa des Chénopodes (denier).
- 42 — Olga.
- 43 — Sainte-Anne.
- 44 Grand-Hôtel du Cap (cabine téléphonique).
- 45 Poste Télégraphique.
- 46 Villa des Violettes.
- 47 Villa Minnie.



- 1 Châlet Auberson.
- 2 Villa Saint-Gervais.
- 3 — La Salin.
- 4 — La Cariss.
- 5 — Val des Bains.
- 6 — Anais.
- 7 Châlet de l'Érmitage.
- 8 Villa des Beaux-Arts.
- 9 — des Pistons.
- 10 — Bacon.
- 11 — Montaigne.
- 12 — Olivier-Mérel.
- 1 Villa Les Gilette.
- 10 — Les Fraises.
- 2 — Petite Giraille.
- 3 — Tinsah.
- 4 — Marlin.
- 5 — Saint-Joseph.
- 6 — Les Minimes.
- 7 — des Tillots.
- 8 — Martie.
- 9 — Marie-Josphine.
- 10 — Piccola.
- 11 — Saint-Alexandre.
- 12 — Anne-Marie.
- 13 — Notre-Dame.
- 14 — Valentin.
- 1 Villa Walter.
- 2 — Fabia.
- 3 — Wladimir.
- 1 — Villomains-Andréas.
- 2 — Pétrop.
- 3 — Thérèse.
- 4 — Le Pas-du-Diable.
- 5 — N. Contour.
- 6 — Hélène.
- 7 — Elise.
- 8 Châlet Bayland.
- 9 Châlet du Cap.
- 10 Villa La Cigogne.
- 11 Hôtel de la Gare.
- 12 Chapelle Saint-Roch.

- 1 Réserve de la C^e des Baux.
- 2 Villa Lucie-Marie.
- 3 — de l'Épée.
- 4 — La Pégase.
- 5 — Bonfani.
- 1 Châlet Caroline.
- 2 Tour de Bellevue.
- 3 Châlet des Alpes.
- 4 Châlet Léonida.
- 5 Châlet Manglar.
- 6 Villa Saint-Jacques.
- 7 — Bourgois.
- 8 Châlet Gier.
- 9 Châlet Gier.
- 1 Propriété Sillanmont.
- 2 Villa Anne-Joseph.
- 3 — Bayland.
- 1 Villa Milou.
- 2 — Laval.
- 3 — Marguerite.
- 4 — Albert.
- 5 — Lucienne.
- 6 — Marie-Anastase.
- 1 Hôtel Terminus (cabine téléphonique) (Boite aux lettres).
- 2 Villa Marie-Louise.
- 3 — Marc.
- 4 Grand-Hôtel-Jean-Baptiste-Pins.
- 5 Villa Cuffinieres.
- 6 — Bernard.
- 7 — Méllan.
- 8 — Marc.
- 9 — Bonin.
- 10 Réserve de Jean-Baptiste-Pins.
- 11 Villa Fernande.
- 12 — Jean-Baptiste-Pins.

PAGE DE GAUCHE/LEFT-HAND PAGE
 Plan d'Antibes et de ses environs,
 dans *Nouveau Guide d'Antibes*, 1894-1895.
 Collection Danielle et Jean Latu

Map of Antibes and its Surroundings,
 in *Nouveau Guide d'Antibes*, 1894-1895.
 Danielle and Jean Latu Collection

CI-DESSOUS/BELOW
 Le Château de la Pinède. Photographie
 ancienne. Archives municipales
 d'Antibes-Juan-les-Pins, 23Fi21

Château de la Pinède. Vintage photograph.
 Archives municipales d'Antibes-
 Juan-les-Pins, 23Fi21

DOUBLE PAGE SUIVANTE/FOLLOWING DOUBLE PAGE
 Antibes vue de la Garoupe
 avec le port Bacon, fin du XIX^e siècle.
 Photographie ancienne.
 Collection Danielle et Jean Latu

Antibes Seen from the Garoupe
 with Bacon Port, late 19th century.
 Vintage photograph. Danielle
 and Jean Latu Collection

Monet est à Antibes, du 14 janvier au 3 mai 1888, dans ce dernier entre-deux. Il s'installe au château de la Pinède (ill. p.245). L'endroit est tout sauf banal. Il tient son nom du lieu-dit où il se trouve. Celui-ci s'étend sur une partie de la commune d'Antibes-Juan-les-Pins, dont la célébrité à venir n'en est alors qu'à ses prémices. Le domaine, situé au 15 de l'avenue Edmond-d'Esclévin, occupe un vaste espace distant de la mer d'à peine quelque 400 mètres. Un bâtiment central, flanqué d'une tour octogonale dont la construction remonterait au XIII^e siècle, y a été édifié quelques siècles plus tard, probablement par un membre de la famille Edmond d'Esclévin, avant d'être transformé un temps en pension, puis à nouveau habité par d'autres personnalités. Sous son nom précédent, villa Agard, la propriété a fait l'objet de recensions louangeuses. Charlotte Dempster assure qu'elle est «digne de Baïes», une station balnéaire antique réputée, près de Naples⁴. Le *Guide d'Antibes et de ses campagnes* l'évoque ainsi: «Cette propriété renferme un bois de pins paroisés, entremêlés sur quelques points de chênes verts, lequel fait l'admiration de tous ceux qui viennent le visiter. Au dire des touristes, c'est le coin le plus artistique et le plus varié que les peintres puissent rechercher: bois, bosquet, plage sablonneuse, rochers, falaises, horizons divers, rien de ce que peut demander à la nature la palette du peintre ne fait défaut⁵.» Il avait déjà en effet accueilli des artistes. L'écrivain Prosper Mérimée (1803-1870) rappelle dans l'une de ses lettres une anecdote qui met en scène le peintre Ernest Meissonier (1815-1891), un fidèle d'Antibes: «M. Woolfield⁶ et cinq ou six calèches d'Anglais étant allés collationner au puits d'Aymon⁷ sont tombés au milieu des rapins, des chevaux et des élèves de Meissonier et invités à s'établir ailleurs. Vous voyez comment l'humeur des propriétaires devient acariâtre⁸.» Vingt ans plus tard, rien n'a changé. «Le père Harpignies», comme Monet l'appelle, et ses élèves y ont déjà posé leurs valises peu avant son arrivée. Malgré ce désagrément, il décide de rester.

Monet was in Antibes from 14 January to 3 May 1888, during that last intervening period. He stayed at the Château de la Pinède (ill. p.245), an extraordinary location. It was named after the hamlet in which it was situated. The latter extended over part of the district of Antibes-Juan-les-Pins, whose future fame was in its infancy at the time. The grounds, situated at 15 Avenue Edmond d'Esclévin, occupied a vast site just 400 metres from the sea. The main building was flanked by an octagonal tower whose construction allegedly dated from the 13th century. It was erected a few centuries later, probably by a member of the Edmond d'Esclévin family. It was subsequently turned into a boarding house for a while, before being occupied by other personalities. Under its previous name, the Villa Agard, the property was the object of laudatory comments. Charlotte Dempster assures us it was "worthy of Baïæ", a well-known ancient seaside resort near Naples.⁴ The *Guide d'Antibes et de ses campagnes* mentions it: "This property includes a wood of umbrella pine trees mixed in parts with green oak trees that is admired by all those who come to visit it. According to the tourists, it is the most artistic and most varied location that painters could seek: wood, grove, sandy beaches, rocks, cliffs, various horizons, nothing of what the painter's palette can ask of nature is missing."⁵ Some artists had already visited it. In one of his letters, the writer Prosper Mérimée (1803-1870) mentions an anecdote about the painter Ernest Meissonier (1815-1891), a regular visitor to Antibes: "M. Woolfield⁶ and five or six horse-drawn carriages of English people having gone for afternoon tea at puits Aymon⁷ ended up in the midst of art students, horses and pupils of Meissonier, and asked to stay elsewhere. You can imagine how the mood of the owners turned cantankerous."⁸ Twenty years later, nothing had changed. "Le père Harpignies", as Monet called him, and his pupils had already arrived shortly before he got there. In spite of this annoyance, he decided to stay.





Si la superficie totale d'Antibes atteint 10,2 kilomètres carrés, le cap – où se situe une bonne part des motifs du peintre – n'en occupe que 3,7 kilomètres carrés, à peine plus que les 4,019 kilomètres carrés de Bordighera (ill. p.244). Sur le versant est s'ouvre le vaste espace de la baie des Anges, avec Cagnes et Nice au loin, et, derrière, les montagnes des Alpes-Maritimes – pics du Mercantour, glaciers du Gélàs –, couronnées par les «neiges éternelles», cliché désormais mis à mal, dans lequel s'insère, le plus souvent, le motif plus proche des remparts du vieil Antibes et ses deux tours carrées, celle du château Grimaldi à droite, celle de la cathédrale à gauche, identifiable aussi à sa fenêtre (ill. p.246-247). Sur le versant ouest, les deux golfes, golfe Juan et golfe de La Napoule, plus communément connu aujourd'hui sous l'appellation non officielle de baie de Cannes, proposent leurs vues marines dont la perspective est coupée à plus faible distance par la silhouette assez basse de l'Estérel, «charmante montagne de keepsake, bleuâtre et découpée élégamment», selon Maupassant⁹.

Although the total area of Antibes amounts to 10.2 square kilometres, the cape – where the painter found many of his motifs – covers only 3.7 square kilometres, barely more than the 4.019 square kilometres of Bordighera (ill. p.244). On the eastern side, the vast space of the Baie des Anges unfolds, with Cagnes and Nice in the distance, and behind, the mountains of the Alpes-Maritimes – the peaks of the Mercantour, the Gélàs glaciers – capped by “permanent snow”, a cliché now under threat. The closer motif of the ramparts of old Antibes, with their two square towers, was often included, together with the Grimaldi castle on the right and the cathedral on the left, also recognisable by its window (ill. p.246-247). On the western side, the two gulfs, Golfe Juan and Golfe de La Napoule (more generally referred to today by the non-official designation of Baie de Cannes), offered their sea views, interrupted, in the foreground, by the low outline of the Estérel, “delightful keepsake mountain, bluish and elegantly silhouetted”, in the words of Maupassant.⁹

Plan cadastral d'Antibes (détail), 1814. Archives municipales d'Antibes-Juan-les-Pins, 19Fi13

Cadastral Plan of Antibes (detail), 1814. Archives municipales d'Antibes-Juan-les-Pins, 19Fi13



Les deux versants comportent, de surcroît, de multiples promontoires: pointes de l'Îlet, Grenille et Bacon, cap Gros, à l'est, pointes de l'Îlette, du Graillon et du Crouton, à l'ouest, pour n'en citer que quelques-uns. Ils dessinent autant de baies, d'anses et de criques, telles que les baies de la Salis ou de la Garoupe et l'anse de l'Argent faux, qui, elles-mêmes, recèlent autant de points de vue.

