

L'haussmannisation de Paris au XIXe dans les œuvres de Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte



Jongkind, J.B. *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel*, 1868, Huile sur toile, 33,9 x 41,9 cm, Kunstmuseum Den Haag¹ & Caillebotte, G. *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, Huile sur toile, 212 x 276 cm, Art institute of Chicago²

Mémoire de bachelor en langue et culture françaises

Luisa Elena Dorsman

6458092

Sous la direction de : dr. Michèle Kremers-Ammouche

Deuxième lectrice : drs. Marie-Claire Foux

Université d'Utrecht

Juin 2021

¹ Jongkind, J.B. (1868). *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* [peinture]

² Caillebotte, G. (1877). *Rue de Paris, temps de pluie* [peinture]

« The transformation of Paris made it a capital worthy of France... but even more, and above all else, it obtained for its inhabitants an abundance of air, light, and water – crucial elements of public health. It amply provided them with the means of communication that had been lacking among the various parts of the city. It satisfied their artistic interests by providing beautiful lines of sight ; by relieving the congestion around older monuments and by isolating new ones ; by opening treelined avenues, spacious promenades, parks and public gardens, thereby filling their eyes with an unrivaled luxury of greenery and flowers »³

- Georges Haussmann, Perfect of Paris, 1853-70

³ Haussmann, G. E., Choay, F., Landau, B., & Gauthier, V. S. M. (2000). *Mémoires*. Paris, France: Éditions du Seuil. (p.598)

CONTENU

Avant-propos	5
Résumé	7
1. Introduction et Question de recherche	10
1.1 L'haussmannisation	10
1.2 Question de recherche	14
1.3 Johan Barthold Jongkind	16
1.4 Gustave Caillebotte	19
2. Cadre théorique	21
3. Méthodologie et corpus	23
4. Analyses Jongkind	27
4.1 Jongkind, J.B. <i>Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade</i> , 1853	27
4.1.1 Analyse visuelle	27
4.1.2 Interprétation	28
4.2 Jongkind, J.B. <i>Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel</i> , 1868	30
4.2.1 Analyse visuelle	30
4.2.2 Interprétation	32
4.3 Jongkind, J.B. <i>Street scene in Paris in Winter : Rue Notre-Dame des-champs</i> , 1874	33
4.3.1 Analyse visuelle	33
4.3.2 Interprétation	35
5. Analyses Caillebotte	38
5.1 Caillebotte, G. <i>Rue de Paris, temps de pluie</i> , 1877	38
5.1.1 Analyse visuelle	38
5.1.2 Interprétation	40
5.2 Caillebotte, G. <i>Les raboteurs de parquet</i> , 1875	43
5.2.1 Analyse visuelle	43
5.2.2 Interprétation	45
5.3 Caillebotte, G. <i>Jeune homme à la fenêtre</i> , 1876	47
5.3.1 Analyse visuelle	47
5.3.2 Interprétation	49

6. Comparaison	52
6.1 L'haussmannisation	52
6.2 Aspect socioculturel	54
6.3 In-group contre out-group	57
7. Conclusion	60
8. Annexe	62
8.1 Figures	
Fig 1. Jongkind, J.B. <i>Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade</i>	62
Fig 2. Jongkind, J.B. Point de fuite, <i>Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade</i>	62
Fig 3. Jongkind, J.B. <i>Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel</i>	63
Fig 4. Jongkind, J.B. <i>Street scene in Paris in Winter : Rue Notre-Dame des-champs</i>	64
Fig 5. Caillebotte, G. <i>Rue de Paris, temps de pluie</i>	65
Fig 6. Caillebotte, G. <i>Les raboteurs de parquet</i>	66
Fig 7. Caillebotte, G. <i>Jeune homme à la fenêtre</i>	67
Fig 8. Caillebotte, G. <i>Pointe de fuite, Jeune homme à la fenêtre</i>	68
8.2 Images	69
Image 1. <i>La Seine Pittoresque, Le Pont Sully pris du quai de la Tournelle, ca. 1900</i>	69
Image 2. <i>Vue sur la Seine, prise de la Passerelle de l'Estacade, ca. 1900</i>	69
Image 3. <i>Carrefour de la rue de Moscou, la rue Claperyon, et la rue de Turin, ca. 1907</i>	70
Image 4. <i>Rue de Turin et rue Clapeyron, ca 1905</i>	70
Bibliographie	71

AVANT-PROPOS

C'est en octobre 2017 que j'ai découvert le tableau *Les raboteurs de parquet* du peintre Gustave Caillebotte au *Musée d'Orsay* à Paris. J'étais fasciné par le grand format, le style de peinture et le sujet. Sur Internet, j'ai découvert qui était derrière cette peinture. Un bourgeois aisé incarnant dans ses tableaux le Paris moderne du 19ème siècle. En 2019, lors de ma première année d'étude de langue et culture françaises, on m'a fait découvrir le terme « l'haussmannisation », à savoir la période de 1853 à 1870 où Paris subit une transformation totale par l'architecte Baron Haussmann. La ville se transforme en une ville moderne, la ville que nous connaissons aujourd'hui. J'ai reconnu le contexte et les images montrées par mon professeur, Olivier Sécardin. Cela m'a rappelé le mois d'octobre 2017, lorsque je me suis retrouvé devant *Les raboteurs de parquet*. Comme je m'intéressais à cette période de l'haussmannisation, mon père m'a conseillé de regarder l'émission « Een Hollander in Parijs » consacrée au peintre néerlandais Johan Barthold Jongkind qui, lié au début de l'haussmannisation, a observé et enregistré la période dynamique de Paris dans ses tableaux. Dès lors, j'ai lié les deux peintres Jongkind et Caillebotte à l'haussmannisation. Voir leurs peintures m'a donné une image de la période en question ; elles donnent en effet un aperçu de la vie de cette époque très animée où Paris a connu un très grand changement.

L'importance de l'art aux Pays-Bas est souvent sous-estimée, ce qui est confirmé par le soutien politique limité à la culture. Cela entraîne de nombreuses compressions budgétaires dans le secteur culturel.⁴ C'est dommage, car chaque fois que je visite un musée, je constate que l'humanité a besoin d'art pour comprendre les gens et appréhender une période de l'histoire. L'art nous enseigne des leçons, nous donne un aperçu de l'histoire et de notre

⁴ NRC Opinie. (2020, avril 17). Met 300 miljoen is de culturele sector geholpen, niet gered. *NRC*. Consulté de <https://www.nrc.nl>

relation avec elle. De cette manière, l'art nous tend un miroir, parfois conflictuel, souvent dérisoire, mais toujours inspirant : grâce à l'art, nous vivons l'histoire !

Tout d'abord, j'aimerais remercier la directrice de ce mémoire, dr. Michèle Kremers-Amouche. Je vous remercie pour votre encadrement, vos conseils, et les conversations utiles et agréables pendant la rédaction de mon mémoire. Votre enthousiasme et votre soutien ont été plus que motivants pour moi et m'ont donné le courage de continuer avec plaisir. Un grand merci.

A cet égard, je voudrais remercier également la deuxième lectrice de ce mémoire, drs. Marie-Claire Foux.

Ensuite, je voudrais remercier drs. Mayken Jonkman. Au cours de notre conversation agréable, vous m'avez donné de bonnes et nouvelles idées et suggestions de littérature qui m'ont énormément aidé à explorer mon sujet et à rédiger mon mémoire. Merci.

Last but not least, je tiens à remercier mes parents. Depuis mon enfance, vous m'avez emmené dans des musées ce qui m'a fait prendre conscience de l'importance de l'art et de la culture. Vous m'avez toujours encouragé à aller vers ce qui me passionne et à suivre mon cœur. Cela me donne toujours du courage. C'est ce qui m'a amené ici. Je vous en remercie chaleureusement.

RÉSUMÉ

Résumé en français

L'haussmannisation de Paris au XIXe siècle, siècle au cours duquel cette ville est complètement transformée, est capturée par le peintre néerlandais Jongkind et le peintre parisien Caillebotte. L'art reste important pour la manière dont l'humanité apprend et peut comprendre l'histoire. Les peintures de Jongkind et de Caillebotte pourraient donc donner à l'humanité un nouvel aperçu de la période haussmannienne et nous apprendre les effets qu'une ville en transformation peuvent avoir sur ses habitants et l'être humain en général. Pour cette raison, cette recherche se concentrera sur la question de recherche suivante : *Dans quelle mesure l'haussmannisation de Paris au XIXe siècle et les conditions socioculturelles de l'artiste peuvent-elles être perçues dans les œuvres de Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte ?* Les circonstances socioculturelles des peintres eux-mêmes et celles des personnes qu'ils peignent dans leurs tableaux seront prises comme point de départ.

La recherche se fera au moyen d'une recherche qualitative, à savoir une étude de cas de trois tableaux par peintre, ce qui donne un total de six tableaux. Elle sera composée d'une première partie concernant les analyses visuelles suivie de l'interprétation des tableaux. Les analyses visuelles et les interprétations des six tableaux discutés seront ensuite compilées pour montrer que les tableaux de Jongkind et de Caillebotte représentent tous deux des éléments de l'haussmannisation et des conditions socioculturelles associées à cette période. Dans les peintures de Jongkind, le processus d'haussmannisation est particulièrement perceptible, et dans les peintures de Caillebotte, l'élément socio-culturel en particulier peut être observé. Cela peut s'expliquer par l'appartenance à un "in-group" ou "out-group" et par les préférences de chaque peintre quant au sujet principal de ses toiles. La découverte que de nombreux problèmes sociaux et mentaux sont associés au processus (achevé) d'haussmannisation peut inciter à de nouvelles recherches.

Samenvatting in het Nederlands

De haussmannisatie van Parijs in de negentiende eeuw waarin de stad volledig wordt getransformeerd, wordt vastgelegd door de Hollandse schilder Jongkind en Parijse schilder Caillebotte. Kunst is nog altijd van belang voor de manier waarop de mensheid geschiedenis leert en kan begrijpen. De schilderijen van Jongkind en Caillebotte zouden de mensheid nieuwe inzichten kunnen geven in de periode van de haussmannisatie en leert ons wat een transformerende stad met de mensheid kan doen. Om deze reden zal in dit onderzoek de volgende onderzoeksvraag centraal staan: *In hoeverre worden de Haussmannisering van Parijs in de 19e eeuw en de sociaal-culturele omstandigheden die gepaard gaan met deze periode gerepresenteerd in de schilderijen van Johan Barthold Jongkind en Gustave Caillebotte?* De sociaal-culturele omstandigheden van de schilders zelf en die van de mensen die ze in hun schilderijen schilderen, zullen als uitgangspunt worden genomen.

Het onderzoek zal worden uitgevoerd door middel van kwalitatief onderzoek namelijk een case study van drie schilderijen per schilder wat een totaal van zes schilderijen geeft. Deze zal bestaan uit een eerste deel dat de visuele analyses betreft. Vervolgens zal de interpretatie van het schilderij bestudeerd worden aan de hand van verschillende voorafgaande studies en mijn visuele analyses. De visuele analyses en de interpretaties van de zes besproken schilderijen zijn vervolgens gebundeld waaruit gebleken is dat de schilderijen van Jongkind en Caillebotte beiden elementen van de haussmannisatie en de sociaal-culturele omstandigheden die met deze periode gepaard gaan representeren. Bij de schilderijen van Jongkind is met name het proces van de haussmannisatie waar te nemen en bij de schilderijen van Caillebotte met name het sociaal-culturele element. Dit valt te verklaren door het verschil tussen de twee schilders van in-group en out-group en het verschil in datgene wat de twee schilders schilderden graag centraal zetten op hun doeken. De uitkomst van veel sociale en

mentale problemen die gepaard gaan met het (voltooid) proces van de haussmannisatie kan aanzetten tot nieuw onderzoek.

1. INTRODUCTION

1.1 L'haussmannisation

L'haussmannisation correspond à la période de 1853 à 1870 quand l'empereur Napoléon III et l'architecte Georges-Eugène Baron Haussmann exécutent un grand nombre de grands travaux, donnant à la capitale française l'aspect qui la caractérise encore aujourd'hui. Avant ces grands travaux, Paris était encore une ville médiévale, aux prises avec un afflux de travailleurs des campagnes, et qui devait accueillir cette surpopulation dans les vieux quartiers. Cette croissance démographique peut s'expliquer par l'industrialisation qui a émergé en Europe dès le début du XIXe siècle. L'industrialisation de la ville attirait de nombreux provinciaux issus de différentes régions et de la campagne. De plus, les conditions de vie étaient mauvaises. Les quartiers avaient peu évolué depuis le Moyen Âge et étaient très densément peuplés. Il y avait un manque d'hygiène et de nombreuses épidémies. Ensuite, la ville n'était pas attrayante pour le commerce en raison de sa conception maladroite.⁵ Par conséquent, la ville était prête pour une certaine modernisation et pour rendre cela possible, beaucoup de changements étaient nécessaires. Paris a donc été remanié : des blocs de maisons entiers ont été démolis pour faire place à de nouvelles habitations plus confortables et plus chères. Il n'est pas surprenant que cela ait eu des conséquences sur la répartition des classes sociales dans la ville. Les riches et les pauvres étaient auparavant mélangés et dispersés dans toute la ville. Ils partageaient les mêmes espaces publics, vivaient dans les mêmes bâtiments et interagissaient les uns avec les autres. Avec l'haussmannisation, les nouveaux logements sont devenus trop chers et les pauvres ont été contraints de déménager à la périphérie de la ville. La ségrégation sociale est

⁵ De Bruin, W. (2016, avril). *Hausmann en Parijs*. Consulté de <https://www.historischnieuwsblad.nl/hausmann-en-parijs/>

donc une conséquence directe de l'haussmannisation.⁶ On parlait alors de deux Paris : le Paris riche au centre et à l'ouest par opposition à la périphérie au nord, à l'est et au sud.⁷

Cette augmentation des inégalités sociales était le résultat direct de la ségrégation sociale créée par Haussmann. Alors que la bourgeoisie aisée et l'élite de la ville manœuvraient dans la nouvelle ville, vêtus à la dernière mode, profitant des nouveaux grands magasins et de la tranquillité intime de leurs nouveaux appartements, les travailleurs de la périphérie n'avaient guère assez de ressources pour couvrir leurs besoins vitaux immédiats et leurs femmes étaient exploitées et sous-payées. La ségrégation sociale et les inégalités caractérisent donc cette nouvelle construction capitaliste. Elle s'accompagne d'une richesse sans précédent d'une part et d'une pauvreté considérable d'autre part.

Napoléon III et Haussmann ont pris l'initiative de construire la plupart des larges boulevards, les façades esthétiquement uniformes des maisons, les grandes places comme la place de l'Etoile et la République et des parcs comme le bois de Boulogne.⁸ La ville n'était plus seulement un lieu de vie, mais aussi un centre d'activité et de circulation. La ville était un lieu de capitalisme et de société de consommation. Haussmann l'a bien compris : maîtriser l'espace urbain, c'est aussi maîtriser la production sociale.⁹ En outre, des problèmes sanitaires ont été résolus par la construction d'un nouveau système d'égouts et d'adduction d'eau et les rues de la ville étaient éclairées par un éclairage au gaz : « Disease was flushed out, running water was installed, public parks were opened, and transport was improved during the 17 years Haussmann worked on the city. It's obvious that Paris would not be where it is today without Baron Georges-Eugène Haussmann ».¹⁰

⁶ Huriot, J. M. (2013, mai 15). *Haussmann: from modernity to revolution*. Consulté de <https://metropolitics.org/IMG/pdf/met-huriot2-en.pdf>

⁷ Wesseling, H. L. (1985). Parijs in 'L'OEuvre. *Maatstaf*, 33(1), 45–63. Consulté de <https://www.dbnl.org>

⁸ Jonkman, M. (2017). Parijs in de 19de eeuw, centrum van de kunstwereld. Dans *Nederlanders in Parijs 1789–1914* (pp. 93–109). Bussum, Pays-Bas: Thoth.

⁹ Huriot, J. M. (2013, mai 15). *Haussmann: from modernity to revolution*. Consulté de <https://metropolitics.org/IMG/pdf/met-huriot2-en.pdf>

¹⁰ Sack, H. (2019, mars 27). *Baron Haussmann's Renovation of Paris*. Consulté le 10 juin 2021, de <http://scihi.org/baron-haussmann-renovation-paris/>

La bourgeoisie aisée était satisfaite des réformes, mais Haussmann était également critiqué. Selon le peuple (dans le sens des classe sociales les plus basses), l'haussmannisation aurait principalement une fonction militaire. Les nouveaux grands boulevards limiteraient la possibilité d'ériger des barricades et faciliteraient l'avancée de l'armée gouvernementale : « De oude gotische stad werd om zeep geholpen om de stadsguerrilla te weren, zo luidde de kritiek ».¹¹ En 1848, une révolution a eu lieu qui a établi la deuxième République française. Les révolutionnaires ont mis fin à la Monarchie de Juillet en place de 1830 à 1848 sous le roi Louis Philippe et sont descendus dans la rue pour exiger, entre autres, une réforme du suffrage : « In March 1848 the revolutionary French Second Republic quickly abolished slavery and introduced the principle of "universal" (manhood) suffrage, deliberately leaving out the women ».¹² Après que cette émeute a été réprimée, Louis Napoléon Bonaparte (à partir de 1852 l'empereur Napoléon III) est élu président de la République française par la majorité des électeurs. Ce serait donc une explication logique que la fonction de l'haussmannisation fût d'empêcher que de telles émeutes ne se reproduisent à l'avenir. C'est pourquoi l'haussmannisation était donc aussi appelée « l'embellissement stratégique ».¹³ Par la suite, la destruction du vieux Paris a également laissé beaucoup de gens avec un sentiment de perte. Cela ressort dans les poèmes de Baudelaire par exemple : « Le vieux Paris n'est plus, la forme d'une ville ; Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel ».¹⁴ Là où Haussmann a vu la saleté, de nombreux artistes et interprètes ont vu la beauté. La vieille ville caractéristique a été drastiquement remaniée par Haussmann, ce qui ne pouvait conduire qu'à des critiques.

¹¹ Rooy, M. (1995, mars 17). Haussmann: baron van de boulevards. *NRC*. Consulté de <https://www.nrc.nl>

¹² Offen, K. (1999). Women and the Question of "Universal" Suffrage in 1848: A Transatlantic Comparison of Suffragist Rhetoric. *NWSA Journal*, 11(1), 150. Consulté de <https://www.jstor.org/stable/4316636>

¹³ Benjamin, W. (1991). Parijs, hoofdstad van de xixe eeuw. *De Revisor*, 18. Consulté de <https://www.dbnl.org>

¹⁴ Wesseling, H. L. (1985). Parijs in 'L'OEuvre. *Maatstaf*, 33(1), 45–63. Consulté de <https://www.dbnl.org>

Malgré la critique de sa fonction militaire, de la ségrégation sociale et du sentiment de perte, l'image établie par Haussmann et Napoléon III caractérise toujours la ville aujourd'hui: sa symétrie, son équilibre, sa régularité, ses balcons, son apparence et son hygiène ont souligné le progrès, le renouvellement de cette époque et la grandeur de la ville que Napoléon III a voulu faire rayonner. C'est le Paris qu'on connaît aujourd'hui.

1.2 QUESTION DE RECHERCHE

Le contexte, les changements et les événements fournissent certaines idées et, logiquement, l'être humain réagit à ce qu'il voit. De la même manière, les peintures sont des représentations. Elles disent quelque chose sur l'artiste qui les a peintes et sur les sentiments qu'il éprouve face à ce qu'il perçoit.

L'haussmannisation couvre complètement la période de 1853 à 1870. Le début de cette période est enregistré par le Hollandais Johan Barthold Jongkind. Il peint comment le vieux Paris commence à faire place au nouveau Paris haussmannien. On peut ainsi voir comment Paris évolue puisqu'il y reste pendant une longue période de sorte que la transition et la transformation de la capitale peuvent être observées dans ses peintures. Un peu après lui, le Parisien prospère Gustave Caillebotte peint et capture Paris lorsque l'haussmannisation est terminée. Il capture la nouvelle ville et ses habitants. Par conséquent, Caillebotte est comme un peintre qui incarne parfaitement l'haussmannisation achevée.¹⁵

En plus de cette représentation de la capitale en pleine évolution, il est intéressant d'analyser les peintures d'un peintre d'un "out-group" d'une part et d'un peintre d'un "in-group" d'autre part. Comme mentionné précédemment, Jongkind est à l'origine hollandais et arrive comme un étranger à Paris, où il s'installe, et où il observe par la suite les changements dans la ville. Il fait ainsi partie d'un "out-group", c'est-à-dire d'un groupe sur lequel il porte un regard étranger et auquel il ne peut pas pleinement s'identifier. Par contre, Caillebotte est originaire de Paris et y a grandi dans un milieu privilégié. Il vit par conséquent la transformation de la ville sous un angle différent. C'est quelqu'un d'un "in-group". Ainsi, il se pourrait bien que la différence entre « in- et out-group » explique également les différences dans la façon dont ils peignent Paris.

¹⁵ Kimbell Art Museum. (2016, février 2). *Who Is Gustave Caillebotte?* [Vidéo].

Jongkind et Caillebotte sont donc tous deux des peintres directement impliqués dans l'haussmannisation et ils enregistrent cette évolution de Paris. Afin d'examiner la représentation de l'haussmannisation dans l'art, il est donc logique d'analyser avec précision une sélection de tableaux de ces deux peintres. On pourra ainsi voir s'il existe des différences entre Jongkind et Caillebotte dans la manière dont les circonstances socioculturelles et l'haussmannisation émergente sont représentées dans leurs tableaux. Cela peut conduire à de nouvelles perspectives.

La question de recherche est donc la suivante : *Dans quelle mesure l'haussmannisation de Paris au XIXe siècle et les conditions socioculturelles de l'artiste peuvent-elles être perçues dans les œuvres de Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte ?*

Les circonstances socioculturelles des peintres eux-mêmes et celles des personnes qu'ils peignent dans leurs tableaux seront prises donc comme point de départ.

Le contexte couvre à la fois le contexte historique et de brèves discussions sur les peintres Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte. Les sous-questions associées à la question principale sont les suivantes :

- 1) Analyses visuelles des peintures de Jongkind, comment interpréter ses tableaux ?
- 2) Analyses visuelles des peintures de Caillebotte, comment interpréter ses tableaux ?
- 3) Que révèlent ces interprétations sur les circonstances socioculturelles de ces deux peintres - sur les milieux socioculturels auxquels appartiennent ces deux peintres ?
- 4) Que révèlent ces interprétations sur l'haussmannisation de Paris ?

Nous répondons aux sous-questions 3 et 4 dans la partie 'comparaison' et la conclusion.

La recherche est pertinente et intéressante au regard des nouvelles perspectives que les peintures analysées peuvent donner sur l'haussmannisation. L'art est souvent utilisé pour

confirmer l'histoire, mais cette recherche examine ce que les œuvres elles-mêmes disent sur l'époque en question.

Afin de mieux comprendre les peintres, leur vie et les circonstances dans lesquelles ils ont peint, on commencera par les deux biographies ; celles-ci nous permettront en effet de souligner les moments importants qui ont déterminé leurs choix artistiques. Cela devrait faciliter l'analyse des tableaux qui seront discutés dans la suite de ce travail

1.3 Johan Barthold Jongkind¹⁶

Avant l'haussmannisation, Paris attire déjà de nombreux peintres en raison des nombreux mythes qui existaient à son sujet. Les multiples développements dans l'art français, la bonne éducation, les opportunités de carrière, le commerce de l'art émergent, les nombreuses collections de musées et le public enthousiaste sont des facteurs d'attraction importants. Johan Barthold Jongkind (1819 –1891) est l'un des peintres hollandais qui s'est installé dans la ville en 1846 à l'âge de 27 ans pour y passer la majeure partie de sa vie. En 1837, Jongkind commença une formation de dessin à la *Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten* à La Haye. Là, il rencontre le peintre français et professeur respecté Eugène Isabey qui offre à Jongkind une place dans son atelier parisien. Jongkind saisit l'opportunité à deux mains. A Paris, Jongkind s'inspire et choisit de se concentrer sur la peinture de la ville : il peint ce qu'il voit tout en essayant d'y incorporer ses sentiments. Cela fait de lui un véritable impressionniste. L'impressionnisme est un mouvement au sein de la peinture qui a émergé au XIXe siècle dont le but principal est la révélation de la nature et de la vie intérieure : « It is an attempt to get at reality by reproducing not what we know or think we know of the external

¹⁶ Jonkman, M. (2017). Johan Barthold Jongkind. Dans *Nederlanders in Parijs 1789–1914* (pp. 93–109). Bussum, Pays-Bas: Thoth.

world but what we actually apprehend visually of the external world ».¹⁷ Afin d'y parvenir aussi parfaitement que possible, les impressionnistes travaillent beaucoup la lumière dans leurs peintures et étudient la manière dont la lumière s'exprime.

Les peintures de Jongkind ressemblent à des croquis réalisés en peu de temps, afin de pouvoir transmettre l'impression du moment.¹⁸ Il réside dans un quartier animé où de nombreux autres artistes ont séjourné : Montparnasse. Bien que la plupart des peintres se concentrent sur la peinture des intérieurs de cafés, Jongkind ne trouve pas cela intéressant et se concentre principalement sur la peinture de la rue. Il s'intéresse particulièrement à la représentation de l'urbanisation croissante. Il montre comment la nouvelle architecture haussmannienne change la capitale mais il ne déteste certainement pas l'ancienne architecture et aime montrer le contraste. Les vieux quartiers de la ville, où se trouvaient moulins et bateaux, lui rappelaient les Pays-Bas qu'il avait laissés.¹⁹

Jongkind a mené une vie compliquée. Il buvait beaucoup, avait peu d'argent, était en mauvaise santé et la femme qui l'avait quitté pour voyager à San Francisco lui manquait beaucoup. Il est donc souvent malheureux, ce qu'il montre clairement dans ses lettres écrites à son ami Smits : « Mon cher Smits ! ... Depuis votre départ, j'ai été bien malade. Cependant, ce n'était rien que une irruption de sang, que je dois à une masse des émotions à laquelle j'étais soumis ». ²⁰ ²¹ Il essaie de traiter son chagrin en passant du temps dans les cafés avec ses amis, mais en même temps en trouvant la paix dans la banlieue de Paris où la ville semble plus pure.²² L'état d'esprit du peintre diffère selon les phases de sa vie. Lorsqu'il peint avec

¹⁷ Wolf, J. C. (1976). Henry James and Impressionist Painting. *CEA Critic*, 38(3), p.14

¹⁸ Moreau-Nelaton, E. (1918). Succès et prospérité (1866-1877). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 109). Paris, France: Henri Laurens.

¹⁹ Moreau-Nelaton, E. (1918). *Jongkind, raconté par lui-même*. Paris, France: Henri Laurens.

²⁰ Moreau-Nelaton, E. (1918). Montmartre et l'atelier d'Isabey. Premières expositions à Paris (1846–1855). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 20). Paris, France: Henri Laurens.

²¹ Jongkind ne maîtrisait pas complètement la langue française. Cela explique pourquoi il y a beaucoup de fautes d'orthographe dans les citations.