La plupart des distances depuis le château de la Pinède en direction des points de vue situés sur le versant est ou à peu près au centre de la largeur du cap (jardin Thuret, plateau de la Garoupe) gravitent autour d'un kilomètre et demi. Elles réclament donc, pour s'y rendre, une marche à pied d'une bonne vingtaine de minutes, parfois un peu plus. Cela dépend du nombre et de la nature des chemins alors disponibles, routes de terre, carrossables ou non, ou simples «coursières», terme dont le sens est aujourd'hui oublié et employé par l'auteur du guide d'Antibes cité plus haut pour désigner ces petits sentiers qui, ici et là, offrent des raccourcis bienvenus.

Il est par ailleurs possible d'emprunter des «voitures de place». Les tarifs en vigueur et leurs modalités d'application étaient fondés sur des critères précis. Pour une course en ville, de jour, dans une voiture à deux places, avec un cheval, le tarif était de 1 franc de l'époque. Il passait à 1,50 franc la nuit. Le tarif augmentait si la voiture offrait quatre places, et davantage encore si elle était tractée par deux chevaux. Le périmètre de la ville distinguait entre un service à l'intérieur et un service à l'extérieur. Le cap d'Antibes et la Pinède relevaient de ce dernier et voyaient donc les tarifs augmenter de 50 centimes. Le retour de la voiture vide vers l'intérieur était tarifé de la même façon, moins 50 centimes. Les points les plus extrêmes du cap étaient tarifés plus cher encore. Une autre solution consistait à louer une voiture non plus à la course, mais à l'heure. Enfin, la course hors du territoire de l'agglomération variait en fonction de la distance séparant Antibes des communes alentour. À découvrir ces prix et ces conditions, il n'est pas certain que Monet ait eu souvent recours aux «voitures de place».

Disposés grossièrement en étoile, les itinéraires suivis par Monet, nombreux et longs, témoignent de son courage et de sa ténacité. S'inscrire dans ses pas est le meilleur moyen de se rapprocher des points de vue et de découvrir avec lui les motifs qu'il a reportés sur ses toiles (ill. p.251).

Pour les décrire sommairement, on distinguera entre deux directions opposées. La première comporte des points de vue qui impliquent de monter, par le chemin des Sables ou le chemin du Crouton, afin de rejoindre la route du Cap, cette «nervure médiane de la presqu'île¹⁰» qui, sur une ligne de faite, le traverse de part en part dans le sens de la longueur, puis soit de rester à ce niveau, soit, cas le plus fréquent, de redescendre vers le rivage sur le versant est. La seconde direction consiste à descendre par le chemin des Sables ou un chemin plus médian pour rejoindre le rivage et les points de vue de la Pinède sur le versant ouest. Les autres points de vue seront atteints en suivant, en direction de la pointe du cap, le chemin côtier jusqu'à parvenir au dernier d'entre eux, celui d'où l'on a la batterie du Graillon en perspective.

In addition, the two sides offered many promontories: Pointe de l'Îlet, Pointe Grenille, Pointe Bacon and Pointe Cap Gros in the east; and Pointe de l'Îlette, Pointe Graillon and Pointe Crouton in the west, to mention just a few. They form many bays and coves, like the bays of La Salis and La Garoupe and the cove of Argent Faux, which in their turn offer many viewpoints.

Most of the viewpoints situated on the eastern side or roughly in the centre of the cape (Jardin Thuret, Plateau de la Garoupe) were around 1.5 kilometres from the Château de la Pinède. So a walk of around twenty minutes was required, sometimes a little more depending on the number and nature of the paths available then, dirt roads, suitable for carriages or not, or simple “coursières”, a term whose meaning is forgotten today but was used by the author of the guide to Antibes cited above to refer to those small paths which, here and there, offered welcome shortcuts.

It was also possible to hire a carriage. The rates in force at the time and the practical details were based on precise criteria. For a journey to town, in the daytime, in a two-seat carriage with one horse, the rate was 1 franc. This rose to 1.50 francs at night. The rate increased still further if the carriage offered four seats, and even more when it was drawn by two horses. There was also a service within the perimeter of the town and another outside it. Cap d'Antibes and La Pinède were included in the second, commanding a supplement of 50 centimes. The return journey of the empty carriage towards the town centre was fixed in the same way, minus 50 centimes. The furthest points of the cape commanded a higher rate still. Another solution consisted in renting a carriage not by journey, but by the hour. Finally, the journey to a destination outside the town varied according to the distance separating Antibes from the neighbouring villages. Given these prices and conditions, it is not certain that Monet would have had frequent recourse to these carriages for hire.

Arranged roughly in a star-shape, the routes taken by Monet, which were numerous and long, testify to his courage and tenacity. Following in his footsteps is the best way to approach the viewpoints and discover with him the motifs he reproduced on his canvases (ill. p.251).

To describe them briefly, I shall distinguish between two opposing directions. The first offers viewpoints that require ascending via the Chemin des Sables or the Chemin des Croutons, and then taking the Route du Cap, that “median rib of the peninsula”¹⁰ that crosses it from one end to the other on a ridge, then either staying on that level, in the most frequent instance, or going down towards the shore on the eastern slope. The second direction consists in going down via the Chemin des Sables or a more median path to reach the seashore and the viewpoints of La Pinède on the western slope. The other viewpoints were reached by following the coastal path in the direction of the tip of the cape until one reaches the last one, which takes in the Batterie du Graillon.

LES POINTS DE VUE ET MOTIFS DE MONET

1. Pour se rendre vers la petite pointe de l'Îlet, la plus au nord-est de ses itinéraires, après être sorti par l'avenue Edmond-d'Esclévin, Monet devait rejoindre le chemin des Sables, puis la route du Cap jusqu'au (aujourd'hui) boulevard James-Wyllie 1.6 km 23 min.

MOTIF *La Mer à Antibes* (cat. 94, W. 1183); *La Méditerranée par vent de mistral* (W. 1181); *La « Grande Bleue » à Antibes* (W. 1182); *La Méditerranée* (W. 1184).

2. Vers la plage du Ponteil, même itinéraire que pour l'Îlet. On s'arrête un peu avant. Emprunter le chemin des Sables, puis la route du Cap jusqu'au (aujourd'hui) boulevard James-Wyllie 1,5 km 21 min.

MOTIF *Antibes* (cat. 85, W. 1160); *Antibes, le fort* (cat. 86, W. 1161a); *Antibes, effet d'après-midi* (W. 1158); *Le Fort d'Antibes* (W. 1159); *La Baie d'Antibes* (W. 1161). + *Antibes et les Alpes-Maritimes* (W. 1162); *Le Château d'Antibes* (W. 1163); *Le Fort d'Antibes, esquisse* (W. 1163a).

3. Vers la pointe Bacon 1,8 km > 24 min via chemin des Sables, boulevard du Cap, chemin de l'Ermitage, travée des Bougainvillées, (aujourd'hui) boulevard James-Wyllie, (aujourd'hui) boulevard de Bacon ou (aujourd'hui) rue Albany, chemin du Crouton, avenue de la Salis.

MOTIF *La Mer et les Alpes* (W. 1179).

4. Vers les jardins de la Salis (côté mer) 1,5 km > 20 min via chemin des Sables, boulevard du Cap, chemin de l'Ermitage, (aujourd'hui) avenue Max-Maurey ou 1,6 km 21 min > 23 min via chemin du Crouton, boulevard du Cap, chemin de l'Ermitage, (aujourd'hui) avenue Max-Maurey.

MOTIF *Antibes, le matin* (cat. 34, W. 1170); *Antibes vu des jardins de la Salis* (W. 1164); *Antibes vue de la Salis* (W. 1167); *Antibes vue de la Salis* (W. 1168); *Antibes vue de la Salis* (W. 1169); *Antibes, le matin* (W. 1170a).

5. Vers la villa Thuret : de l'autre côté de la route du Cap, jardins de la Salis (côté intérieur du cap) via chemin du Crouton et boulevard du Cap 1,4 km 17 min > 19 min.

MOTIF *Maison de jardinier à Antibes* (cat. 87, W. 1165); *Maison du jardinier* (W. 1166).

6. Vers Notre-Dame / La Garoupe 2,1 km 29 min > 31 min via chemin du Crouton, boulevard du Cap, avenue de la Salis, chemin de l'Ermitage.

MOTIF *Antibes, vue du plateau Notre-Dame* (W. 1171); *Antibes, vue du plateau Notre-Dame* (W. 1172); *Golfe d'Antibes* (W. 1173); *Antibes, vue du cap, vent de mistral* (W. 1174); *Vue du cap d'Antibes* (W. 1175); *Au cap d'Antibes par vent de mistral* (W. 1176); *Les Alpes vues du cap d'Antibes* (W. 1177); *La Baie des Anges, vue du cap d'Antibes* (W. 1178).

7. Juan : vers Pinède ou La Pinède 400 mètres maximum via chemin des Sables.

MOTIF *Plage de Juan-les-Pins* (W. 1187); *Arbres au bord de la mer, Antibes* (W. 1188); *Juan-les-Pins* (W. 1189); *Pins, cap d'Antibes* (W. 1190); *Sous les pins, fin du jour* (W. 1191); *Montagnes de l'Estérel* (W. 1192); *Au cap d'Antibes* (W. 1193).

8. Vers port du Crouton ou **8BIS** vers plage des Ondes (Estérel) 1,7 km 20 min > 19 min via Saramartel, chemin du Crouton, route de la Plage.

MOTIF *Le Golfe Juan* (W. 1180).

9. Vers batterie du Graillon par bord de mer 2,8 km 35 min > 37 min, via Saramartel (80 m), chemin du Crouton, route de la Plage.

MOTIF *Rochers au bord de la Méditerranée* (cat. 88, W. 1185).

MONET'S VIEWPOINTS AND MOTIFS

1. To reach the small Pointe de l'Îlet, the most north-easterly of his routes, Monet left the town via the Avenue Edmond d'Esclévin, before taking the Chemin des Sables, then the Route du Cap as far as (today) Boulevard James Wyllie 1.6 km 23 min.

MOTIF *Sea at Antibes* (cat. 94, W. 1183); *Mediterranean in Mistral Wind* (W. 1181); *The "Great Blue" in Antibes* (W. 1182); *The Mediterranean* (W. 1184).