²² Moreau-Nelaton, E. (1918). Montmartre et l'atelier d'Isabey. Premières expositions à Paris (1846–1855). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 30). Paris, France: Henri Laurens.

facilité et que ses tableaux se vendent bien entre 1852 et 1853, il fait bientôt savoir à Smits que les choses allaient mieux. En 1855, trois des tableaux de Jongkind sont même exposés à l'exposition universelle du département français. Cependant, Jongkind est très déçu de constater qu'il n'obtient pas de médaille. Il se sent trahi. De plus, il a de lourdes dettes, pleure sa mère décédée et est en colère que le roi ait arrêté sa bourse. La coupe est pleine et Jongkind s'enfuit aux Pays-Bas.²³

Aux Pays-Bas, il continue de peindre, mais après quelques années, il recommence à désirer Paris. De plus, ses amis parisiens lui manquent et veulent qu'il revienne. Ils organisent une vente aux enchères à Paris le produit de la vente sert à rembourser les dettes de Jongkind et à financer son retour à Paris.²⁴ À son retour à Paris, Jongkind vit avec une femme qui rend sa vie plus équilibrée et plus ordonnée. Elle a une bonne influence sur le peintre et il devient beaucoup plus heureux.²⁵ Pendant ce temps, Paris continue de se transformer grâce au travail du baron Haussmann. Jongkind s'inspire des changements et s'intéresse au contraste entre les anciennes et les nouvelles parties de la ville.²⁶ Il capture ce contraste dans ses peintures d'une manière impressionniste. Il peint ce qu'il voit et y met ses sentiments. Après avoir passé quelques années de plus à Paris, il a plus de succès au Salon, l'exposition officielle des œuvres acceptées par l'Académie des Beaux-Arts. Par conséquent, il a donc plus d'argent à sa disposition. Il quitte la capitale vers 1870 en raison de l'approche de la guerre franco-prussienne.²⁷ Il s'installera ensuite dans plusieurs autres villes françaises, comme Honfleur, où il peindra également beaucoup.²⁸ Après la guerre, il passa à nouveau quelque temps à Paris

²³ Moreau-Nelaton, E. (1918). Montmartre et l'atelier d'Isabey. Premières expositions à Paris (1846–1855). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 36). Paris, France: Henri Laurens.

²⁴ Moreau-Nelaton, E. (1918). Retour en Hollande, Séjour à Rotterdam (1855-1860). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 58). Paris, France: Henri Laurens.

²⁵ Moreau-Nelaton, E. (1918). La rentrée à Paris (1860-1865). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 63). Paris, France: Henri Laurens.

²⁶ Moreau-Nelaton, E. (1918). Succès et prospérité (1866-1877). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 97). Paris, France: Henri Laurens.

²⁷ Moreau-Nelaton, E. (1918). Succès et prospérité (1866-1877). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 100). Paris, France: Henri Laurens.

²⁸ Idem, p.88

pour les expositions au Salon, mais lorsque ses toiles seront rejetées par le jury en 1873, il restera désormais principalement à la campagne et dans d'autres villes comme Nevers, Marseille et Lyon, où il craque pour l'éclat et la lumière des paysages.²⁹

1.4 Gustave Caillebotte³⁰

Gustave Caillebotte (1848-1894) est un peintre parisien, fils de Martial Caillebotte et Céleste Daufresne, qui a grandi avec ses deux frères René et Martial dans le premier arrondissement de Paris pendant l'haussmannisation. C'est un quartier à la mode de la ville qui a également connu la transformation haussmannienne radicale. Caillebotte, comme beaucoup d'autres issus de familles de la haute bourgeoisie, était discret sur sa vie privée. Pour cette raison, on connaît peu de détails sur lui. Il fréquente le fameux lycée Louis-le-Grand, de 1857 à 1862.³¹ Puis, Caillebotte étudie le droit, comme le font de nombreux jeunes bourgeois.

Cependant, après avoir obtenu son diplôme en 1869, il se tourne vers la peinture et s'inscrit à l'École des Beaux-Arts en 1872 et devient élève de Léon Bonnat.³² Que son père encourage son choix artistique ressort d'une contribution matérielle substantielle qu'il a apportée à la carrière de son fils juste avant sa mort en décembre 1874.³³ Malgré le soutien de son père, Gustave a toujours été conscient de la différence entre la vie de son père au succès économique spectaculaire à la tête d'une grande entreprise et sa propre vie, une vie consacrée à l'art. Sa famille avait franchi les limites des classes et Gustave se sentait en quelque sorte obligé de sauvegarder ce que son père avait accompli.³⁴ Cela semble affecter le reste de la vie

²⁹ Moreau-Nelaton, E. (1918). Succès et prospérité (1866-1877). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 117). Paris, France: Henri Laurens.

³⁰ Kimbell Art Museum. (2016, février 2). *Who Is Gustave Caillebotte?* [Vidéo]

³¹ Marrinan, M. (2017). Chapter 1, Faubourg Saint-Denis. In *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887* (p. 22). Los Angeles, Etats-Unis: Getty Trust Publications.

³² Morton, M. G., & Shackelford, G. T. M. (2015). *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye*. Chicago, Etats-Unis: Chicago University Press.

³³ Marrinan, M. (2017). Chapter 1, Faubourg Saint-Denis. In *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887* (p. 22). Los Angeles, Etats-Unis: Getty Trust Publications.

³⁴ Marrinan, M. (2017). Chapter 1, Faubourg Saint-Denis. In *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887* (p. 24). Los Angeles, Etats-Unis: Getty Trust Publications.

privée de Gustave Caillebotte. Par exemple, Caillebotte a passé une grande partie de sa vie avec Anne-Marie Hagen avec qui il ne s'est jamais marié. La raison est que cela aurait été une mauvaise union que de lier sa partie de la fortune familiale à celle de la famille Hagen. Bien qu'on en sache peu, elle venait probablement d'une classe sociale inférieure. Son père a donc toujours eu une certaine emprise sur la vie de Gustave Caillebotte, même après sa mort.³⁵ Il n'était pas surprenant à cette époque que les nouvelles générations soient prises au piège de la vie souhaitée par les anciennes générations. On parlait d'une nouvelle vie moderne tout en conservant les traditions du passé.

À Paris, la ville d'art et de modernité qui l'a vu naître, il est captivé par l'impressionnisme. Il expérimente la composition et s'inspire de la photographie. Il dépeint la nouvelle élite qui s'est installée au centre de la ville pendant et après l'haussmannisation. On voit comment la bourgeoisie se détend dans les nouvelles rues de Paris, mais Caillebotte montre aussi comment la classe ouvrière se manifeste dans la ville moderne. Ce sont des images d'interactions urbaines accidentelles entre les différentes classes et de moments intimes de la bourgeoisie dans leurs nouveaux appartements haussmanniens. Contrairement à Jongkind, Caillebotte peint principalement les Parisiens dans les intérieurs. Comme Caillebotte lui-même est issu du milieu bourgeois, il a accès à ces intérieurs d'autres personnes de sa classe. Il dépeint la vie de l'élite qui se déroule dans les maisons. Les œuvres de Caillebotte sont très appréciées des critiques et autres artistes qui voient s'y refléter le drame psychologique de la vie moderne. Par exemple, les Parisiens d'origine s'éloignent de leur ville : « De bewoners van de stad voelen zich er niet meer thuis; ze beginnen zich bewust te worden van het onmenselijk karakter van de grote stad ».³⁶

³⁵ Marrinan, M. (2017). Chapter 1, Faubourg Saint-Denis. In *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887* (p. 25). Los Angeles, Etats-Unis: Getty Trust Publications.

³⁶ Benjamin, W. (1991). Parijs, hoofdstad van de xix eeuw. *De Revisor*, 18. Consulté de <https://www.dbnl.org>

2. CADRE THÉORIQUE

Dans *The Pont Neuf: A Paris View by Johan Barthold Jongkind Reconsidered* rédigé par A. Miller en 2015, cette dernière examine les résultats du processus de travail de Jongkind et son approche du paysage urbain de Paris. Miller écrit que peu de recherches ont été effectuées sur les vues de Jongkind sur Paris en particulier : « Jongkind's legacy is often seen through the prism of this remark, but his own work, and his Paris views in particular, have rarely been singled out for close study ».³⁷ Elle approfondit la question et prend en compte la transformation de la ville. Des croquis montrent que Jongkind travaille beaucoup avec la composition pour donner une vraie impression de la ville. En analysant plusieurs œuvres de Jongkind, Miller conclut enfin que le style de peinture et l'approche de Paris de Jongkind évoluent avec le temps : « Close examination of The Pont Neuf reveals an artist still experimenting with his technique and method, whereas in View from the Quai d'Orsay, executed some four years later, Jongkind carefully presents himself as a modern painter of Paris ».³⁸ Cela donne différentes images de Paris dans ses œuvres. Sa méthode de comparaison des croquis et des peintures finales sera utile pour avoir une image plus réaliste de ce à quoi Paris ressemblait et de la façon dont il le peint finalement.

Ensuite, l'article *Masculinity, Muscularity, and Modernity in Caillebotte's Male Figures* de Tamar Garb (1997) qui se trouve dans le livre *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris* (Broude, 2002) présente une méthode intéressante. La manière dont les hommes sont mis en évidence dans les tableaux de Caillebotte et ce que les peintures signifient est au cœur de cet essai de Garb. Sa méthode consiste en des analyses visuelles des peintures sélectionnées qui permettent de comparer ces

³⁷ Miller, A. E. (2015). « The Pont Neuf: A Paris View by Johan Barthold Jongkind Reconsidered ». *Metropolitan Museum Journal*, 50, (p.180)

³⁸ Miller, A. E. (2015). « The Pont Neuf: A Paris View by Johan Barthold Jongkind Reconsidered ». *Metropolitan Museum Journal*, 50, (p.189)

tableaux du peintre pour trouver une cohérence et en tirer des conclusions. Elle utilise aussi d'autres ouvrages critiques pour se plonger dans la vie de Caillebotte et son mode de travail. En fin, Garb conclut que l'homme n'est pas représenté de manière idéalisée dans les tableaux de Caillebotte, comme cela est la norme à son époque : « It was this modern masculinity that thematized in the majority of Gustave Caillebotte's figure paintings, both in terms of the subjects that he painted and the subject position from which he painted them. ».³⁹ De plus, il est mentionné qu'en plus de montrer l'homme de la classe moyenne moderne, Caillebotte souhaite également intégrer ses propres sentiments et ceux de l'homme moderne dans ses peintures. Donc, il s'agit d'une certaine subjectivité montrant des constructions bourgeoises de la masculinité.

De plus, la publication de l'histoire de l'art *Nederlanders in Parijs 1789-1914* (2017) de M. Jonckman fait un zoom sur divers peintres hollandais installés à Paris au XIXe siècle. Johan Barthold Jonkman est également discuté en détail. Des lettres du *RKD - Instituut néerlandais d'histoire de l'art* peuvent clarifier le rôle que l'endroit a joué dans le développement de l'artiste. Ils analysent également les changements dans les peintures de Jonkman en termes de technique et de sujet et en quoi cela diffère des autres peintres de son temps. Les informations sur Jonkman en tant que peintre, sa technique et les nombreuses peintures reproduits dans son livre peuvent donc être utiles pour la recherche. Les sources du RKD, telles qu'utilisées dans cette recherche, seront également d'une grande aide dans une recherche sur l'Haussmannisation et Jongkind.⁴⁰

³⁹ Garb, T. (1997). Masculinity, muscularity, and modernity in Caillebotte's Male Figures. Dans N Broude (red), *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris* (p.177). Londres, Royaume-Uni: Rutgers University Press.

⁴⁰ Jonckman, M. (2017). *Nederlanders in Parijs 1789-1914*. (1re édition). Bussum, Pays-Bas: Thoth Uitgeverij.

3. MÉTHODOLOGIE ET CORPUS DE DONNÉES

Une méthode qualitative sera appliquée pour traiter la question de recherche. La recherche qualitative consiste à étayer, compléter, élaborer et appliquer. Il s'agira d'une étude de cas, une méthode de recherche appropriée lorsque l'on souhaite acquérir des connaissances contextuelles sur un cas particulier.⁴¹ Dans une étude de cas, il est courant d'utiliser des sources primaires et secondaires. Les principales sources dans mon cas seront les peintures de Jongkind et de Caillebotte. En outre, la correspondance, en particulier les lettres de Jongkind qui vient des Pays-Bas, peut également être un outil pour avoir un aperçu de la vie parisienne à l'époque.

Pour le sujet de ce mémoire, les données les plus importants sont les peintures de Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte. Aujourd'hui tous leurs tableaux sont disponibles en ligne sur les sites des musées où les peintures sont exposées. Les informations fournies concernant la technique, la taille et l'année sont donc fiables. Les deux peintres ont tous deux été très prolifiques ; il est donc important de sélectionner les peintures pertinentes pour la question de recherche.

Il est important pour les peintures sélectionnées qu'elles soient comparables et répondent ainsi à certains critères. Le critère pour les peintures est en tout cas que des personnes soient dépeintes (peu importe qu'elles soient au centre de la peinture ou pas) : d'autre part, il faut que ces tableaux se situent pendant l'haussmannisation ou le Paris moderne du XIXe siècle. De cette manière, il est possible de voir à quoi ressemblent les personnes représentées, dans quelles circonstances elles se trouvent et ce qu'elles font. Cela peut aussi fournir des informations sur leurs circonstances socioculturelles. Dans le cas des

⁴¹ Swaen, B. (2021, mai 3). *Wat is kwalitatief en kwantitatief onderzoek?* Consulté de <https://www.scribbr.nl/onderzoeksmethoden/kwalitatief-vs-kwantitatief-onderzoek/>

peintures de Jongkind, il s'agira principalement des tableaux d'extérieurs et avec Caillebotte des tableaux d'intérieurs. Les peintures sélectionnées portent sur le même thème, à savoir les passants à Paris à l'époque de l'haussmannisation, mais il faut tenir compte du fait que les peintures de Jongkind ont été réalisées à une époque antérieure (1849-1868) à celles de Caillebotte (1875- 1884). Jongkind peint le début de l'haussmannisation et Caillebotte peint Paris lorsque l'haussmannisation est plus ou moins terminée. Par conséquent, il est possible que cette différence de périodes puisse influencer leur expérience de la ville et expliquer des divergences.

Les peintures de Jongkind :

1 Johang Barthold Jongkind

Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade, 1853

Huile sur toile, 1853

The Metropolitan Museum of Art, New York

2 Johan Barthold Jongkind

Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel, 1868

Huile sur toile, 33,9 x 41,9 cm

Gemeentemuseum Den Haag

3 Johan Barthold Jongkind

Street scene in Paris in Winter : Rue Notre-Dame-des-champs, 1874

Huile sur toile, 33 x 45,7 cm

Collection privée

Jongkind séjourna longtemps à Paris et observa l'haussmannisation (1853-1870) de la ville avant sa transformation, pendant et après. Il est donc très intéressant d'analyser trois tableaux qui illustreraient le mieux cette évolution. La première peinture intitulée *Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade* se situe avant l'haussmannisation ; la scène de la seconde peinture *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* se déroule pendant la transformation et le troisième *Street scene in Paris in Winter : Rue Notre-Dame-des-champs* est peint lorsque l'haussmannisation est terminée.

Les peintures de Caillebotte :

- 1 Gustave Caillebotte
Rue de Paris, temps de pluie, 1877
Huile sur toile, 212 x 276 cm
Art institute of Chicago, Chicago

- 2 Gustave Caillebotte
Les raboteurs de parquet, 1875
Huile sur toile, 102 cm x 147 cm
Musée d'Orsay, Paris

- 3 Gustave Caillebotte
Jeune homme à la fenêtre, 1876
Huile sur toile, 117 x 82 cm
Collection privée

Comme indiqué, Caillebotte a réalisé de nombreux tableaux d'intérieurs, mais il a également peint des tableaux représentant la vie en plein air de Paris ou représentant un jeu d'intérieur et d'extérieur. Afin d'analyser au mieux la représentation de l'haussmannisation et les conditions socio-culturelles au cours de cette évolution, il convient donc d'analyser à la fois des scènes d'intérieur et des scènes d'extérieur. La première peinture *Rue de Paris, temps de pluie* est une scène qui se déroule entièrement à l'extérieur alors que le second tableau *Les raboteurs de parquet* se passe à l'intérieur. Le troisième tableau *Jeune homme à la fenêtre* contient les deux aspects.

4. ANALYSES JONGKIND

4.1 Jongkind, J.B. *Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade*, 1853, Huile sur toile, 105 x 170 cm, Musée des Beaux-Arts, Angers (fig.1, à la page 62)⁴²

4.1.1 Analyse visuelle :

La toile peinte par Jongkind *Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade* (fig. 1, p.62) de 1853 est une peinture à l'huile rectangulaire au format paysage de 105cm sur 170cm. On y voit une vue sur la Seine. Au centre de la toile se trouve une passerelle avec une construction en bois et des lanternes. Autour de la passerelle, sur l'eau, se trouvent diverses figures. Il s'agit d'environ 18 personnages visibles qui sont répartis sur la toile. Ils sont situés sur les jetées, le quai et plusieurs barques sur l'eau. Toutes les figures visibles portent des vêtements simples : une chemise, une casquette et un pantalon. Au bout de la passerelle se trouve un bâtiment de couleur crème avec un toit en bâtière. Un bâtiment en forme de U est situé derrière le bâtiment à gauche. En arrière-plan, à gauche du bâtiment en U, on voit également un pont en arc. Ensuite, il y a une cheminée d'usine à gauche d'où sort de la fumée. La fumée disparaît dans le ciel bleu nuageux.

Plusieurs plans sont présents dans l'espace suggéré du tableau. D'abord le premier plan: la jetée avec deux personnages masculins dessus ; les cinq barques qui se trouvent à gauche et à droite de cette jetée sur laquelle se trouvent environ neuf personnages ; le quai à droite de la jetée où se tiennent six personnes et la passerelle où se tiennent environ sept personnes. Par la suite, le plan central est formé par le bâtiment de couleur crème accolé à la passerelle ; un bateau de couleur rouge couché à gauche sous le bâtiment et les deux jetées au centre gauche de la toile qui reposent sur la rivière. Il y a trois barques sur les deux jetées, et sur la jetée arrière se trouve une cheminée d'usine fumante. Enfin, le fond est formé par le

⁴² Toutes les figures se trouvent dans la section "annexe" à partir de la page 62.

bâtiment en U précité à gauche de la passerelle ; le pont en arc ; un bâtiment rectangulaire à gauche en arrière-plan et des buissons/bois adjacents à gauche. L'arrière-plan est plus vague et flou par rapport au premier plan et au plan central. Jongkind a donc appliqué une perspective atmosphérique. De plus, il existe une perspective linéaire⁴³ étant donné que toutes les lignes diagonales conduisent à deux points de fuite. Ces points de fuite convergent approximativement au milieu de la toile dans la construction en bois de la passerelle et dans l'angle droit du bâtiment en U en arrière-plan (voir fig. 2, p.62). L'utilisation de la perspective atmosphérique⁴⁴ et linéaire crée une impression d'espace réaliste.

En particulier, les couleurs neutres et les couleurs froides⁴⁵ dominent la peinture. Sur la base de l'ombre portée de la figure la plus à droite sur la jetée au premier plan, on peut conclure qu'il y a un contre-jour dans la peinture. Les couleurs sombres et neutres de la passerelle et les couleurs froides de l'eau et du ciel indiquent clairement où l'accent doit être mis. La passerelle attire l'attention. En fait, on peut dire que Jongkind a travaillé à la fois avec la ligne et une transition subtile entre la lumière et l'obscurité. La passerelle a des contours forts, mais la transition entre la lumière et l'obscurité de l'eau et des bateaux est subtile. Il rend la peinture de la réalité visible.

4.1.2 Interprétation :

⁴³ « Wordt gebruikt voor het perspectiefsysteem dat is ontwikkeld in de Italiaanse renaissance, en waarbij rechthoeken uitlopen in de richting van een, meestal centraal, primair verdwijnpunt », *AAT-Ned - Nederlandse Art & Architecture Thesaurus*, https://www.encyclo.nl/begrip/lineair_perspectief

⁴⁴ « Wordt gebruikt voor de middelen waarmee de suggestie van diepte in een afbeelding wordt gewekt, door de dingen die verder weg zijn minder duidelijk af te beelden qua omtrek en detail en, als er sprake is van kleurgebruik, door de verandering van een tint in de richting van blauw en de afname van de kleurintensiteit en contrast in de lichtverdeling », *AAT-Ned - Nederlandse Art & Architecture Thesaurus*, https://www.encyclo.nl/begrip/atmosferisch_perspectief

⁴⁵ Couleurs froides : dépend de la quantité de bleu, <https://avk.sites.uu.nl/3-onderzoek-doen/3200-beeldbeschrijving/3230-beeldbeschrijving-schilderkunst-grafiek-tekenkunst/>

La peinture *Vue de Paris, La Seine ou L'Estacade* (fig. 1) de Jongkind qui parut au Salon de Paris en 1853, donne une image de l'évocation du monde moderne.⁴⁶ Elle montre l'Estacade, une passerelle en bois située près du Pont de Sully (le pont en arc en arrière-plan) à Paris. Cette palissade était destinée à protéger les bateaux de la mer en hiver et reliait la rive droite à la partie orientale de l'île Saint-Louis, l'île où se dresse Notre-Dame.⁴⁷

Contrairement à ses contemporains, Jongkind ne peint pas un paysage urbain romantique sur la Seine.⁴⁸ Il déplace Notre-Dame, le bâtiment en U dans l'analyse, à l'arrière. Il zoome sur L'Estacade et les personnes travaillant à côté de la passerelle et sur la Seine. C'est Paris en mouvement. Comme mentionné précédemment, le Baron Haussmann a commencé ses *Grands Travaux* en 1853. Le vieux Paris, le Paris qui n'avait pas encore été touché par les mains du baron Haussmann, était encore intact ici. Et ici, Jongkind peint ce qu'il voit. Les chemises retroussées, les casquettes et les pantalons simples de couleur marron montrent que ce sont des hommes qui travaillent. Il s'agit des travailleurs. On peut conclure du filet de pêche au milieu de la toile et de la canne à pêche de l'homme sur le quai que beaucoup d'entre eux sont engagés dans la pêche. De plus, les ouvriers et la fumée de la cheminée de l'usine donnent l'image d'une ville en voie d'industrialisation.

Le bâtiment adjacent à l'Estacade est intéressant. Bien que la couleur de l'immeuble corresponde fondamentalement aux immeubles haussmanniens, il manque encore à cet immeuble de nombreux éléments caractéristiques d'un immeuble haussmannien : il n'a pas de toit en zinc (c'est un simple toit à pignon) et il manque les balcons en acier ornés. De plus, il y a un bâtiment rectangulaire avec une vaste plaine verte à côté à gauche du Pont de Sully. C'est logique, car Haussmann n'avait pas encore eu le temps d'ériger ses immeubles en 1853. Le

⁴⁶ The Metropolitan Museum of Art (The MET). (s.d.). *L'Estacade à Paris*. Consulté le 22 mai 2021, de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/823864?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Jongkind&offset=0&rpp=20&pos=6>

⁴⁷ Idem

⁴⁸ Broers, C. (narrateur). (2018, février 16). *Jongkind en Vrienden* [émission de télévision]. Nu te Zien!. NPO AVROTROS. https://www.npostart.nl/nu-te-zien/16-02-2018/AT_2092796

bâtiment sur le pont montre aussi clairement qu'il s'agit ici du Paris avant Haussmann. Si l'on regarde une photo du même spectacle vers 1900, elle est remplie de bâtiments typiquement haussmanniens de part et d'autre de la Seine (voir images 1 et 2 à la page 69).

Jongkind admirait ce visage pur et intact de Paris avant Haussmann. Cela ressort également d'une lettre qu'il a écrite à Joseph Paschal, du 9 mai 1878 : « Bon Joseph, j'espère que ce petit tableau a dû faire plaisir à votre oncle et qu'il en a été content de voir peint une rue dans l'intérieur de Paris dans laquelle on respire l'air de la capitale de France dans les quartiers exacts du vieux bon temps, encore heureux de se reconnaître avant tant de changement et qu'on ressent les mouvements de tous ces braves gens l'un sur l'autre occupés à circuler ». ⁴⁹ Johan exprime un sentiment nostalgique et un sentiment de mélancolie. Selon Jongkind, le Paris que l'on voit dans ce tableau, *le Paris dans les quartiers exacts du vieux bon temps, encore heureux* ne se reverra jamais. ⁵⁰

Dans l'ensemble, Jongkind peint une image d'une ville en mouvement. Une ville où les ouvriers travaillent et l'industrie trouve son chemin, mais aussi une ville qui est sur le point d'être prise en charge. Il donne une image claire de la ville avant Haussmann. Le tableau dégage une impression de calme avant la tempête...

4.2 Jongkind, J.B. *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel*, 1868, Huile sur toile, 33,9 x 41,9 cm, Kunstmuseum Den Haag, La Haye (fig.3, à la page 63)

4.2.1 Analyse visuelle :

Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel (fig. 3, p.63) est une peinture à l'huile rectangulaire au format paysage mesurant 33,9 cm sur 41,9 cm. La toile montre un bâtiment de couleur brune avec le texte "Fabrique de Cuirs Forts" en grosses lettres noires. Sur ce

⁴⁹ Hefling, V. (1969). Lettres et commentaires. Dans *Jongkind d'après sa correspondance* (p. 209). Utrecht, Pays-Bas: Haentjens Dekker & Gumbert.

⁵⁰ Idem

bâtiment se trouvent deux personnages avec un casque et des outils. Derrière le bâtiment, on peut encore voir une petite partie d'un autre bâtiment. À gauche de l'usine se trouve une charrette avec deux grandes roues. Sur cette charrette se trouvent deux personnages coiffés d'une casquette. La charrette est tirée par un cheval de couleur blanc-gris. Il y a alors deux autres chevaux devant la charrette. Le long de ce cheval et de cette charrette, il semble y avoir un mur derrière lequel se trouve un bâtiment de couleur rouge et une plaine verdoyante avec des arbres. Il y a des pierres sur le bord du mur. A droite de l'usine il y a aussi un cheval et une charrette et il y a une petite rue. A droite de celle-ci se trouvent trois autres bâtiments. Il s'agit de deux bâtiments visibles et d'un toit sombre d'un autre bâtiment situé derrière eux. Devant ces trois bâtiments à droite de la toile se trouvent deux personnages et il y a aussi un tas de pierres. Le ciel est une couverture nuageuse dynamique de couleur grise et de couleur plus foncée dans le coin droit de la toile.

Dans l'espace suggéré, le premier plan est formé à la fois de chevaux et de charrettes ; le bâtiment au milieu de la toile avec le lettrage sur les murs, et les deux bâtiments à droite avec deux autres personnages devant eux. Ensuite, l'arrière-plan est formé par la zone derrière les murs (le bâtiment rouge à gauche de la toile; la plaine verdoyante et le bâtiment derrière l'usine); la petite rue et le toit à droite du tableau dominant les deux bâtiments de devant. On peut conclure des plans qu'il y a une perspective atmosphérique. L'arrière-plan est en effet plus flou et moins détaillé. De plus, il y a une perspective linéaire dans cette peinture. Tous les éléments au premier plan sont plus grands que l'arrière-plan.

Le peintre Jongkind a principalement utilisé des couleurs neutres insaturées (c'est-à-dire mélangées). Cela se reflète dans la couleur du bâtiment de l'usine, de la rue et du ciel. L'ensemble de l'arrière-plan est également rendu dans des tons de terre monochromes (différentes gradations d'une couleur). Le contraste est frappant avec les couleurs brillantes et primaires que Jongkind a utilisées sur le bâtiment rouge à gauche de la toile, et les détails

jaunes et bleus sur les chevaux et les personnages sur la gauche. La partie gauche de la toile est légèrement plus claire que la partie droite de la toile. Ceci est causé par moins de couverture nuageuse sur la gauche. Dans le ciel, la réalisation de Jongkind devient claire : il a travaillé avec des coups de pinceau grossiers. Il n'a pratiquement pas travaillé avec la ligne. Cela ne rend pas la peinture de la réalité visible et fidèle à la réalité comme on le verrait avec son œil.