2. Towards Ponteil beach same route as for l'Îlet. Stop a little before. Take the Chemin des Sables, then the Route du Cap as far as (today) Boulevard James Wyllie 1.5 km 21 min.

MOTIF *Antibes* (cat. 85, W. 1160); *Antibes, the Fort* (cat. 86, W. 1161a); *Antibes, Afternoon Impression* (W. 1158); *Fort at Antibes* (W. 1159); *The Bay at Antibes* (W. 1161). + *Antibes and the Alpes-Maritimes* (W. 1162); *The Château at Antibes* (W. 1163); *The Fort at Antibes, sketch* (W. 1163a).

3. Towards Pointe Bacon 1.8 km 24 min. via the Chemin des Sables, Boulevard du Cap, Chemin de l'Ermitage, Travée des Bougainvillées, (today) Boulevard James Wyllie, (today) Boulevard de Bacon and (today) Rue Albany, Chemin du Crouton, Avenue de la Salis.

MOTIF *The Sea and the Alps* (W. 1179)

4. Towards the gardens of La Salis (sea side) 1.5 km 20 min. via the Chemin des Sables, Boulevard du Cap, Chemin de l'Ermitage, (today) Avenue Max Maurey, or 1.6 km 21 to 23 min. via Chemin du Crouton, Boulevard du Cap, Chemin de l'Ermitage, (today) Avenue Max Maurey.

MOTIF *Morning at Antibes* (cat. 34, W. 1170); *Antibes Seen from the Gardens of la Salis* (W. 1164); *Antibes Seen from la Salis* (W. 1167); *Antibes Seen from la Salis* (W. 1168); *Antibes Seen from la Salis* (W. 1169); *Antibes in the Morning* (W. 1170a).

5. Towards the Villa Thuret: on the other side of the Route du Cap, gardens of La Salis (inner side of the cape) via the Chemin du Crouton and the Boulevard du Cap 1.4 km 17 to 19 min.

MOTIF *Gardener's House in Antibes* (cat. 87, W. 1165); *Gardener's House* (W. 1166).

6. Towards Notre-Dame/La Garoupe 2.1 km 29 to 31 min. via the Chemin du Crouton, Boulevard du Cap, Avenue de la Salis and Chemin de l'Ermitage.

MOTIF *Antibes, View from the Plateau Notre-Dame* (W. 1171); *Antibes, View from the Plateau Notre-Dame* (W. 1172); *Gulf of Antibes* (W. 1173); *Antibes, View from the Cap, Mistral Wind* (W. 1174); *View of the Cap d'Antibes* (W. 1175); *At Cap d'Antibes by Mistral Wind* (W. 1176); *The Alps Seen from Cap d'Antibes* (W. 1177); *Baie des Anges, Seen from Cap d'Antibes* (W. 1178).

7. Juan: towards Pinède or La Pinède 400 metres maximum via the Chemin des Sables.

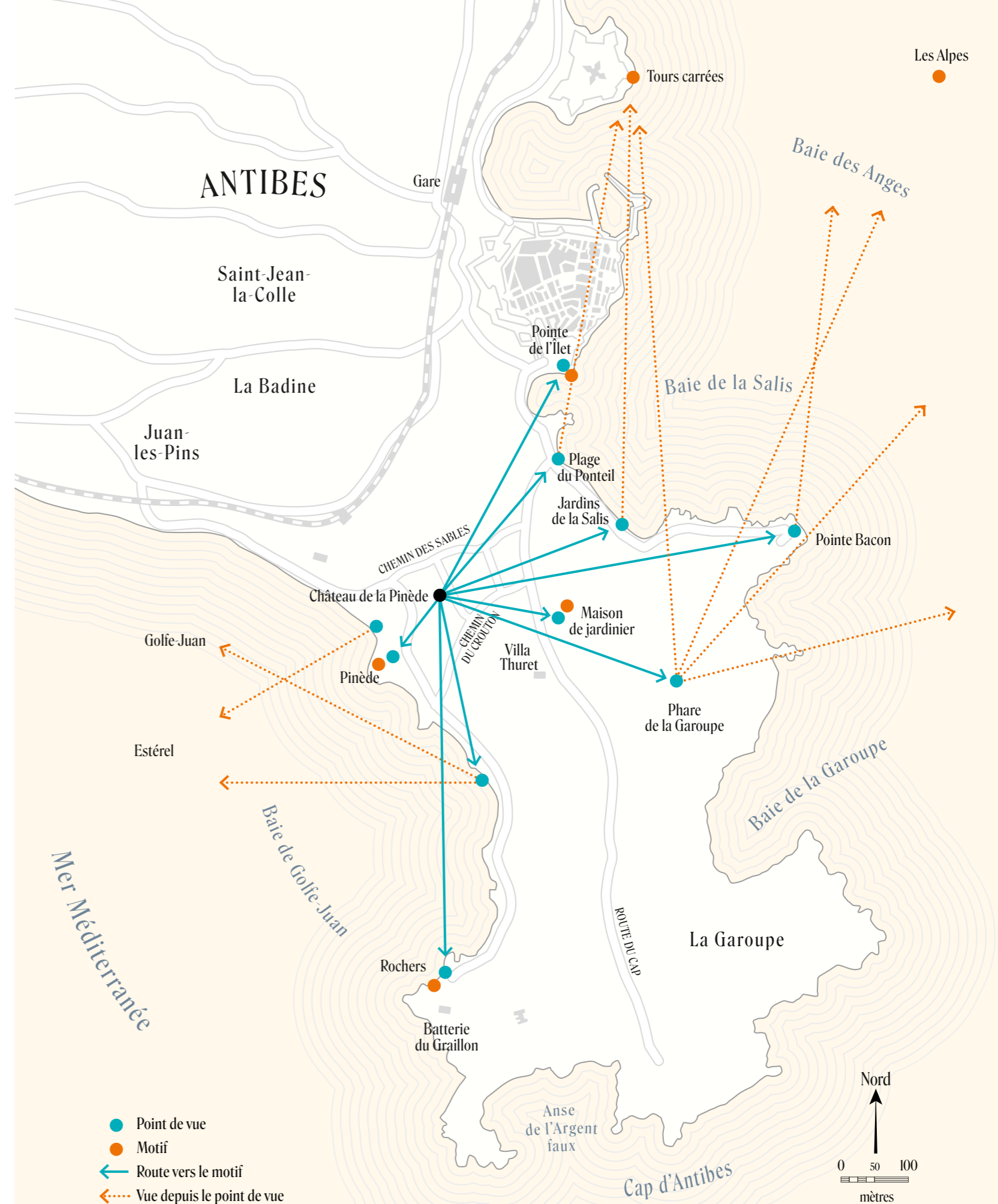
MOTIF *Beach at Juan-les-Pins* (W. 1187); *Trees on the Seafront, Antibes* (W. 1188); *Juan-les-Pins* (W. 1189); *Pine Trees, Cap d'Antibes* (W. 1190); *Under the Pine Trees at the End of the Day* (W. 1191); *Mountains of l'Espérel* (W. 1192); *At Cap d'Antibes* (W. 1193).

8. Towards the Port du Crouton or **8BIS** towards Les Ondes beach (Estérel) 1.7 km 19 to 20 min. via Saramartel, Chemin du Crouton, Route de la Plage.

MOTIF *The Gulf Juan* (W. 1180).

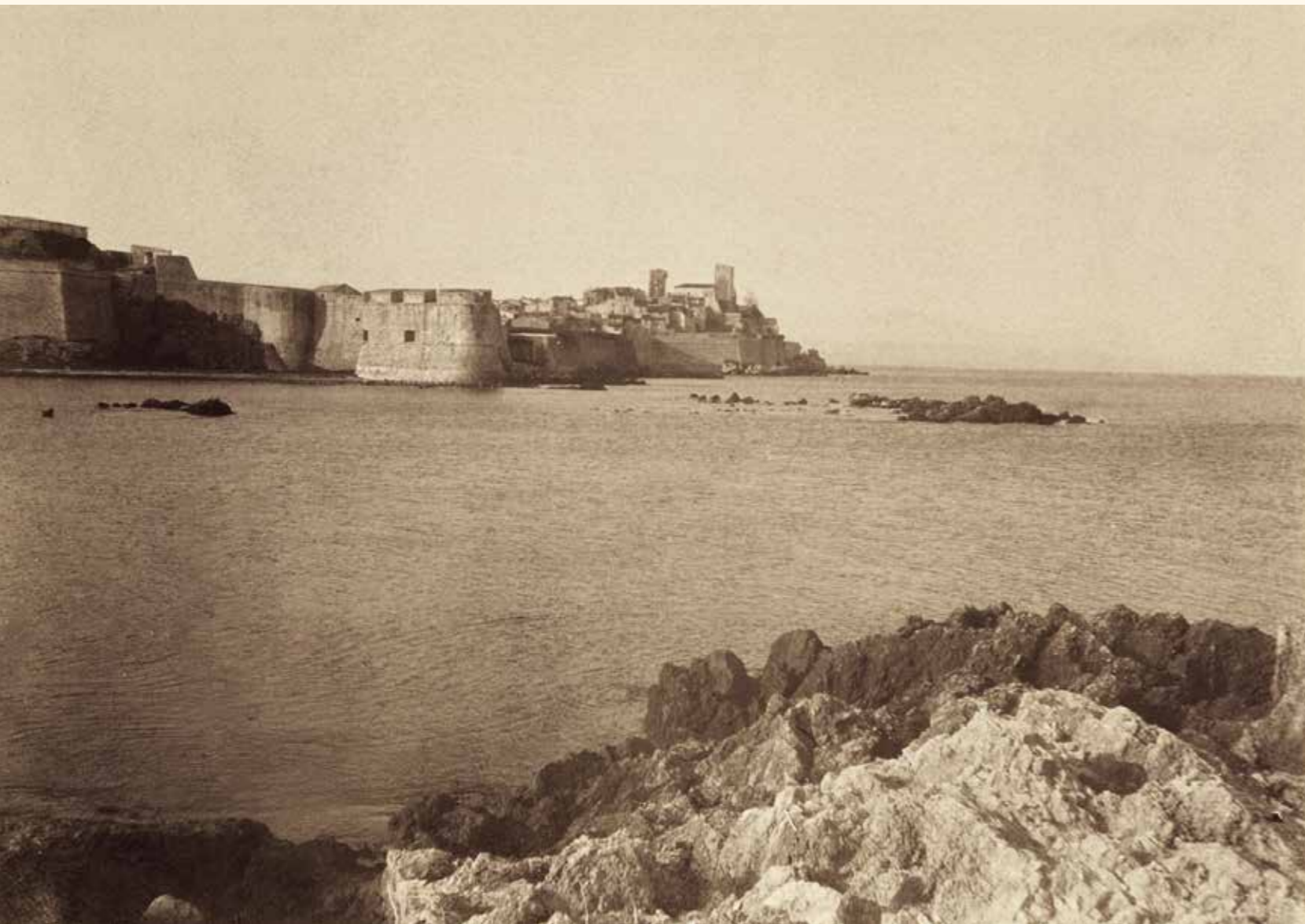
9. Towards the Batterie du Graillon by the seafront 2.8 kms 35 to 37 min. via Saramartel (80 m), Chemin du Crouton, Route de la Plage.