4.2.2 Interprétation :

La peinture *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* (fig.3) donne en effet une image de l'haussmannisation en action. La rue des Franc-Bourgeois St Marcel est une rue célèbre qui a été démolie en 1868, et Jongkind peint ce qu'il voit. C'est à nouveau une image du vieux Paris, mais l'image de ce tableau montre comment il est littéralement démoli. Au centre se trouve la Fabrique de Cuirs Forts, une usine où les peaux d'animaux étaient transformées à l'époque.⁵¹ Les deux charrettes à grosses roues sont chargées des gravats qui gisent dans la rue.⁵² Les gravats proviennent des parties de la rue qui ont déjà été démolies et de l'usine. Les gravats seront ensuite emportés à cheval. Jongkind a choisi de peindre ce qu'il a vu à ce moment-là. Il dépeint ainsi l'évolution de l'architecture dans la capitale française sous l'influence d'Hausmann et de Napoléon III. Comme mentionné précédemment, ces changements se sont accompagnés de la démolition de nombreux bâtiments et quartiers anciens de Paris.⁵³ Les deux personnages de l'usine montrent comment cela a été fait. Les deux personnages sont debout avec un casque et un outil et le personnage de gauche semble lancer son outil dans les airs afin de briser de nouvelles pièces. Jongkind précise également

⁵¹ Museum Helmond. (s.d.). *Jongkind, Johan Barthold | Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois Saint Marcel*. Consulté le 31 mai 2021, de <https://www.museumhelmond.nl/collectie/object/83-113>

⁵² RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. (s.d.). *Johan Barthold Jongkind, Afbraak van de Rue des Francs-Bourgeois Saint-Marcel*. Consulté le 31 mai 2021, de <https://rkd.nl/nl/explore/images/38249>

⁵³ Jonkman, M. (2017). Johan Barthold Jongkind. In *Nederlanders in Parijs 1789–1914* (p. 105). Bussum, Pays-Bas: Thoth.

que ces personnages sont des travailleurs grâce à l'utilisation de la couleur. Le casque de la figure de droite est de couleur jaune ce qui pourrait indiquer qu'il s'agit d'un casque de chantier. De plus, les personnages sur la charrette que conduisent les chevaux portent des casquettes, un accessoire typique des ouvriers de l'époque. Jongkind choisit donc à nouveau de ne pas peindre un paysage urbain romantique, mais la vie quotidienne de la ville telle qu'elle est à l'époque : elle est moderne.⁵⁴

Les coups de pinceau laineux et fugaces de Jongkind, qui sont clairement perceptibles, donnent au spectateur une impression fugace de l'image qu'il a peinte, et c'est précisément l'intention. Jongkind fut l'un des premiers impressionnistes, ce qui signifie qu'il peignait le plein air tel qu'il le percevait à l'époque. En fait, on voit un instantané et ce sera donc une image réaliste de la ville à ce moment-là. De plus, la technique de peinture éphémère de Jongkind donne une autre dimension à la peinture. Comme indiqué dans l'analyse, les coups de pinceau grossiers se reflètent bien dans le ciel. De cette façon, il crée une couverture nuageuse dynamique et mouvante et donne l'impression de Paris comme on l'a vécu à cette époque.⁵⁵ Ainsi, le célèbre écrivain Émile Zola écrit : « Le grand ciel nuageux a l'odeur des pluies de Paris. J'y respire la vie de nos jours ».⁵⁶

Enfin, Jongkind donne au spectateur l'image d'une vieille ville en transition. On voit comment le Paris haussmannien est mis en action, notamment par la démolition d'immeubles anciens. Il montre ensuite à quoi ressemblait Paris pendant cette transition, révélant un contraste entre le vieux Paris que Jongkind aimait peindre et le Paris moderne qu'Hausmann a achevé dans les années 1870. À travers la peinture, on est emmené au moment où Jongkind a peint ce lieu et la peinture donne le sentiment du Paris du bon vieux temps...

⁵⁴ Van Noortwijk, L. (2017). Jongkind en vrienden. Dans *Jongkind & vrienden* (p. 31). Bussum, Pays-Bas: Thoth Uitgeverij.

⁵⁵ Museum Helmond. (s.d.). *Jongkind, Johan Barthold | Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois Saint Marcel*. Consulté le 31 mai 2021, de <https://www.museumhelmond.nl/collectie/object/83-113>

⁵⁶ Zola, É. (1972, janvier 28). Les Lettres Parisiennes. *La Cloche*.

**4.3 Jonkkind, J.B. *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs, 1874,*
Huile sur toile, 33 x 45,7 cm, Collection privée (fig.4, à la page 64)**

4.3.1 Analyse visuelle :

Le tableau *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* (fig. 4, p.64) de Jongkind est une peinture à l'huile rectangulaire au format paysage mesurant 33 cm sur 45,7 cm. La peinture montre une vue sur un boulevard long et large avec quatre personnages sur le trottoir à gauche de la toile. Deux des quatre personnages tiennent une pelle et un balai. Devant, deux personnages portent des vêtements sombres : une casquette et un pantalon marron. Au milieu d'eux se tient une figure portant une jupe, un tablier et un chapeau. Les personnages se tiennent le corps et le visage tournés l'un vers l'autre. Ensuite, les personnages se tiennent le long d'un mur derrière lequel se trouve une haute cheminée d'usine. De la fumée sort de la cheminée de l'usine et disparaît dans le ciel légèrement nuageux. Le mur continue et plus loin, on voit des clôtures et des portes. Derrière le mur et les clôtures se trouvent plusieurs bâtiments. À droite de la cheminée de l'usine se trouve un bâtiment de couleur jaune et à sa droite un grand bâtiment avec quatre fenêtres et deux cheminées. Tous les toits sont recouverts de neige et ont donc une couche blanche sur le toit. À droite du boulevard se trouve également un long mur de maisons de couleur crème. Les maisons sont sur un trottoir. À droite, une lanterne suspendue à la maison. Ici aussi, tous les toits sont recouverts d'une couche de neige. Plus loin sur la toile se trouve un personnage devant la maison en position courbée avec un bâton allongé. En face de lui, un cheval et une voiture nous tournent le dos. De plus, il y a des arbres des deux côtés du boulevard. Ils sont nus et blancs à cause de la neige et de la saison. En arrière-plan, il y a un dôme dominant le paysage.

Dans l'espace suggéré du tableau, il y a un premier plan et un arrière-plan. Le premier plan est formé par la partie avant de la rue. Là où sont les quatre personnages, le cheval et la

voiture. L'arrière-plan commence à l'extrémité arrière du grand bâtiment à gauche du boulevard. Comme Jongkind a de toute façon utilisé des coups de pinceaux courts, petits et fougueux dans cette peinture et que rien n'est vraiment détaillé, l'arrière-plan par rapport au premier plan est flou et encore moins détaillé. On peut donc conclure que Jongkind a appliqué la perspective atmosphérique. Il y a aussi une perspective linéaire car toutes les lignes de la rue et des toits mènent à un point de fuite qui se trouve à l'arrière de la toile, approximativement à droite du dôme à l'horizon.

Dans cette peinture, Jongkind a principalement utilisé des couleurs froides. De plus, la couleur marron et les dégradés de cette couleur sont également présents, comme avec les figures de gauche, le cheval, le chariot et les murs et les maisons. Les transitions sont assez subtiles. Jongkind n'a donc pas utilisé de lignes ou de contours, comme le montrent clairement les figures de couleur sombre qui se dressent sur un fond froid. Jongkind a travaillé avec la lumière et l'ombre au lieu de la ligne, comme on peut également le voir clairement à la transition entre le trottoir et la rue. En utilisant les bonnes couleurs qui provoquent une différence de luminosité, il devient clair qu'il s'agit d'un trottoir. En raison des coups de pinceau courts et éphémères de Jongkind, la peinture n'est pas de nature réaliste.

4.3.2 Interprétation :

Dans la peinture *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* Jongkind montre une vue de la rue Notre-Dame-des-Champs dans le 6^e arrondissement de Paris. Le long boulevard surplombe le dôme du XVIII^e siècle de l'Église du Val-de-Grâce.⁵⁷ L'église a été placée complètement à l'arrière-plan, ce qui montre clairement que Jongkind n'a pas opté pour un paysage urbain romantique. La rue en question avait été transformée par l'haussmannisation. Jongkind montre ainsi un Paris moderne complètement enneigé en hiver.

⁵⁷ Weeks, E. M. (2021). *Johan Barthold Jongkind, STREET SCENE IN PARIS IN WINTER: RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS*, Phd . Gallery19c.

Comme mentionné précédemment, lors de la transformation de Paris, toutes les rues étroites médiévales ont été remplacées par de larges boulevards droits et bordés d'arbres avec des lanternes à gaz. Cet aspect architectural moderne de l'haussmannisation se retrouve dans ce tableau. Le large boulevard est situé au centre, soigneusement fini avec un trottoir, des lanternes et des arbres des deux côtés. A gauche de la toile on voit quatre balayeurs.⁵⁸ L'un porte un balai et l'autre une pelle. Le boulevard enneigé doit être nettoyé rapidement pour que les Parisiens puissent à nouveau défiler sur les boulevards sans être dérangés. On ne sait pas si les balayeurs de routes sont réellement des ouvriers, mais la probabilité que la bourgeoisie déblaie les rues enneigées est considérablement faible. Ensuite, les deux côtés du boulevard sont construits avec des blocs d'immeubles et des maisons à l'image de Haussmann : un large boulevard entouré de grands blocs d'immeubles prestigieux. Cependant, les maisons ne contiennent pas les éléments haussmanniens tels que les balcons en acier noir aux finitions élégantes et les toits en zinc. En raison de la façon de peindre de Jongkind, il est possible que les maisons peintes aient ces caractéristiques, mais qu'elles aient été omises dans la peinture.

Comme indiqué dans l'analyse, Jongkind a appliqué des coups de pinceau courts et éphémères. Cette manière de peindre était typiquement impressionniste : elle donne l'idée d'un croquis esquissé furtivement dans l'instant. C'est exactement ce que les peintres impressionnistes ont fait et Jongkind l'a fait aussi. Il peint ce qu'il voit à un certain moment et l'enregistre. Ce moment particulier est exactement ce qu'ils veulent capturer et c'est pourquoi la peinture est faite de manière éphémère. Cela donne l'impression que c'est un moment précis. Le célèbre écrivain Émile Zola écrit ainsi : « On dirait des ébauches jetées en quelques heures, par crainte de laisser échapper l'impression première. La vérité est que l'artiste travaille longuement ses toiles, pour arriver à cette extrême simplicité et à cette finesse inouïe ; tout se passe dans son œil, dans sa main, ».⁵⁹

⁵⁸ Idem

⁵⁹ Zola, É. (1872, janvier 24), "Jongkind," *Lettres parisiennes, La Cloche*, n. p.

La peinture est dominée par des couleurs froides qui lui donnent une sensation de vide et de froid. Évidemment, cela est principalement destiné à clarifier la saison hivernale. Mais peut-être que cela en dit plus. Jongkind était un peintre qui peignait avec émotion et essayait d'incorporer ses propres sentiments dans les paysages. En 1873, un an avant la date de ce tableau, Jongkind avait décidé, déçu et en colère, de quitter le Salon.⁶⁰ Il a été rejeté à maintes reprises et a passé très peu de temps à Paris.

Emily Weeks, l'historienne d'art de Yale, spécule donc que Jongkind n'a pas dû ressentir de chaleur dans cette nouvelle ville moderne et écrasante où il a été rejeté par le Salon. Cela pourrait avoir influencé la façon dont Jongkind a peint le paysage ici : « The overwhelming sense of emptiness and frigidity that glosses this wintry setting, then, may be indicative of the loneliness of this vast and novel city, and the artist's own "modern" experience of it at this time ». ⁶¹ Ce n'était plus la ville où il était arrivé en 1846. Après avoir passé beaucoup de temps à la campagne dans d'autres régions françaises, Jongkind s'est éloigné du paysage parisien transformé. Qu'il se sentait de cette façon est également évident dans une lettre écrite plus tard à Joseph Paschal, le 9 mai 1878.⁶² La citation a déjà été mentionnée à la page 29.

⁶⁰ Moreau-Nelaton, E. (1918). Succès et prospérité (1866-1877). Dans *Jongkind, raconté par lui-même* (p. 117). Paris, France: Henri Laurens.

⁶¹ Weeks, E. M. (2021). *Johan Barthold Jongkind, STREET SCENE IN PARIS IN WINTER: RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS*, Phd . Gallery19c.

⁶² Hefling, V. (1969). Lettres et commentaires. Dans *Jongkind d'après sa correspondance* (p. 209). Utrecht, Pays-Bas: Haentjens Dekker & Gumbert.

5. ANALYSES CAILLEBOTTE

5.1 Caillebotte, G. *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, Huile sur toile, 212 x 276 cm, Art Institute of Chicago, Chicago (fig.5, à la page 65)

5.1.1 Analyse visuelle :

Le tableau réalisé par Caillebotte *Rue de Paris, temps de pluie* (fig. 5, p.65) est une peinture à l'huile rectangulaire au format paysage mesurant 212cm sur 276cm. Cette peinture représente une douzaine de personnages manœuvrant le long d'une large rue pavée pluvieuse d'un carrefour entouré de grands bâtiments couleur terre et lanternes. Trois personnages sont représentés au premier plan à droite. À gauche de ces figures se trouvent trois autres figures, suivies d'un chariot, de deux ensembles et de trois figures distinctes. D'autres personnes sont plus à l'arrière-plan. Les trois personnages à droite au premier plan sont formés par (vraisemblablement) un couple qui partage un parapluie ensemble et qui semble presque entrer en collision avec un passant venant en sens inverse avec un parapluie. Le couple marchant sur le trottoir sous le parapluie regarde à gauche. Le parapluie est tenu par l'homme à moustache qui porte un chapeau haut de forme, un long manteau, un gilet, un nœud papillon et un pantalon. La femme à côté de lui porte un chapeau, un voile, une boucle d'oreille en diamant, un long manteau et une jupe avec des éléments de fourrure. Le passant à droite du couple porte le même chapeau haut de forme et le même manteau long, mais est moins visible en raison de l'utilisation du détournement.

Il y a donc plusieurs plans dans l'espace suggéré. Outre les trois personnages à l'avant à droite sur le trottoir, la lanterne à leur gauche et le bâtiment aux tons chauds⁶³ à droite de ceux formant le premier plan du tableau, le plan central est formé par les deux personnages masculins à gauche, manœuvrant sous un même parapluie; le bâtiment à gauche du tableau et

⁶³ Couleurs chaudes : dépend de la quantité de rouge, <https://avk.sites.uu.nl/3-onderzoek-doen/3200-beeldbeschrijving/3230-beeldbeschrijving-schilderkunst-grafiek-tekenkunst/>

l'homme à leur droite. Ces trois personnages masculins portent tous des chapeaux, de longs manteaux sombres et des pantalons. Ensuite, il y a un troisième plan formé par le chariot à gauche pour le spectateur, le couple sous le parapluie à droite de celui-ci, un autre couple sous le parapluie à gauche du visage de l'homme avec une moustache au premier plan, une figure avec un costume blanc et une échelle et une figure avec un parapluie entre les visages de l'homme et de la femme au premier plan, et enfin une figure féminine en tablier blanc située à droite du visage de la femme au premier plan. L'arrière-plan se compose des autres personnages qui sont peints plus vaguement et avec un pinceau plus lâche. De la structure de ces trois plans et de l'arrière-plan de plus en plus flou, il devient clair qu'il y a une perspective atmosphérique. Comme les figures au premier plan sont relativement plus grandes que les figures en arrière-plan, on peut parler de perspective linéaire. En poursuivant les deux lignes obliques du bâtiment à gauche du centre, il devient clair que les points de fuite sont au niveau du centre de la lanterne verte et du haut du parapluie le plus à gauche.