MOTIF *Rocks on the Mediterranean Coast* (cat. 88, W. 1185).



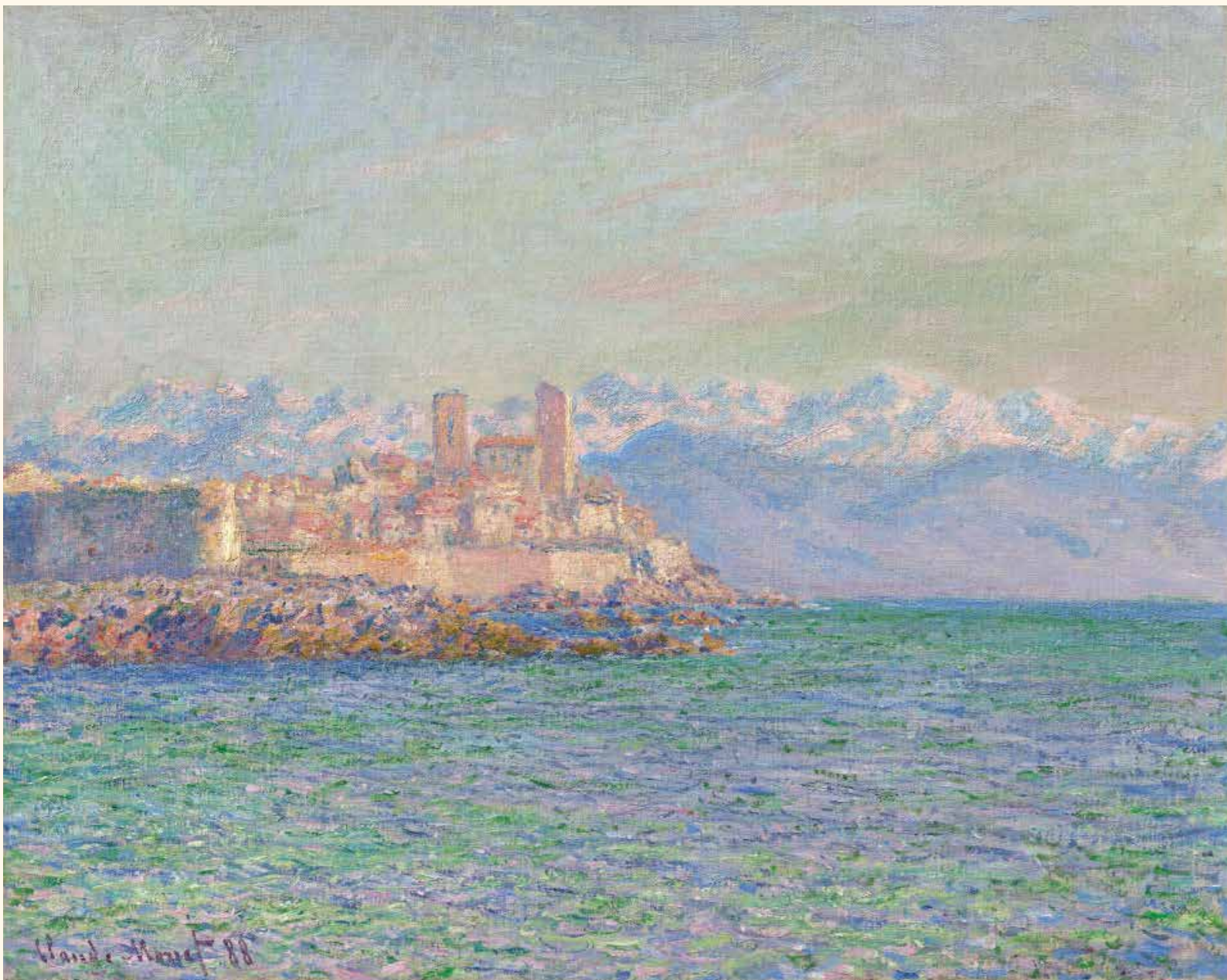
Antibes et ses remparts,
fin du XIX^e siècle. Photographie ancienne.
Collection Danielle et Jean Latu

Antibes and its Ramparts, end of
the 19th century. Vintage photograph.
Danielle and Jean Latu Collection



Cat. 85 *Antibes*, 1888.
Huile sur toile, 65,4 × 81,3 cm.
Mexico, collection Pérez Simón

Cat. 85 *Antibes*, 1888.
Oil on canvas, 65.4 × 81.3 cm.
Mexico, Pérez Simón Collection



Cat. 86 *Antibes, le fort*, 1888.
Huile sur toile, 65 × 81 cm.
Hasso Plattner Collection

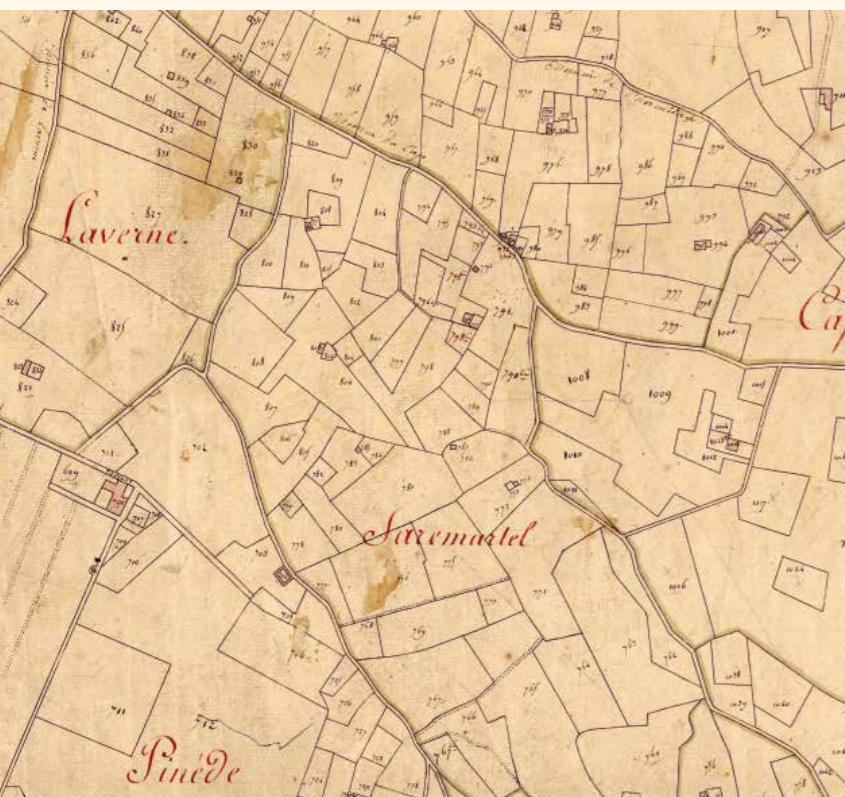
Cat. 86 *The Fort of Antibes*, 1888.
Oil on canvas, 65 × 81 cm.
Hasso Plattner Collection

Pour clore ce parcours historique et géographique, on ne résistera pas au plaisir de faire état de deux « découvertes » dont le point de départ a été initié par la présente exposition et son catalogue. Des recherches approfondies ont été menées avec succès par Danielle et Jean Latu : depuis quinze ans, en s'appuyant notamment sur des documents iconographiques, ils se sont mis en devoir de revisiter divers aspects de l'histoire d'Antibes-Juan-les-Pins et d'en retrouver les traces oubliées ou méconnues. Elles ont permis de répondre à des interrogations, jamais satisfaites jusque-là, concernant l'emplacement des motifs de trois toiles de Monet.

Maison de jardinier à Antibes (cat. 87, p. 257) et *Maison du jardinier* (W. 1166). Disparue depuis longtemps, la maison n'avait jamais pu être localisée de manière sûre. Sans indiquer ses sources, Wildenstein notait qu'elle pouvait se situer dans les jardins de la Salis. En étudiant de près le tableau, les seuls points de repère permettant de localiser de manière approximative son emplacement résident dans l'angle sous lequel les tours carrées ont été saisies et dans la forme des montagnes se profilant au loin. Une première démarche a consisté, en se positionnant en divers points du cap, à retrouver angle et profil, malgré une végétation aujourd'hui plus abondante. Très vite il est apparu que les jardins de la Salis méritaient effectivement un examen détaillé, déduction logique si l'on tient compte de l'existence, à proximité immédiate, du jardin botanique de la villa Thuret. Ce domaine s'étendait alors de part et d'autre de la route du Cap. Le cadastre d'Antibes de 1814 (ill. p. 256) a ensuite été consulté. Il a mis en évidence la parcelle numérotée 994, située sur la partie haute des jardins de la Salis, juste en dehors des parcelles du jardin Thuret qui servaient de potager. Confrontée aux photographies aériennes prises dans le cadre des missions de repérages topographiques effectuées au cours des années 1920 (ill. p. 256), l'hypothèse avancée et les premières observations ont été pleinement confirmées. La charmante maison du jardinier se trouvait bien à cet emplacement. Elle a été remplacée, en 1928-1929, par un bâtiment beaucoup plus imposant, la villa Rhodia, rebaptisée villa Mahina, puis château des Alpes. Par la suite, de nouveaux éléments déterminants ont été découverts. Une communication consacrée à la villa Thuret, donnée le 13 mai 1883 par Henri Vilmorin et publiée dans le *Bulletin de la Société botanique de France* (ill. p. 256)¹¹, fournit un plan légendé de la villa Thuret et une description très précise des lieux. Celle-ci répertorie, entre autres, une portion élevée de terrain correspondant à un rocher situé à l'extrémité du potager, lequel, précisait le conférencier, était bordé de jeunes eucalyptus. Ces derniers pourraient bien être les arbres figurant devant la maison peinte par Monet et ainsi désigner l'endroit où il a installé son chevalet.