En fait, le plan image est divisé en deux. Les trois personnages à droite du tableau sont séparés de la gauche et du fond du tableau. Ils occupent le plus grand plan du tableau, ce qui signifie qu'on peut parler d'asymétrie. Ceci est accentué par la lanterne à gauche des trois personnages au premier plan qui les sépare du reste du tableau. De plus, la partie droite du tableau avec les trois personnages principaux est de couleur plus foncée par rapport au reste du tableau. Il y a un contraste clair entre les couleurs chaudes et achromatiques sur le côté droit de la toile et les couleurs relativement plus froides sur la gauche. Les trois figures de devant remplissent ainsi la fonction de repoussoir, car leur position et le contraste entre l'obscurité et la lumière accentuent l'illusion de profondeur. Il y a un contre-jour dans le tableau, ce qui peut s'expliquer par *l'ombre portée* visible sur l'homme à gauche des deux personnages principaux au premier plan. Son ombre tombe sur la rue, tout comme la lanterne à sa droite. Caillebotte a peint utilisant les contours et les lignes : les personnages du premier

plan ont des formes et des détails austères. Pourtant, il y a une réalité visible. De plus, la réalité est réalisée par les coups de pinceau de Caillebotte qui créent un plissé dans la jupe et le pantalon des personnages principaux.

5.1.2 Interprétation :

La peinture *Rue de Paris, temps de pluie* (fig.5) est l'une des peintures les plus célèbres de Caillebotte et est souvent directement liée à l'haussmannisation de Paris. La scène peinte n'était pas inconnue de Caillebotte. Il était proche de sa maison parentale près du boulevard Malesherbes dans le quartier de l'Europe, qui a été rénové par Haussmann.⁶⁴ La rue et le carrefour où les personnages marchent étaient neufs, et il ne restait plus rien de l'ancienne vue.⁶⁵ Bien que le tableau semble être une représentation assez réaliste, Caillebotte a éliminé certains éléments de l'intersection réelle tels que les ronds-points avec leurs hauts lampadaires comme on le voit sur les images 3 et 4 (à la page 70). La présence de ces éléments limiterait l'espace que Caillebotte voulait suggérer.⁶⁶

Caillebotte a incorporé de nombreux éléments typiquement haussmanniens dans le tableau. On aperçoit les grandes avenues symétriques typiques sur lesquelles les personnages marchent, mais aussi les immeubles haussmanniens typiques avec leur couleur crème, les différents étages et les balcons qui uniformisent encore l'aspect urbain d'aujourd'hui. Le nouvel élément haussmannien de géographie linéaire et de symétrie est renforcé par Caillebotte grâce à l'utilisation de ses deux points de fuite et de sa perspective linéaire évoqués précédemment. Les couleurs froides qui dominent la peinture peuvent être expliquées par le sujet lui-même : les personnages représentés sont présentés comme faisant partie de ce nouveau paysage urbain sous une journée de pluie.

⁶⁴ Morton, M. G. (2015). Catalog, Parisian Perspectives. Dans *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 125).

⁶⁵ Kimbell Art Museum. (2016, février 2). *Who Is Gustave Caillebotte?* [Vidéo]

⁶⁶ Marrinan, M. (2017). Chapter 5, Rue de Turin. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887* (p.113).

L'œil du spectateur est directement guidé vers les deux personnages centraux au premier plan. Les éléments extérieurs de l'homme à moustache et de la femme à sa droite, évoqués plus haut, tels que le haut de forme, le nœud papillon et le manteau avec des éléments de fourrure, sont des caractéristiques de la bourgeoisie bénéficiant de l'haussmannisation.⁶⁷ On voit ici la classe sociale prospère qui coïncide parfaitement avec le cadre haussmannien. Le vieux Paris est interrompu, entre autres, par cette uniformité monotone des masses défilant dans la nouvelle ville de la même façon et sous les mêmes parapluies.⁶⁸ Cependant, si l'on regarde au-dessus de l'épaule droite de la femme bourgeoise au premier plan, on voit une figure féminine en vêtements plus gris, un chapeau et un tablier, suggérant qu'il s'agit d'une personne de la classe ouvrière. Ensuite, entre les faces des deux personnages principaux, une figure masculine porte une échelle, qui est probablement aussi un ouvrier. Caillebotte ne montre donc pas seulement la bourgeoisie de la ville nouvelle, ce qui peut le paraître à première vue. Il représente une ville moderne, où des gens de différentes classes se croisent logiquement. Ces individus se déplacent au hasard dans une ville où l'architecture tente de contrôler la circulation de masse. Que cela ne se passe pas toujours bien, peut se voir sur le côté droit de la toile où la figure masculine la plus à droite semble entrer en collision avec la femme à sa gauche. Les parapluies semblent se toucher. En utilisant la coupure, Caillebotte suggère qu'il s'agit d'un moment précis comme si une photo avait été prise, mais il semble aussi que le spectateur lui-même fasse partie de la scène et observe la collision. Nous sommes plongés dans le monde moderne de Paris au XIXe siècle où il y a une circulation massive et un fouillis de trafic complexe.

On peut même voir un point de critique : Caillebotte aborde l'isolement social et les nouveaux conflits de classe associés à la ville nouvelle et moderne.⁶⁹ L'homme à droite de la

⁶⁷ Kimbell Art Museum. (2016, février 2). *Who Is Gustave Caillebotte?* [Vidéo].

⁶⁸ Morton, M. G. (2015). Catalog, Parisian Perspectives. Dans *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 125).

⁶⁹ Marrinan, M. (2017). Introduction. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872–1887*. (p.10).

toile n'est pas vu par le couple sous le parapluie à sa gauche. Mais cela arrive-t-il par accident ou le couple ne veut-il pas voir l'autre homme ? Il existe différentes options, mais Caillebotte montre au moins que le capitalisme émergent s'accompagne d'un individualisme émergent, aboutissant à l'isolement social. Les nouveaux boulevards et leurs foules créeraient une situation sociale inconnue où les individus sont confrontés à l'anonymat qui accompagne la nouvelle grande ville.⁷⁰ Caillebotte évoque également une tension entre spontanéité et contrôle. Il dépeint la nouvelle vie sociale et publique rendue possible par la ville moderne : elle est mobile, spontanée et impressionnante. Mais en même temps, la ville haussmannienne est disciplinée et contrôlée.⁷¹ Enfin, Marrinan (2017) suppose que Caillebotte tient à montrer la ville moderne et la nouvelle vie, mais qu'il y a aussi un constat psychologique, même si cela peut ne pas être clairement visible. Il y a un fossé entre la vie quotidienne normale à laquelle les gens sont encore habitués et la ville nouvellement contrôlée d'Hausmann et le capitalisme qui l'accompagne. Là où la ville était auparavant vécue intimement comme un village, la ville est maintenant un environnement où des foules de gens se croisent avec la prise de conscience que la vie privée devra se dérouler ailleurs. Entre-temps la ville est un grand espace public, où les gens voient et veulent être vus. Le rythme de la ville en évolution rapide ne correspondait pas à la vie habituelle des Parisiens. Les investisseurs sont devenus plus riches qu'ils ne pourraient l'imaginer et en même temps, les travailleurs ont été expulsés de leur rythme par les expulsions et la hausse des loyers.⁷² Il y avait un fossé solide entre la vie personnelle et celle de la ville. C'était quelque chose que Caillebotte avait vécu lui-même. Comme mentionné plus haut, l'entreprise de son père a également connu une énorme croissance économique avec le boom après Hausmann. On pourrait donc conclure que

⁷⁰ Marrinan, M. (2017). Chapter 2, Caillebotte's Paris. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*. (p.50).

⁷¹ Morton, M. G. (2015). Photography and the Painter's Eye. Dans Kennel. S. (red), *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 118).

⁷² Marrinan, M. (2017). Chapter 5, Rue de Turin. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*. (p.123).

Caillebotte incorpore ici aussi des éléments biographiques et des sentiments dans ses tableaux.

Dans l'ensemble, ce tableau offre un aperçu de la vie moderne dans le décor haussmannien. Une ville de nouveauté irrésistible et de contrôle par l'architecture, dans laquelle des citoyens de différentes classes manœuvrent dans les modes contemporaines qui caractérisent la culture de masse émergente à travers la montée du capitalisme et les grands magasins associés. Caillebotte tente de capturer le sentiment des boulevards et des nouveaux espaces du nouveau quartier en une image.⁷³ Il y a un lien entre ce que peint Caillebotte et les effets des mutations du baron Haussmann dans la ville. Ce sont des citoyens qui vivent dans la nouvelle ville, l'utilisent et se trouvent (non) consciemment sous le vernis de l'ordre public anonyme et de la paix publique.

5.2 Caillebotte, G. *Les raboteurs de parquet*, 1875, Huile sur toile, 102 x 147 cm, Musée d'Orsay, Paris (fig.6, à la page 66)

5.2.1 Analyse visuelle :

Le tableau *Les raboteurs de parquet* (fig. 6, p.66) de Gustave Caillebotte est une peinture à l'huile rectangulaire au format paysage mesurant 192cm sur 146cm. Sur la toile se trouvent trois personnages masculins à moitié nus, qui raclent le parquet d'un intérieur domestique à genoux en position courbée en avant. Dans la perspective du spectateur, la figure de gauche se penche sur son poing gauche en avant vers les deux autres figures. Par conséquent, une grande partie de son dos est visible. La figure masculine du milieu se penche en avant avec les deux bras vers le spectateur. Il a légèrement tourné la tête vers la droite, vers la figure à sa droite. La figure de droite, comme la figure du milieu, est assise penchée avec les deux bras en avant. Son visage est légèrement penché vers la gauche, vers la figure masculine du milieu.

⁷³ Morton, M. G. (2015). Photography and the Painter's Eye. Dans Kennel. S. (red), *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 114).

Entre les deux personnages de droite se trouve un marteau sur le sol. Tous les personnages ont le torse nu, portent un pantalon simple de couleur sombre et ont un outil à la main. Les personnages sont entourés de copeaux de bois éparpillés au sol. Un autre outil est représenté découpé au bas de la peinture. À droite de toutes les figures sur une partie plus claire du sol se trouve une bouteille de vin remplie avec un verre à moitié plein situé à sa droite. Dans le coin droit de l'intérieur se trouvent des objets de couleur sombre non identifiables. De plus, trois surfaces murales blanches sont représentées dans l'espace suggéré. Ces murs blancs sont finis avec de l'or. Au fond du tableau se trouve une fenêtre entre deux murs. A travers cette fenêtre, on voit un treillis noir orné, derrière lequel on peut voir un toit coupé d'un autre bâtiment à droite et à gauche.

Il y a trois plans dans la peinture. Le premier plan est formé par les trois personnages masculins et la bouteille de vin avec un verre à leur droite. Le plan central est l'intérieur derrière les personnages principaux avec les objets de couleur sombre. L'arrière-plan est formé par la vue suggérée des toits que l'on peut voir à travers la fenêtre. Par rapport aux deux autres plans, ce contexte est plus flou, ce qui permet de conclure que Caillebotte a appliqué la perspective atmosphérique. De plus, il existe une perspective linéaire. Toutes les lignes sur le sol se rejoignent finalement à un point de fuite qui se trouve en haut du tableau, au centre du mur derrière les deux personnages de droite. L'application de la perspective linéaire dans cette peinture garantit que le spectateur a un sens clair de l'espace. Les trois personnages sont peints en perspective plongeante. Le peintre semble les avoir peints d'en haut.

La peinture est dominée par les couleurs neutres qui sont monochromes. Cela signifie que la peinture a été réalisée avec différentes gradations du même type de couleurs. L'espace devient plus lumineux en raison de la lumière qui brille dans l'espace à travers la fenêtre derrière les personnages. On peut donc parler de rétroéclairage. Cela peut également être vu dans les ombres portées causées par les trois personnages. On peut voir l'ombre des

personnages sur le sol. Les personnages se distinguent par le contraste entre le pantalon sombre des personnages et la lumière de la fenêtre. Ensuite, Caillebotte a utilisé les contours et les lignes : les personnages au premier plan ont des formes et des détails austères. Le haut du corps nu semble presque esquissé. Les coups de pinceau sur la toile sont également nets. Pourtant, il y a une réalité visible car Caillebotte travaille avec l'ombre et la lumière.