To complete this historical and geographical exploration, we will share two "discoveries" brought about by the present exhibition and its catalogue. For fifteen years, Danielle and Jean Latu carried out in-depth research. Using visual documents, they revisited certain aspects of the history of Antibes-Juan-les-Pins, revealing forgotten or little-known vestiges. Their research made it possible to answer several previously unanswered questions concerning the location of the motifs of three of Monet's paintings.

Gardener's House at Antibes (cat. 87, p. 257) and *The Gardener's House* (W. 1166). The house disappeared a long time ago and its location had never been established with certainty. Without citing his sources, Wildenstein noted that it might have been situated in the gardens of La Salis. Close examination of the painting made it possible to determine its approximate location thanks to the angle from which the square towers were depicted, and the shape of the mountains in the distance. A first approach consisted in visiting various points of the cape to identify the angle and outline, in spite of the increasingly dense vegetation. It quickly became clear that the gardens of La Salis merited detailed examination, a logical deduction if one takes into account the nearby presence of the botanical garden of the Villa Thuret. This estate used to stretch along both sides of the Route du Cap. The 1814 land registry of Antibes (ill. p. 256) was then consulted. This brought to light plot number 994, which was situated in the higher part of the gardens of La Salis, just outside the plots of the Thuret garden, which were used as a vegetable garden. The hypothesis was confirmed by consulting aerial photographs taken in the 1920s (ill. p. 256) as part of mapping. The gardener's delightful house was indeed located at that spot. In 1928-29, it was replaced by a more imposing building, the Villa Rhodia, renamed the Villa Mahina, then the Château des Alpes. Subsequently, important new elements were discovered. A statement on the Villa Thuret, given on 13 May 1883 by Henri Vilmorin and published in the *Bulletin de la Société botanique de France* (ill. p. 256)¹¹ provides a map with captions of the Villa Thuret and a very detailed description of the place. It lists, among other things, a high part of the plot corresponding to a rock situated at the far end of the vegetable garden, which, Vilmorin mentioned, was edged by young eucalyptus trees. Those could well be the trees that appear in front of the house painted by Monet, revealing the spot where he set up his easel.



Maison de jardinier
Gardener's house



Villa Thuret



PAGE DE GAUCHE, DE HAUT EN BAS/
LEFT-HAND PAGE, TOP TO BOTTOM

Plan cadastral d'Antibes (détail), 1814.
Archives municipales d'Antibes-
Juan-les-Pins, 19Fi13

Cadastral Plan of Antibes (detail), 1814.
Archives municipales d'Antibes-
Juan-les-Pins, 19Fi13

Plan du jardin Thuret, dans Henri
Vilmorin, « La villa Thuret », *Bulletin
de la Société botanique de France*, 1883

Map of the Thuret Garden, in Henri
Vilmorin, "La villa Thuret", *Bulletin
de la Société botanique de France*, 1883

Vue aérienne, 1926.
Photographie ancienne

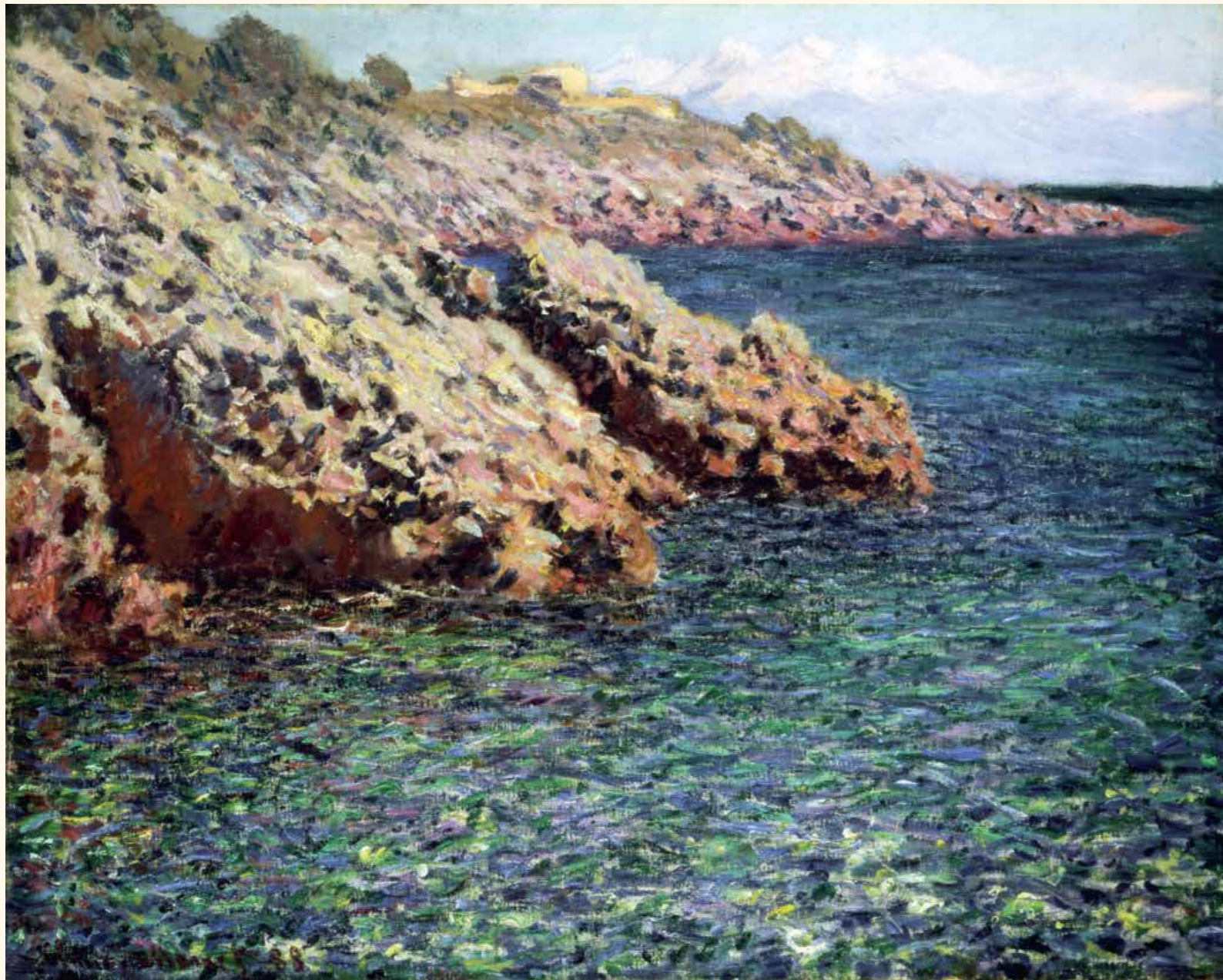
Aerial View, 1926.
Vintage photograph

Cat. 87 *Maison de jardinier à Antibes*,
1888. Huile sur toile, 66,3 × 93 cm.
Cleveland, Cleveland Museum of Art

Cat. 87 *Gardener's House at Antibes*,
1888. Oil on canvas, 66.3 × 93 cm. Cleveland,
Cleveland Museum of Art

Cat.88 *Rochers au bord de la Méditerranée*, 1888. Huile sur toile, 65,1 x 81,3 cm. Columbus (OH), Columbus Museum of Art

Cat.88 *Rocks on the Mediterranean Coast*, 1888. Oil on canvas, 65.1 x 81.3 cm. Columbus (OH), Columbus Museum of Art

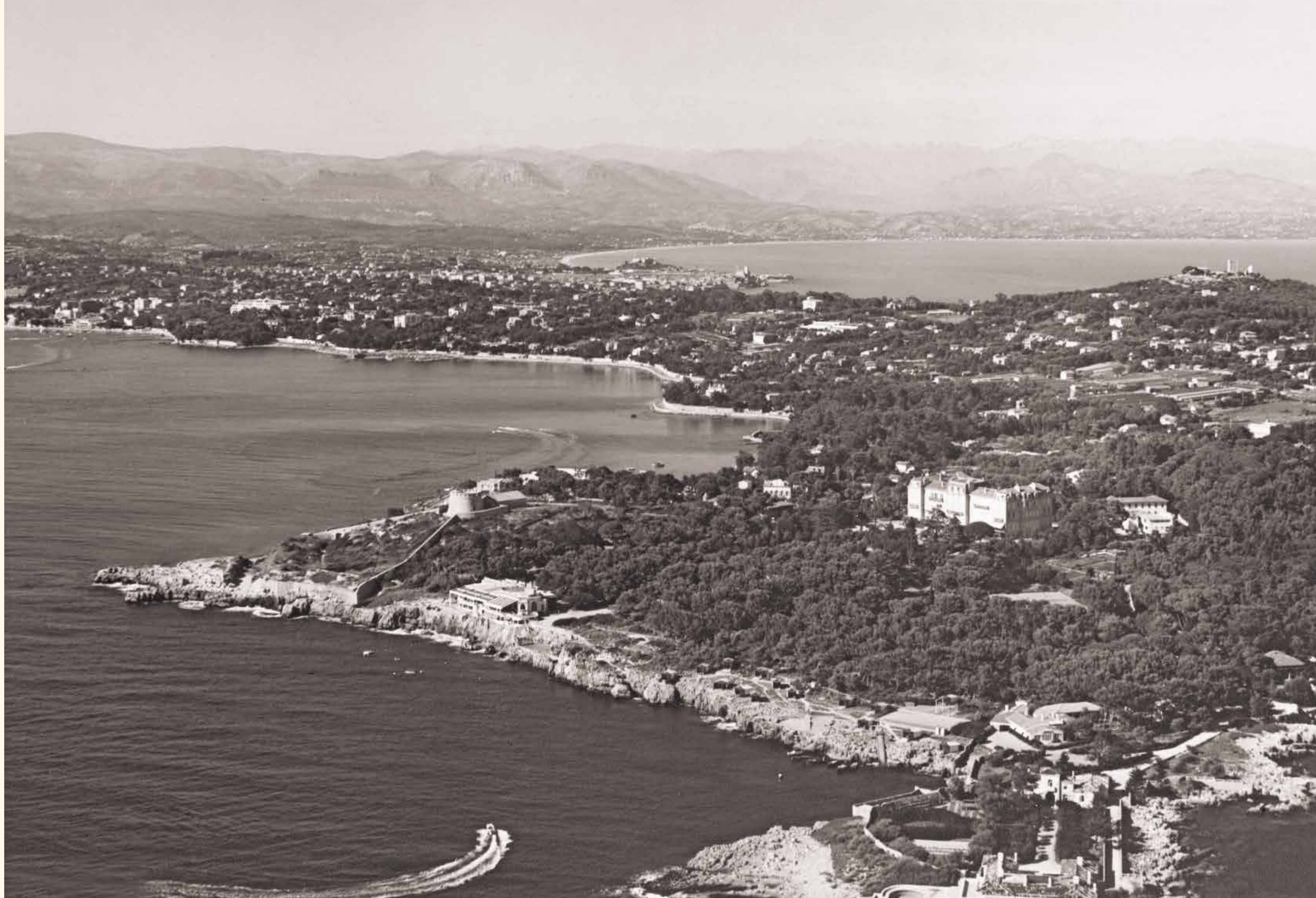


La Batterie du Graillon.
Carte postale ancienne.
Collection Danielle et Jean Latu.

La construction est visible
en haut du tableau ci-contre.

The Graillon Battery.
Vintage postcard.
Danielle and Jean Latu Collection.

The structure is visible at the
top of the painting opposite



Antibes, vue aérienne. Photographie ancienne. Collection Danielle et Jean Latu

Antibes, Aerial View. Vintage photograph. Danielle and Jean Latu Collection

Rochers au bord de la Méditerranée (cat. 88, p. 258). Cette autre recherche, au moins aussi complexe, a permis de localiser les rochers qui constituent le motif de la toile. Une première phase de repérage avait été menée le long d'une partie de la côte du cap d'Antibes depuis le sentier de Tire-Poil. Sans résultat, malgré le relevé d'un détail sur la toile: dans la perspective, une construction à définir et à localiser. Une seconde phase, entreprise indépendamment par les découvreurs du site de la maison du jardinier, mais avec les mêmes outils, a permis de reconnaître la batterie du Graillon dans la construction repérée, site devenu aujourd'hui l'Espace mer et littoral. À partir de là, la photographie aérienne a une nouvelle fois été mise à profit (ill. p. 260-261). Dans ce contexte, point besoin de consulter le cadastre. En revanche, il a fallu s'efforcer d'apercevoir, derrière les barrières de propriétés privées, les rochers en contrebas de la route actuelle, sans pouvoir accéder au point de vue d'où Monet les a représentés. Qu'à cela ne tienne, les nouvelles technologies, Internet, portails cartographiques et applications diverses, offrent leur assistance et permettent artificiellement de s'en approcher.

Il ne faut jamais désespérer.

Rocks on the Mediterranean Coast (cat. 88, p. 258). This other, equally complex piece of research helped locate the rocks that form the painting's motif. A first phase of locating took place along part of the coastline of Cap d'Antibes from the Tire-Poil footpath. This yielded no result, in spite of a significant detail in the painting, namely a structure that needed identifying and locating. A second phase, carried out independently by the people who discovered the site of the gardener's house, made it possible, using the same tools, to identify the Batterie du Graillon as the structure in the painting, a site that is today part of the Espace Mer et Littoral. The aerial photographs were once again consulted (ill. p. 260-261). This time there was no need to consult the land registry. However, it was not easy to spot the rocks below the present-day road, hidden behind the fences of the private properties. And it was not possible to access the spot from which Monet painted them. However, new technology, the Internet, cartographical websites and various applications make it possible to approach them virtually.

One should always remain hopeful.

Le Cap d'Antibes. Carte postale ancienne. Collection Danielle et Jean Latu

Cap d'Antibes. Vintage postcard. Danielle and Jean Latu Collection



Cat. 89 *La Mer à Antibes*, 1888.
Huile sur toile, 65 × 82 cm.
Wuppertal, Von der Heydt-Museum

Cat. 89 *The Sea at Antibes*, 1888.
Oil on canvas, 65 × 82 cm.
Wuppertal, Von der Heydt-Museum



NOTES

La réception critique de l'œuvre méditerranéenne

1. Sous les n^{os} 65 [Au *cap Martin*, près *Menton*, probablement W. 889] et 68 [Vue prise près *Vintimille (Italie)*. Appartient à M. Durand-Ruel, W. 879].

2. Il s'agit des n^{os} 81 [Au *cap Martin (Menton)*. Appartient à M. Faure, W. 893] et 83 [Vue prise au *cap Martin (Menton)*. Appartient à M. Georges Petit, W. 889] du catalogue de l'exposition.

3. Inscrites au catalogue sous les n^{os} 73 [Via *Romana*, à *Bordighera*, W. 855]; 84 [Vallée de *Sasso (Bordighera)*, W. 859]; et hors catalogue [Bordighera, W. 854].

4. Malgré cette information, le nombre d'œuvres exposées a été supérieur.

5. Ainsi répertoriés : *Antibes, effet d'après-midi* [probablement W. 1158]; *Antibes vu de la Salis* [W. 1167]; *Antibes ou du plateau Notre-Dame* [W. 1171]; *Vue du cap d'Antibes* [W. 1175]; *La Mer et les Alpes* [W. 1179]; *La Méditerranée par vent de mistral* [W. 1181]; *Plage de Juan-les-Pins* [W. 1187]; *Pins, cap d'Antibes* [W. 1190]; *Sous les pins, fin du jour* [W. 1191]; *Montagnes de l'Estérel* [probablement W. 1192]; *Au cap d'Antibes* [probablement W. 1193].

6. Il s'agit de *La Mer et les Alpes* [W. 1179] et *Arbres au bord de la mer, Antibes* [W. 1188].

7. N^{os} 63 [La *Marina, Bordighera*, W. 864]; 64 [A *Bordighera*. Appartient à M. Durand-Ruel, W. 867]; 65 [Vallée de *Sasso; Bordighera*, W. 859 ou 363]; 66 [Sous-bois; *Bordighera*, W. 870]; 67 [Rue (ou: *Vue de Bordighera*. Appartient à M. Montaignac, probablement W. 853]; 100 [Antibes, W. 1161 ou 1170]; 101 [Antibes, *vue du cap; vent de mistral*, W. 1174]; 102 [Antibes, *vue de la Salis* W. 1167, 1168 ou 1169]; 103 [Montagnes de l'Estérel, *ues de Juan-les-Pins*. Appartient à M. Georges Petit, W. 1192 ou 1193]; 104 [Golfe d'Antibes, W. 1173]; 109 [Bords de la Méditerranée; *temps gris*, W. 1186]; 112 [Antibes, *vue des jardins de la Salis*. Appartient à M. de Saint-Marceaux, probablement W. 1164]; 113 [Antibes, *le matin*, W. 1170a]; 114 [Sous les pins; *cap d'Antibes; effet du soir*. Appartient à M. Aubry, W. 1191]; 115 [La *Mer et les Alpes*. Appartient à M. Keller, W. 1179]; 116 [Plage de *Juan-les-Pins*. Appartient à M. Boivin, W. 1187]; 117 [Sous les pins; *cap d'Antibes*,

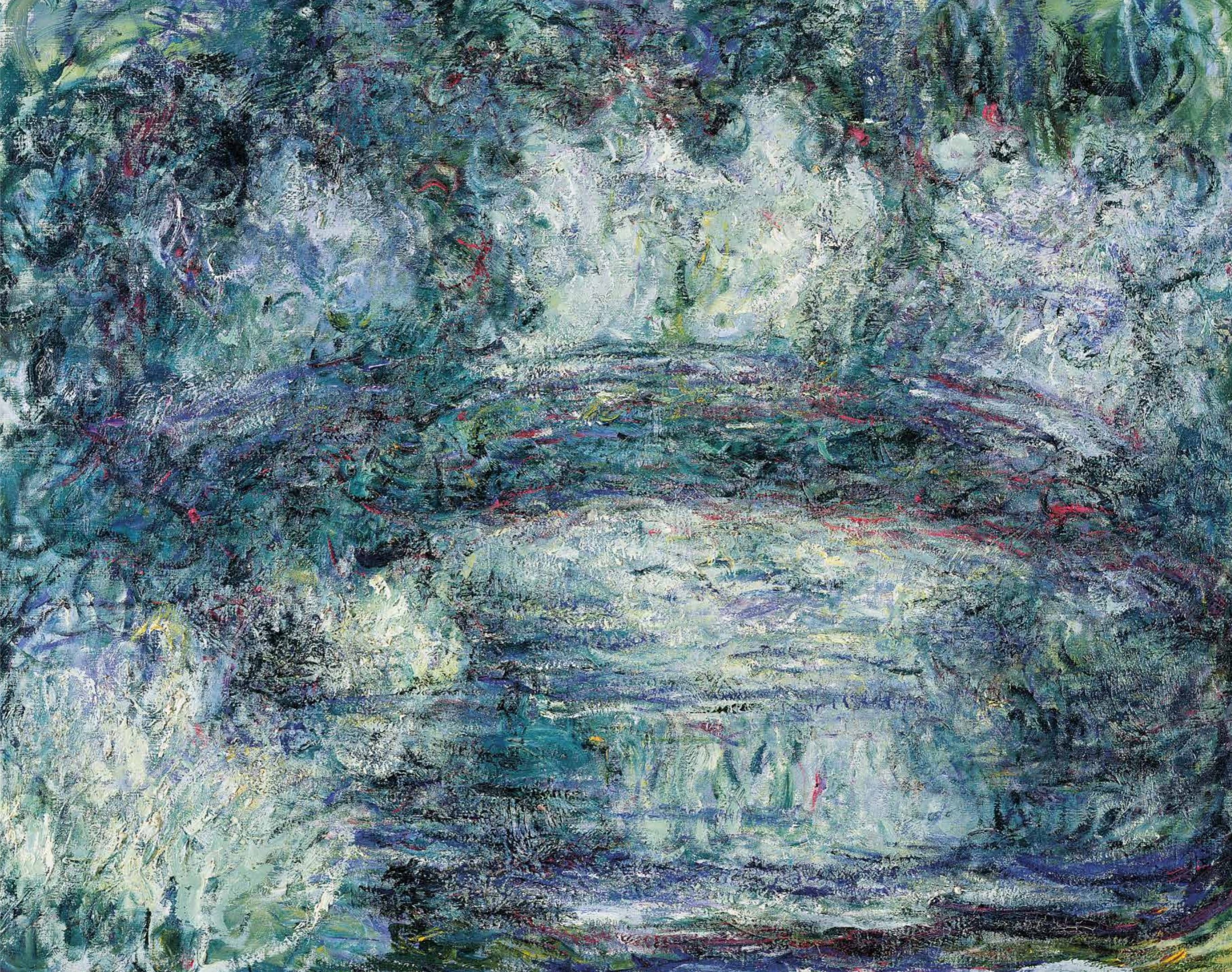
Appartient à M. Guillemard, W. 1190]; 118 [Maison de *jardinier*, à *Antibes*, W. 1166]; 121 [Méditerranée par vent de *mistral; Cap d'Antibes*, W. 1181]; 123 [Les Alpes, *ues du cap d'Antibes*. Appartient à M. Georges Petit, W. 1177]; 124 [Antibes, *vue du plateau Notre-Dame*. Appartient à M. Georges Petit, W. 1172]; 125 [Au *cap d'Antibes, par vent de mistral*, W. 1166].