5.2.2 Interprétation :

Les trois personnages du tableau *Les raboteurs de parquet* représentent en fait trois ouvriers masculins qui réalisent l'haussmannisation de Paris. Lors de la construction de Paris, tous les immeubles haussmanniens modernes devaient également être meublés. Caillebotte montre ce processus ici et qui en est responsable. Ce sont les trois ouvriers représentés. Leurs corps ont été érotisés par la lumière qui tombe précisément sur leurs corps nus. L'éclairage met en valeur les muscles des bras et du dos du travailleur. Par ailleurs, les travailleurs ont le haut du corps nu pour une raison. Cela renforce l'idée qu'ils travaillent dur et qu'ils ont chaud. Il dégage une odeur de sueur. De plus, la bouteille de vin à moitié pleine et le verre plein montrent que les ouvriers s'abreuvent toute la journée et donnent au spectateur l'idée que le travail des ouvriers était tout simplement ennuyeux. C'était la façon dont les ouvriers de l'époque travaillaient.⁷⁴

Se concentrer sur le corps masculin n'était pas courant à l'époque. C'est en particulier le corps féminin (nu) qui émerge au sein des arts visuels. L'homosexualité n'est pas encore totalement acceptée, mais en tant que peintre masculin, Caillebotte se concentre sur le corps masculin érotisé. De plus, dans l'art classique, il était également inhabituel de se concentrer sur la vie des pauvres de la ville.⁷⁵ En raison de la richesse et d'un important héritage dont Caillebotte disposait, il avait moins à se soucier de ses sujets peints et de savoir s'ils étaient

⁷⁴ Kimbell Art Museum. (2016, février 2). *Who Is Gustave Caillebotte?* [Vidéo]

⁷⁵ Morton, M. G. (2015). Catalog, Parisian perspectives. Dans *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 125).

réellement appréciés. Il a peint ce qu'il voulait. C'est ici l'ouvrier masculin, identifiable, qui fait son travail dans la ville moderne. C'est ça aussi la modernité. Comme mentionné précédemment, Caillebotte dépeint les trois ouvriers d'en haut, une position supérieure. Peintre riche et élitiste, Caillebotte semble d'avoir un sentiment supérieur envers les ouvriers. Il affirme ainsi sa propriété de l'espace et justifie son pouvoir de propriété sur les trois ouvriers qui accomplissent le travail souhaité pour un salaire horaire.⁷⁶ Caillebotte aborde ici un problème de société. À cette époque, il y avait une grande différence entre les différentes classes sociales, de sorte qu'elles ne se croisaient presque jamais dans les sphères privées. Ce problème social faisait partie de la société de la nouvelle ville moderne.⁷⁷

De plus, la lumière tombante assure également la réflexion du bois du sol et de l'or à l'intérieur que l'on peut voir sur les murs. Il attire également notre regard sur la source lumineuse où nous retrouvons un élément typiquement haussmannien : le gracieux balcon en acier. Caillebotte montre clairement à quoi ressemblaient les intérieurs des nouveaux immeubles haussmanniens coûteux. La peinture est donc littéralement une vue d'intérieur sur les intérieurs de l'élite de la ville qui pouvait se permettre les nouveaux appartements. Morton (2015) est également convaincu que le tableau a été inspiré par un événement similaire dans la maison familiale des Caillebotte, rue de Miromesnil.⁷⁸

En bref, la peinture est une extension de l'obsession de Caillebotte de capturer la nouvelle vie moderne de la ville. Un monde où les ouvriers pauvres finissent les nouveaux appartements de l'élite parisienne aisée.

⁷⁶ Marrinan, M. (2017). Chapter 3, Rue de Miromesnil. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872–1887*. (p.62).

⁷⁷ Marrinan, M. (2017). Introduction. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872–1887*. (p.9).

⁷⁸ Idem

5.3 Caillebotte, G. *Jeune homme à la fenêtre*, 1875, Huile sur toile, 116,2 x 80,9 cm, Collection privée (fig.7, à la page 67)

5.3.1 Analyse visuelle :

La peinture intitulée *Jeune homme à la fenêtre* (fig. 7, p.67) de Gustave Caillebotte est une peinture à l'huile rectangulaire au format portrait mesurant 116,2cm sur 80,9cm. Cette peinture montre une figure masculine regardant d'un intérieur. L'homme aux cheveux noirs porte un pantalon sombre, une veste et une chemise blanche. Il a les mains dans ses poches et se tient les jambes écartées à la longueur des épaules, le dos tourné au spectateur. On aperçoit une partie de l'intérieur : un fauteuil vide en velours rouge, un tapis à la turque et des rideaux de mousseline. De plus, le protagoniste masculin se tient entre deux fenêtres ouvertes et regarde de derrière la balustrade située au premier étage du bâtiment. Un reflet de l'homme est vu dans la fenêtre à droite de la figure masculine. Derrière la balustrade se trouve le monde extérieur. Une partie de la vue est bloquée par le corps de la figure principale, ce qui est appelé chevauchement. Sur la gauche de la toile se trouve un bâtiment de couleur crème qui est coloré en rouge en bas. Le bâtiment a un panneau bleu et deux étages de balcons. Ces balcons en acier sont gracieux, minces et de couleur noire. Le balcon du premier étage de ce bâtiment est soutenu par un ornement aux tons chaleureux. Juste en dessous du bâtiment dans la rue se trouve une voiture avec cocher et cheval. De l'autre côté de la rue grise se trouve un trottoir de couleur claire. Au bout du trottoir, à la pointe d'un carrefour, se dresse une figure féminine en robe avec un chapeau. Au bord de ce trottoir se trouve un autre bâtiment dont le rez-de-chaussée est de couleur marron. Le reste du bâtiment est de couleur crème. Le bâtiment a plusieurs balcons noirs. Derrière le coin du bâtiment se trouve un autre cheval et une voiture. Deux personnages semblent marcher vers le cheval. Sur le trottoir, à côté du cheval et des deux personnages, il y a quatre arbres et un nouveau bloc d'immeubles. Il s'agit à nouveau d'un bloc d'immeubles de couleur crème avec des balcons noirs finement ornés. Le

bâtiment a un toit en zinc avec des fenêtres de pièces mansardées. Il y a des cheminées brunes sur le toit. Au-dessus, il y a un ciel bleu clair.

Il y a une distinction claire dans ce tableau entre le premier plan et l'arrière-plan. Le premier plan est formé par l'intérieur ; l'homme qui est à l'intérieur et regarde dehors, et la balustrade. Tout derrière cette balustrade forme le fond. Cela concerne la rue, le carrefour, les trois bâtiments qui entourent le carrefour et les personnages qui sont dans la rue. La distinction entre le premier plan et l'arrière-plan est renforcée par l'utilisation de la couleur. Le premier plan est dominé par des couleurs chaudes et sombres, tandis que l'arrière-plan est principalement dominé par des tons clairs et froids. On peut donc bien dire que le plan image est divisé en deux. L'arrière-plan est plus pâle, plus petit et moins détaillé que le premier plan. Il y a donc une perspective atmosphérique. De plus, la figure 8 (à la page 67) montre que toutes les lignes du tableau mènent à un point de fuite qui se trouve à la hauteur des yeux du personnage principal. Caillebotte a ainsi appliqué la perspective linéaire.

Bien que le soleil ne puisse pas être vu directement, il est clair que la rue est éclairée par la lumière du soleil. La lumière dans la partie gauche de la rue est bloquée par les blocs d'immeubles. Cette partie est principalement à l'ombre. Cette ombre est causée par les blocs d'immeubles. Pour la balustrade, Caillebotte a travaillé la ligne, mais dans le reste du tableau, Caillebotte semble travailler principalement avec des transitions subtiles. Les lignes restent subtiles et ne sont pas dures. Les bonnes combinaisons entre la lumière et l'obscurité et les transitions assez subtiles font de la peinture une réalité visible. Cela se reflète très bien dans l'expression du tissu du fauteuil en velours rouge. Grâce à une bonne technique, il est clair qu'il s'agit d'une chaise en velours.

5.3.2 Interprétation :

Le tableau *Jeune homme à la fenêtre* (fig. 7) montre René Caillebotte, le frère de Gustave Caillebotte. Il se tient à la fenêtre de la maison familiale de la rue de Miromesnil dans le 8^e arrondissement de Paris.⁷⁹

Comme pour *Les raboteurs de parquet* (fig. 6, p.66) le tableau *Jeune homme à la fenêtre* (fig. 7) donne un aperçu de l'intérieur des nouveaux appartements d'Haussmann. Mais contrairement aux raboteurs de parquet, où l'intérieur n'est pas encore complété, l'intérieur dans *Jeune homme à la fenêtre* est fini. C'est un intérieur luxueux : la chaise en velours rouge, le tapis à la turque, les rideaux de mousseline. Tout a une finition détaillée. Les meubles et les détails se faufilent dans la scène pour nous donner un meilleur aperçu du statut social de l'homme. Les habitants des maisons neuves et modernes ont laissé leur goût, leur position sociale et leurs traces à l'intérieur.⁸⁰ L'intérieur donne également une bonne idée des suggestions standard de chaque guide pour la décoration dans les maisons luxueuses du XIX^e siècle.⁸¹ L'architecture haussmannienne se reflète également clairement dans la peinture. René surplombe un carrefour d'immeubles haussmanniens de couleur crème aux élégants balcons noirs et toits de zinc.

La peinture représente une scène personnelle et intime pendant un moment de détente domestique d'un jeune homme regardant l'architecture du centre de Paris. En tant que spectateur on réalise que René est physiquement présent, mais semble mentalement absent.⁸² Qu'est-ce qu'il regarde ? Qu'est-ce qu'il a en tête ? Il existe diverses spéculations. Ce qui frappe, c'est la présence de la femme dans la rue qui s'apprête à traverser le carrefour. Elle porte une longue robe bleu clair avec de nombreux détails et un chapeau avec une plume. C'est un vêtement typique pour l'élite de l'époque. Il y a une chance que René ait les yeux sur

⁷⁹ Morton, M. G. (2015). View from the Window. *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 139-140).

⁸⁰ Benjamin, W. (1991). Parijs, hoofdstad van de xixe eeuw. *De Revisor*, 18. Consulté de <https://www.dbnl.org>

⁸¹ Morton, M. G. (2015). All the Discomforts of Home. Dans *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 87).

⁸² Idem, p.83

elle.⁸³ Cette idée donnerait au tableau une aura romantique, mais le spectateur ressent un sentiment de mélancolie et de solitude...⁸⁴

Comme discuté dans l'analyse, le contraste entre le premier plan et l'arrière-plan est grand et Caillebotte l'a fait pour une raison. Il s'agit du contraste entre l'extérieur et l'intérieur et le jeune homme qui est entre les deux. Le contraste entre le premier plan et l'arrière-plan devient clair dans l'utilisation de la couleur : le premier plan est très chaud et sombre par rapport à l'arrière-plan. Depuis les transformations urbaines d'Hausmann, la ville est devenue une grande ville massive où la vie à l'extérieur était plus publique que privée. Selon Benjamin (1991), la maison compenserait l'absence de vie privée dans la ville désormais si grande et massive. Par exemple, Claessens (2005) écrit dans une étude sur l'espace urbain et social à Paris que les maisons haussmanniennes sont denses et compactes.⁸⁵ Les intérieurs sont cachés, ce qui permet de s'isoler complètement de l'agitation de la ville : « Completely isolated from the street, the internal space is a place for trees and silence, allowing for individual use ».⁸⁶ Le changement rapide et majeur de la ville signifiait que de nombreux habitants ne se sentaient plus chez eux dans la ville. La ville avait acquis un caractère inhumain et de masse.⁸⁷ Puis, une fois à l'intérieur, il y a de fortes chances que l'ennui s'installe. On voit ici René Caillebotte qui n'a jamais travaillé un seul jour de sa vie et gagne de l'argent sans sortir les mains de ses poches grâce à la réussite économique de l'entreprise de son père. Cette classe avait de l'argent, mais que reste-t-il à faire ? Dehors le monde est trop massif, à l'intérieur l'élite est confrontée à l'ennui.⁸⁸ René semble rêvasser. Morton (2015) spécule que René a ici des pensées et des souvenirs sur la vie avant l'haussmannisation.

⁸³ Morton, M. G. (2015). All the Discomforts of Home. Dans *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 81).

⁸⁴ Morton, M. G. (2015). View from the Window. Dans *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 139-140).

⁸⁵ Claessens, F. (2005). *Mapping urban and social space: towards a socio-cultural understanding of the built environment* (p.9). Delft, Pays-Bas: TU Delft.

⁸⁶ Benjamin, W. (1991). Parijs, hoofdstad van de xix eeuw. *De Revisor*, 18 (p. 9) Consulté de <https://www.dbnl.org>

⁸⁷ Idem

⁸⁸ Marrinan, M. (2017). Chapter 3, Rue de Miromesnil. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*. (p.79).

Lorsque les Parisiens étaient plus liés émotionnellement les uns aux autres, au lieu d'être égocentriques et occupés à obtenir plus de richesse.⁸⁹ Quoi qu'il en soit, il semble piégé dans le monde moderne. L'utilisation de la couleur sombre au premier plan rend l'atmosphère autour de René sombre.⁹⁰

Marrinan (2017) a l'idée que la morosité du premier plan pourrait aussi pointer vers la vie emprisonnée du frère René dans une vie désirée par son père.⁹¹ Leur père est décédé en 1874, mais comme mentionné précédemment, Gustave Caillebotte a lutté avec les désirs de son père après sa mort. Son père contrôlait toujours la vie de son fils dans certains domaines. Il est donc possible que René soit également emprisonné mentalement dans la maison familiale où le fantôme de son père semble encore rôder. Cette captivité se manifeste aussi par l'attitude de René et la disposition de l'intérieur.⁹² René semble être dans une position très tendue et il est physiquement piégé à l'intérieur : René est enfermé par les deux fenêtres ouvertes, la balustrade devant lui et le fauteuil rouge derrière lui. Dans l'ensemble, cela donne à la peinture une signification très personnelle, qui est directement liée à la situation familiale.⁹³

Le tableau fait ainsi lumière sur la formation des individus et leur état mental à Paris à une époque cruciale de transition et de transformation. Ils semblent avoir tout, mais ont des problèmes.⁹⁴ La peinture réunit une image objective et physique avec le monde mental et personnel de la personne. Caillebotte marque ici l'interaction entre l'environnement urbain et les constructions mentales et sociales.

⁸⁹ Morton, M. G. (2015). All the Discomforts of Home. *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 83).

⁹⁰ Marrinan, M. (2017). Chapter 3, Rue de Miromesnil. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*. (p.76).

⁹¹ Marrinan, M. (2017). Chapter 3, Rue de Miromesnil. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*. (p.68).

⁹² Morton, M. G. (2015). All the Discomforts of Home. *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye* (p. 83).

⁹³ Idem, p.78

⁹⁴ Broude, N. (2002). *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris*. Amsterdam, Pays-Bas: Amsterdam University Press

6. COMPARAISON

La question de la recherche *Dans quelle mesure l'haussmannisation de Paris au XIXe siècle et les conditions socioculturelles de l'artiste peuvent-elles être perçues dans les œuvres de Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte ?* se concentre sur deux aspects :

l'haussmannisation de Paris au XIXe siècle et les conditions socioculturelles des peintres qui ont accompagné la transformation de la ville. Pour commencer, on réfléchira au premier élément : l'haussmannisation de Paris du XIXème siècle. Ensuite, on reviendra sur l'aspect socioculturel dans les peintures analysées de Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte.