8. De nombreux autres articles, pourtant développés, ne mentionnent plus ces œuvres. Voir, par exemple, sous des plumes plus ou moins célèbres dans des journaux de tous horizons : Hugues Le Roux, « Silhouettes parisiennes. L'Exposition de Claude Monet », *Gil Blas*, 3 mars 1889, p. 12 ; M. F., « Petites expositions. L'exposition Claude Monet », *Le XIX^e Siècle*, 6 mars 1889, p. 3 ; Gustave Geffroy, « Chronique. L'exposition Monet-Rodin », *La Justice*, 21 juin 1889, p. 1 ; Anonyme, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 11 juin 1889, p. 1 ; E. de M., « Petites expositions », *La Liberté*, 26 juin 1889, p. 2 ; Marcel Fouquier, « Chronique », *La France*, 5 juillet 1889, p. 2 ; Étienne Bricon, « Beaux-Arts. Claude Monet et Rodin à la galerie Georges Petit », *Le Libéral*, 6 juillet 1889, p. 3 ; Victor Fournel, « Les Œuvres et les Hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, 25 juillet 1889 ; Théodore Massiac, « Chronique artistique. Claude Monet et Rodin », *La Feuille libre*, 1^{er} août 1889, p. 40-45.

9. Par exemple dans les expositions : Paris, galerie Georges Petit, 16 février-8 mars 1899, « Exposition Besnard, Cazin, Monet, Sisley, Thaulow et Chaplet » ou Paris, Durand-Ruel, « Monet, Pissarro, Renoir et Sisley » le mois suivant.

Cat. 91 *Le Pont japonais*, 1918-1919. Huile sur toile, 74 × 92 cm. Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 91 *The Japanese Bridge*, 1918–1919. Oil on canvas, 74 × 92 cm. Paris, Musée Marmottan Monet





Cat. 92 *Iris* (détail), 1924-1925.
Huile sur toile, 105 × 73 cm.
Paris, musée Marmottan Monet

Cat. 92 *Irises* (detail), 1924-1925.
Oil on canvas, 105 × 73 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet

Charles Giron. *Portrait de l'artiste dans son atelier*, 1884. Huile sur toile, 54 × 48 cm. Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, inv. 5187 bis. [cat. 83, p. 17 et 235]
Charles Giron. *Portrait of the Artist in his Studio*, 1884. Oil on canvas, 54 × 48 cm. Paris, Musée Marmottan Monet, Michel Monet bequest, inv. 5187 bis. [cat. 83, p. 17 and 235]

Cabane à Sainte-Adresse, 1867. Huile sur toile, 53 × 62,5 cm. Genève, MAH, musée d'Art et d'Histoire, ville de Genève, ancien dépôt de la Fondation Garengo, 1990. [cat. 3, p. 32]
A Hut at Sainte-Adresse, 1867. Oil on canvas, 53 × 62.5 cm. Geneva, MHA, Musée d'Art et d'Histoire, ville of Geneva, formerly on loan from the Fondation Garengo, 1990. [cat. 3, p. 32]

Sur la plage à Trouville, 1870. Huile sur toile, 38 × 46 cm. Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, inv. 5016. [cat. 5, p. 35]
On the Beach at Trouville, 1870. Oil on canvas, 38 × 46 cm. Paris, Musée Marmottan Monet Michel Monet bequest, inv. 5016. [cat. 5, p. 35]

Pommiers en fleurs, 1873. Huile sur toile, 61 × 100 cm. Collection de S.A.S. le Prince de Monaco. [cat. 6, p. 36-37]
Apple Trees in Blossom, 1873. Oil on canvas, 61 × 100 cm. Collection of H.S.H. the Prince of Monaco. [cat. 6, p. 36-37]

Au pont d'Argenteuil, 1874. Huile sur toile, 53,7 × 72,1 cm. Saint Louis, Saint Louis Art Museum, don de Sydney M. Shoenberg Sr., 45 : 1973. [cat. 1, p. 23]
By the Bridge at Argenteuil, 1874. Oil on canvas, 53.7 × 72.1 cm. Saint Louis, Saint Louis Art Museum, gift of Sydney M. Shoenberg Sr., 45 : 1973. [cat. 1, p. 23]

Canotiers à Argenteuil, 1874. Huile sur toile, 61,9 × 80 cm. Collection Nahmad. [cat. 7, p. 40-41]
Boaters at Argenteuil, 1874. Oil on canvas, 61.9 × 80 cm. Nahmad Collection. [cat. 7, p. 40-41]

Effet de neige, soleil couchant, 1875. Huile sur toile, 53 × 64 cm. Paris, musée Marmottan Monet, don Eugène et Victorine Donop de Monchy, 1940. [cat. 13, p. 48]
Snow Effect, Sunset, 1875. Oil on canvas, 53 × 64 cm. Paris, Musée Marmottan Monet, gift of Eugène and Victorine Donop de Monchy, 1940. [cat. 13, p. 48]

Effet d'hiver à Argenteuil, 1875. Huile sur toile, 60 × 81,3 cm. Collection Nahmad. [cat. 14, p. 49]
Winter Effect at Argenteuil, 1875. Oil on canvas, 60 × 81.3 cm. Nahmad Collection. [cat. 14, p. 49]

En promenade près d'Argenteuil, 1875. Huile sur toile, 61 × 81,4 cm. Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, inv. 5332. [cat. 8, p. 42]
Taking a Walk near Argenteuil, 1875. Oil on canvas, 61 × 81.4 cm. Paris, Musée Marmottan Monet, Michel Monet bequest, inv. 5332. [cat. 8, p. 42]

Les Rosiers dans le jardin de Montgeron, 1876. Huile sur toile, 61 × 82 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 9, p. 43]
The Rose Bushes in the Garden at Montgeron, 1876. Oil on canvas, 61 × 82 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 9, p. 43]

Le Printemps à travers les branches, 1878. Huile sur toile, 53,8 × 65,4 cm. Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, inv. 4018. [cat. 10, p. 44]
Springtime through the Branches, 1878. Oil on canvas, 53.8 × 65.4 cm. Paris, Musée Marmottan Monet, Michel Monet bequest, inv. 4018. [cat. 10, p. 44]

Bras de la Seine près de Vétheuil, 1878. Huile sur toile, 60 × 80 cm. Mexico, collection Pérez Simón. [cat. 16, p. 52]
Arm of the Seine near Vétheuil, 1878. Oil on canvas, 60 × 80 cm. Mexico, Pérez Simón Collection. [cat. 16, p. 52]

Les Bords de la Seine à Courbevoie, 1878. Huile sur toile, 50 × 61 cm. Collection de S.A.S. le Prince de Monaco. [cat. 11, p. 45]
Banks of the Seine at Courbevoie, 1878. Oil on canvas, 50 × 61 cm. Collection of H.S.H. the Prince of Monaco. [cat. 11, p. 45]

Les Bords de la Seine à la Grande Jatte, vers 1878. Huile sur toile, 55 × 74 cm. Collection Victor Pastor. [cat. 12, p. 46]
Banks of the Seine at La Grande Jatte, ca. 1878. Oil on canvas, 55 × 74 cm. Victor Pastor Collection. [cat. 12, p. 46]

Vétheuil dans le brouillard, 1879. Huile sur toile, 60 × 71 cm. Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, inv. 5024. [cat. 15, p. 50-51]
Vétheuil in the Fog, 1879. Oil on canvas, 60 × 71 cm. Paris, Musée Marmottan Monet, Michel Monet bequest, inv. 5024. [cat. 15, p. 50-51]

La Débâcle à Vétheuil, 1880. Huile sur toile, 60 × 100 cm. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. [cat. 17, p. 53]
The Thaw at Vétheuil, 1880. Oil on canvas, 60 × 100 cm. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. [cat. 17, p. 53]

L'Inondation, 1881. Huile sur toile, 60 × 100 cm. Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, collection Rau pour Unicef, inv. Nr. GR 1.509. [cat. 18, p. 54]
The Flood, 1881. Oil on canvas, 60 × 100 cm. Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Collection Rau for UNICEF, Inv. Nr. GR 1.509. [cat. 18, p. 54]

La Plage à Pourville, soleil couchant, 1882. Huile sur toile, 60 × 73 cm. Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, inv. 5016. [cat. 30, p. 79]
The Beach at Pourville, Sunset, 1882. Oil on canvas, 60 × 73 cm. Paris, Musée Marmottan Monet, Michel Monet bequest, inv. 5016. [cat. 30, p. 79]

Chemin dans les blés à Pourville, 1882. Huile sur toile, 58,4 × 77,5 cm. Denver, Denver Art Museum, Frederic C. Hamilton Collection, 2016.365. [cat. 21, p. 58]
Path in the Wheat Fields at Pourville, 1882. Oil on canvas, 58.4 × 77.5 cm. Denver, Denver Art Museum, Frederic C. Hamilton Collection, 2016.365. [cat. 21, p. 58]

Les Sapins à Varengeville, 1882. Huile sur toile, 60 × 73,3 cm. Collection Vargi. [cat. 20, p. 56-57]
Fir Trees at Varengeville, 1882. Oil on canvas, 60 × 73.3 cm. Vargi Collection. [cat. 20, p. 56-57]

Liste des œuvres exposées

List of exhibited works

Bâteaux de pêche, 1883. Huile sur toile, 65 × 92 cm. Denver, Denver Art Museum, Frederic C. Hamilton Collection, 2020.568. [cat. 22, p. 59]
Fishing Boats, 1883. Oil on canvas, 65 × 92 cm. Denver, Denver Art Museum, Frederic C. Hamilton Collection, 2020.568. [cat. 22, p. 59]

Monte-Carlo vu de Roquebrune, 1883. Huile sur toile, 66 × 81,3 cm. Collection Isabelle et Scott Black, dépôt au Museum of Fine Arts, Boston. [cat. 23, p. 62 et 175]
Monte-Carlo Seen from Roquebrune, 1883. Oil on canvas, 66 × 81.3 cm. Isabelle and Scott Black Collection, long term loan to the Museum of Fine Arts, Boston. [cat. 23, p. 62 and 175]

Monte-Carlo vu de Roquebrune, impression, 1883. Huile sur toile, 65 × 81 cm. Collection de S.A.S. le Prince de Monaco. [cat. 24, p. 4-5 et 63]
Monte-Carlo Seen from Roquebrune, Impression, 1883. Oil on canvas, 65 × 81 cm. Collection of H.S.H. the Prince of Monaco. [cat. 24, p. 4-5 and 63]

La Baie de Monaco, n.d. Huile sur toile, 60 × 73 cm. Collection Nouveau Musée national de Monaco (N. 1993.1.1). [cat. 74, p. 177]
Monaco Bay, undated. Oil on canvas, 60 × 73 cm. Collection Nouveau Musée National de Monaco (N. 1993.1.1). [cat. 74, p. 177]

Villas à Bordighera, 1884. Huile sur toile, 61 × 74 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 77, p. 194]
Villas in Bordighera, 1884. Oil on canvas, 61 × 74 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 77, p. 194]

Les Villas à Bordighera, 1884. Huile sur toile, 116,5 × 136,5 cm. Paris, musée d'Orsay. [cat. 78, p. 195]
The Villas in Bordighera, 1884. Oil on canvas, 116.5 × 136.5 cm. Paris, Musée d'Orsay. [cat. 78, p. 195]

Strada Romana à Bordighera, 1884. Huile sur toile, 66 × 81,5 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 76, p. 190-191]
Strada Romana at Bordighera, 1884. Oil on canvas, 66 × 81.5 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 76, p. 190-191]

Bordighera, Italie, 1884. Huile sur toile, 60 × 73 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 75, p. 187]
Bordighera, Italy, 1884. Oil on canvas, 60 × 73 cm. Hasso Plattner Collection. [cat. 75, p. 187]

Étude d'oliviers, 1884. Huile sur toile, 73 × 60 cm. Collection particulière, courtesy Blondeau & Cie, Genève. [cat. 80, p. 139 et 213]
Study of Olive Trees, 1884. Oil on canvas, 73 × 60 cm. Private collection, courtesy Blondeau & Cie, Geneva. [cat. 80, p. 139 and 213]

Bois d'oliviers au jardin Moreno, 1884. Huile sur toile, 65 × 81 cm. Collection particulière. [cat. 28, p. 75, 136-137 et 211]
The Olive Tree Wood in the Moreno Garden, 1884. Oil on canvas, 65 × 81 cm. Private collection. [cat. 28, p. 75, 136-137 and 211]





Crédits photographiques

Photographic credits

AMSTERDAM, Rijksmuseum : ill. p. 234h

ANTIBES, Archives municipales d'Antibes Juan-les-Pins : ill. p. 245, 248, 256hg

ASAKA, Marunuma Art Park : ill. p. 26h

ASHEVILLE (North Carolina), The Biltmore Company : ill. p. 148

BOSTON, Museum of Fine Arts, 2023 : cat. 23

CLEVELAND, The Cleveland Museum of Art : cat. 87

COLOMBUS (Ohio), The Columbus Museum of Art : cat. 88

DALLAS, Dallas Museum of Art/Brad Flowers : ill. p. 78

DENVER, Denver Art Museum : cat. 4, 21, 22, 33, 47

GENÈVE/GENEVA, musée d'Art et d'Histoire, ville de Genève/Flora Bevilacqua : cat. 3

LA HAYE/THE HAAG, The Mesdag Collection : ill. p. 31

LIVERPOOL, National Museums Liverpool, The Walker Art Gallery : cat. 19

LONDRES/LONDON, The National Gallery : ill. p. 30. Christie's : cat. 20. Image courtesy Sotheby's : cat. 42

LOS ANGELES, Hammer Museum : cat. 25

MADRID, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza : cat. 17

MENTON, Archives municipales : ill. p. 233, 237, 238-239

MEXICO, © Arturo Piera : cat. 16, 85

MONACO, Archives du Palais princier/Witthe Rauch : ill. p. 159 ; Archives du Palais princier/Neurdin : ill. p. 151. Collection de S.A.S. le Prince de Monaco : cat. 6, 11, 24. Mairie de Monaco – Médiathèque communale : ill. p. 156-157, 162, 164-165, 171, 172. Nouveau Musée national de Monaco/Mauro Magliani et Barbara Piovan : cat. 74. Archives Monte-Carlo S.B.M. : ill. p. 154, 158

NICE, © François Fernandez : cat. 12 ; ill. p. 64, 66-67, 169, 179, 180, 185, 188, 189, 192, 193, 196-197, 200, 201, 202, 203, 206, 209, 210, 226, 227, 229h, 243, 244, 246-247, 252, 259, 260-261, 262

PARIS, Heritage Images/Fine Art Images/akg-images : ill. p. 174g. Artepics/Alamy : ill. p. 70g. Archives Durand-Ruel © Durand-Ruel & Cie, droits réservés : ill. p. 146, 149

Bibliothèque nationale de France : ill. p. 70d ; Bibliothèque nationale de France/Société de géographie : 234b. Musée Marmottan Monet : ill. p. 26b, 61, 99 ; cat. 5, 8, 10, 13, 15, 26, 30, 31, 32, 35, 37, 38, 39, 43, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 83, 91, 92, 93 ; musée Marmottan Monet/Studio Christian Baraja SLB : ill. p. 20, 34. RMN-Grand Palais/Thierry Le Mage : ill. p. 29 ; musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt : cat. 78. Photo Raphaële Kriegel : cat. 27. Studio Sebert Photographes : cat. 80

PHILADELPHIE/PHILADELPHIA, Philadelphia Museum of Art : cat. 34

PORTLAND, Art Museum : ill. p. 39

PRAGUE, National Gallery : ill. p. 74

RIEHEN/BÂLE/BASEL, Fondation Beyeler/Peter Schibli : cat. 58

SAINT LOUIS, Saint Louis Art Museum : cat. 1, 2

SAINT-MANDÉ, IGN : ill. p. 256b

SÃO PAULO, Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand/Isabella Matheus : cat. 36 ; Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand/Photo Google : cat. 57

TEL-AVIV, Tel Aviv Museum of Art/Margarita Perlin : ill. p. 199

TOURNAI, musée des Beaux-Arts : cat. 84

WASHINGTON, National Gallery of Art : ill. p. 28, 175h

WEST PALM BEACH (Floride), Norton Museum of Art : cat. 81

WUPPERTAL, Von der Heydt-Museum : cat. 89

ZÜRICH, © Peter Schälchli : cat. 18, 29

© Collection Nahmad : cat. 7, 14, 40, 44, 48, 90

Droits réservés : ill. p. 152-153

Les cartes des pages 182-183, 218-219 et 251 ont été réalisées par Alexandre Nicolas

ISBN : 978 2 7541 1335 9

© 2023 Grimaldi Forum Monaco

© 2023 Éditions Hazan

Dépôt légal : juillet 2023

Legal deposit: July 2023

PHOTOGRAVURE / PHOTOENGRAVING

IGS, L'Isle d'Espagnac

Imprimé en juin 2023 par /

Printed in June 2023 by

Stamperia Artistica Nazionale, Trofarello

Imprimé en Italie / *Printed in Italy*

Tous droits réservés.

Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, archivée ou transmise sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique, par photocopie ou autre, sans l'autorisation préalable de l'éditeur.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior consent of the publishers.

COUVERTURE / COVER

Monte-Carlo vu de Roquebrune (détail),

1883

Monte-Carlo Seen from Roquebrune

(detail), 1883

[cat. 23]

PAGES DE GARDE (EN DÉBUT D'OUVRAGE)/

ENDPAPERS

La Pension anglaise à Bordighera (détail)

The Pension Anglaise in Bordighera (detail)

[p. 196-197]

La Gare de Monte-Carlo (détail)

Monte-Carlo Station (detail)

[p. 161]

PAGE 2

Branche de citronnier (détail), 1884

Lemon Tree Branch (detail), 1884

[cat. 82]

PAGES 4-5

Monte-Carlo vu de Roquebrune,

impression (détail), 1883

Monte-Carlo Seen from Roquebrune,

Impression (detail), 1883

[cat. 24]

PAGE 289

Bois d'oliviers au jardin Moreno (détail)

Olive Tree Wood in the Moreno Garden (detail)

[p. 210]

PAGES DE GARDE (EN FIN D'OUVRAGE) /

ENDPAPERS

Vue de Monaco prise du cap Martin.

Photographie ancienne. Menton, Archives

municipales, IIFi0246


View of Monaco from Cap Martin.

Vintage photograph. Menton,

Archives municipales, IIFi0246







Publié à l'occasion de l'exposition « Monet en pleine lumière » au Grimaldi Forum Monaco, cet ouvrage s'inscrit dans le cadre de la célébration du 140^e anniversaire du premier séjour de Claude Monet à Monte-Carlo et sur la Riviera. Le chef de file de l'impressionnisme va découvrir, alors qu'il est au mitan de sa longue vie, des paysages et une lumière qui constitueront un moment essentiel de son œuvre et de sa carrière.

Monet ne cherchait pas à peindre un motif mais plutôt un moment, une atmosphère, comme en témoigne l'ensemble de son œuvre, depuis sa jeunesse havraise jusqu'aux derniers tableaux de Giverny.

Autour d'une section consacrée aux peintures réalisées sur la Riviera – plus de vingt tableaux –, le livre met en perspective l'œuvre de Claude Monet avec des documents d'archives et des photographies de l'époque, restituant les lieux qui ont inspiré l'artiste et apportant un éclairage inédit sur sa pratique.

Published in conjunction with the exhibition “Monet in Full Light” at the Grimaldi Forum Monaco, this volume is part of the celebrations marking the 140th anniversary of Claude Monet's first trip to Monte-Carlo and the Riviera. The leader of the Impressionist movement discovered, at a time when he was halfway through his long life, the landscapes and light that would constitute a key moment in his oeuvre and his career.

As his entire body of work demonstrates, from his youth in Le Havre to his final paintings in Giverny, Monet did not seek to paint a motif but rather a moment, an atmosphere.

Focusing on the paintings he executed on the Riviera – more than twenty canvases – the book puts Claude Monet's work into perspective with the aid of archive documents and period photographs, recreating the places that inspired the artist and shedding new light on his practice.

Prix : 39 € TTC
ISBN : 978 2 7541 1335 9
Nuart : 61 2344 9
www.editions-hazan.com