6.1 L'haussmannisation

Tout d'abord, en revenant sur les tableaux discutés, on peut effectivement conclure que le processus (achevé) de l'haussmannisation est clairement perceptible dans les tableaux des deux peintres. Ce n'est pas surprenant avec quelqu'un comme Caillebotte qui était déjà connu comme un peintre ayant pleinement embrassé l'haussmannisation et l'a incarnée dans ses tableaux. Son tableau *Rue de Paris, temps de pluie* (fig.5, p.65) est une image parfaite de l'architecture (presque) achevée d'Hausmann où les Parisiens de différentes classes se croisent. Les principales caractéristiques de l'architecture haussmannienne, telles que les blocs d'habitation de couleur crème, les balcons en acier noir et les toits en zinc, sont clairement présentes dans cette peinture. Les blocs de maisons se trouvent autour d'une intersection de boulevards symétriques et larges, ce qui est également caractéristique du programme d'Hausmann. Il donne au spectateur une image réaliste du décor haussmannien dans lequel se promènent les Parisiens. Cependant, une comparaison entre les photographies et le tableau du carrefour en question a montré que Caillebotte avait supprimé certains éléments tels que les ronds-points et les lanternes des rues haussmanniennes pour des raisons pratiques. Ensuite, dans son tableau *Les raboteurs de parquet* (fig.6, p.66), l'architecture d'Hausmann est

également perceptible, mais dans ce cas l'intérieur plutôt que l'extérieur. Ici, on voit clairement comment les intérieurs luxueux des immeubles d'habitation d'Hausmann sont accomplis par des ouvriers. On peut voir les ouvriers poncer le sol devant le propriétaire de la maison. L'intérieur est grand, blanc et avec une finition dorée. Derrière le balcon typiquement haussmannien, on a une vague vue sur la rue haussmannienne que l'appartement surplombe. Enfin, la peinture *Jeune homme à la fenêtre* (fig.7, p.67) montre à la fois l'intérieur et l'extérieur de l'haussmannisation. On a ici une idée de ce à quoi ressemblait l'intérieur achevé du riche Parisien. Il contient des meubles luxueux avec de nombreux détails. Derrière la balustrade, on a une vue sur l'extérieur haussmannien où l'on retrouve tous les éléments typiquement haussmanniens.

Dans le cas de Jongkind, le processus de l'haussmannisation est particulièrement visible. Dans le tableau *Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade* (fig.1, p.62) de 1853, on voit Paris alors que l'haussmannisation vient de commencer. Les gens travaillent dans un pur quartier de Paris où les rues longeant la Seine n'ont pas encore été remplies de blocs d'habitation haussmanniens. Ensuite, la toile *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* (fig.3, p.63), qui date de 15 ans plus tard, montre comment l'haussmannisation se déroule. Les bâtiments sont démolis pour être remplacés par de grands immeubles d'habitation haussmanniens et de larges rues. Finalement, la peinture hivernale *Street Scene in Paris in Winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* (fig.4, p.64) datant de 1874, représente l'haussmannisation à peu près achevée. La symétrie, les grandes avenues et l'espace dominant le tableau. Il représente ainsi le nouvel environnement urbain conçu par le baron Haussmann.

Il est donc clair que les caractéristiques externes de l'haussmannisation sont représentées dans les tableaux des deux peintres. Chez Caillebotte, cela se reflète dans la manière dont l'architecture est représentée dans les tableaux. Les éléments haussmanniens reviennent dans chacun de ses tableaux discutés. Dans le cas de Jongkind, on peut conclure

que l'haussmannisation s'exprime principalement dans la manière de présenter le processus de transformation de la ville. On voit comment une ville ancienne et terne se transforme en une ville lumineuse et symétrique.

6.2 Aspect socioculturel

Bien que l'haussmannisation et ses caractéristiques extérieures soient clairement reflétées dans les tableaux des deux peintres, les circonstances socioculturelles sont un peu plus laissées de côté dans les tableaux de Jongkind. Étant donné que Jongkind est un impressionniste, on sait qu'il est un peintre qui peint ce qu'il voit. L'objectif fondamental des impressionnistes était de dépeindre la nature et sa réalité intime : « The nature that one glimpses on escapades in the great city or its surroundings ». ⁹⁵ Jongkind a cherché les endroits où l'on travaillait, où il y avait des décombres. C'est là que Jongkind a vu la beauté. La toile *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* (fig.3, p.63) est un exemple parfait. Puis, le tableau *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* (fig.4, p.64) donne une impression hivernale, froide et quelque peu sombre à cause de l'utilisation des couleurs par Jongkind. En tant qu'impressionniste, il est tout à fait possible que la rue vide et la froideur de la peinture soient liées au sentiment mélancolique de Jongkind envers la nouvelle ville, comme l'affirme également E.M. Weeks (2021). ⁹⁶ Ce tableau est le seul où ce sentiment semble se refléter.

La mélancolie et l'aliénation de la vieille ville sont plus fortement reflétées dans les peintures de Caillebotte. L'aliénation devient claire dans les peintures *Rue de Paris, temps de pluie* (fig.5, p.65) et *Jeune homme à la fenêtre* (fig.7, p.67). Dans *Rue de Paris, temps de pluie* on est confronté à une montée de l'individualisme qui se manifeste par le fait que de

⁹⁵ House, J. (2004). Modernising the Landscape: The Environs of Paris. Dans *Impressionism: Paint and Politics*. (p. 71) New Haven, Etats-Unis: Yale University Press.

⁹⁶ Weeks, E. M. (2021). *Johan Barthold Jongkind, STREET SCENE IN PARIS IN WINTER: RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS*, Phd . Gallery19c.

nombreuses personnes différentes se trouvent au même carrefour, mais que personne ne se regarde vraiment. Avant l'haussmannisation, le centre de Paris était habité par différentes classes sociales qui cohabitaient et communiquaient les unes avec les autres et ces personnes. Cela a disparu avec l'haussmannisation et Caillebotte l'exprime clairement ici. C'est une évolution que de nombreux (riches) Parisiens ont regrettée. Dans *Jeune homme à la fenêtre* le frère représenté, René, semble mentalement absent. L'utilisation de la couleur donne une impression mélancolique et sombre. Il regarde une ville qui a complètement changé. Une ville massive à laquelle il n'est pas habitué. Dans cette ville massive, il n'y a pas de place pour le repos et les moments privés et intimes. La maison est le seul endroit où il peut s'isoler. Ainsi, on peut bien conclure que l'aspect aliénation se retrouve dans les peintures de Caillebotte. Dans ses peintures, les scènes sont très personnelles, comme dans *Les raboteurs de parquet* (fig.6, p.66) et *Jeune homme à la fenêtre* (fig.7, p.67). Ce sont des scènes dans la maison familiale des Caillebotte. Elles donnent un aperçu de la vie du peintre lui-même. Il est par conséquent probable que des sentiments tels que l'ennui et la solitude sont en réalité ceux de Gustave Caillebotte lui-même.

D'une part, la ségrégation sociale qui a accompagné l'haussmannisation est visible dans les tableaux de Caillebotte, mais d'autre part, elle reste absente. Ainsi, dans *Rue de Paris, temps de pluie* (fig.5, p.65) et *Les raboteurs de parquet* (fig.6, p.66) il est visible que les différentes classes se croisent encore et qu'elles ont parfois des contacts entre elles. La séparation nette est absente à cet égard. D'autre part, la séparation entre les classes est très claire. Dans *Les raboteurs de parquet* cela ressort clairement de la façon dont le tableau est composé. Caillebotte peint les raboteurs d'en haut. Au sens propre comme au sens figuré, la bourgeoisie du XIXe siècle se tient au-dessus des ouvriers qui ont l'air de faire un travail pénible. La bouteille de vin à côté des raboteurs implique que les travailleurs font un travail ennuyeux et lourd. Ils boivent tout au long de la journée. Cela forme un grand contraste avec

la manière dont René est peint dans *Jeune homme à la fenêtre* (fig.7, p.67). En outre, on remarque une différence de classe dans la façon dont les gens sont habillés. L'ouvrier porte un tablier, un pantalon marron et une casquette. En revanche, la bourgeoisie porte des pantalons noirs ajustés, une veste, un chapeau, une chemise, une robe détaillée et des éléments en fourrure. Il y a donc une séparation claire. La ségrégation urbaine, qui signifie que seuls les résidents aisés vivaient dans le centre de Paris parce que le loyer était devenu trop élevé avec l'haussmannisation, est raisonnablement visible dans les peintures de Caillebotte. Les vêtements et les meubles, par exemple, montrent clairement que le tableau *Jeune homme à la fenêtre* (fig.7, p.67) représente un homme prospère dans un environnement privilégié. De plus, dans *Les raboteurs de parquet* (fig.6, p.66) il est plus ou moins clair que les personnages principaux y travaillent mais ne semblent pas y vivre.

Contrairement à Caillebotte, la différence de classe et la ségrégation urbaine sont moins perceptibles dans les peintures de Jongkind. Il y a des personnes dans les trois tableaux, mais il n'y a pas une grande différence entre eux. Ce sont principalement des ouvriers ou des personnes issues des classes inférieures dans ses tableaux. Par exemple, dans *Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade* (fig.1, p.62) on voit des travailleurs sur l'eau qui travaillent très probablement dans le secteur de la pêche. Dans *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* (fig.3, p.63), ce sont des cochers ou des personnages qui travaillent et démolissent le quartier. Enfin, les personnages du tableau *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* (fig.4, p.64) sont des balayeurs de rue. Sur la base du travail que font les personnes représentées dans les tableaux et de leurs vêtements simples, on peut certainement conclure qu'elles appartiennent aux classes inférieures de la société. Ces trois tableaux donnent une idée de cette classe et du travail qu'elle accomplit.

6.3 "In-group" contre "out-group"

Comme mentionné dans la question de recherche, il est intéressant de voir si la différence entre "in-group" (Caillebotte) et "out-group" (Jongkind) explique une quelconque différence dans la façon dont les deux peintres ont peint Paris. Tout d'abord, on peut constater une différence quant à la position des personnages dans leurs tableaux. Chez Caillebotte, les personnages des tableaux sont très importants. Ils jouent en fait le rôle principal. Cela apparaît clairement dans les trois tableaux examinés. C'est moins le cas chez Jongkind. Il y a des personnes dans chacun des tableaux abordés, mais elles ne jouent pas le rôle principal dans le tableau. Avec Jongkind, c'est plutôt le paysage qui compte, ce qui s'explique logiquement par le fait que Jongkind était un impressionniste. Il n'est pas certain que cette différence puisse s'expliquer par le fait que Jongkind était un artiste d'un "out-group". Il est possible qu'en tant qu'étranger, Jongkind connaissait moins de monde et ne pouvait donc pas mettre des gens au centre d'un tableau mais on sait que Jongkind avait beaucoup d'amis à Paris et qu'il aurait donc pu les mettre au centre de ses tableaux. En tout cas, le fait que les gens occupent une place centrale dans les tableaux de Caillebotte peut s'expliquer par le fait qu'il est un Parisien, qui a eu beaucoup de contacts avec d'autres Parisiens parce qu'il a grandi dans la ville. De plus, il semble que Caillebotte aime mettre un message social dans ses tableaux et la meilleure façon de le faire est de mettre des personnes au centre.

La différence entre les paysages qui sont centraux pour Jongkind et les personnes qui sont centrales pour Caillebotte nous conduit à conclure que le processus d'haussmannisation est clairement perceptible dans les peintures de Jongkind et que les conditions socioculturelles qui accompagnent l'haussmannisation se trouvent principalement dans les peintures de Caillebotte.

Une autre différence est que les citoyens les plus riches sont principalement représentés dans les tableaux de Caillebotte et que les classes inférieures et les ouvriers sont

principalement représentés dans les tableaux de Jongkind. Cela pourrait bien s'expliquer sur la base de la question d'un "in-group" et "out-group". Caillebotte lui-même était un Parisien élitiste et fortuné, ce qui l'a logiquement mis en contact avec des personnes de sa classe. Pendant l'haussmannisation, la ségrégation s'est aggravée. Même si on voit des ouvriers dans *Les raboteurs de parquet* (fig.6, p.66), une fois replacé dans son contexte, il s'agit d'ouvriers qui se trouvent dans le milieu des riches Parisiens ; ils travaillent à la maison de la famille Caillebotte. En revanche, Jongkind était un peintre néerlandais qui s'est installé à Paris en 1846 : il a certes bénéficié d'une bourse d'études mais avait peu d'argent et beaucoup de dettes. Contrairement à Caillebotte, il n'appartenait pas à la classe riche parisienne. En raison de cette ségrégation, il est logique que Jongkind ne se soit pas beaucoup mêlé aux citoyens riches, qu'il pouvait mettre en scène dans ses tableaux.

Enfin, on a constaté que les deux peintres ont un sentiment d'aliénation dans leurs tableaux. Bien que cela semble être le cas avec Caillebotte dans les trois tableaux discutés, c'est beaucoup moins le cas avec Jongkind. Si l'on considère que Jongkind est un impressionniste, les scènes peintes sont plutôt des faits fixes qu'il capture avec son propre sentiment. Il a vu un paysage qui l'a touché et l'a peint de cette façon. Caillebotte fait de même, mais semble y réfléchir davantage. Cela s'explique sans doute en partie par le fait qu'il était un peintre d'intérieur qui peignait de manière longue et détaillée. Le sentiment d'aliénation par rapport au vieux Paris qui domine les peintures de Caillebotte pourrait s'expliquer par le fait que Caillebotte est un Parisien qui a grandi dans la ville et a été témoin de la façon dont la ville qu'il aimait a été détruite. Bien sûr, Jongkind, tout comme Caillebotte, a consciemment vécu cette transformation, mais Jongkind est et reste un Néerlandais - un étranger donc membre d'un "out group" - qui pourrait se sentir moins lié émotionnellement à la ville. Cependant, les lettres de Jongkind et le tableau *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* (fig.4, p.64) montrent que Jongkind a aussi vu la beauté dans le

vieux Paris lorsqu'il écrit que c'était le bon vieux temps. Mais il est logique que ce sentiment d'aliénation soit plus présent chez Caillebotte qui fait partie d'un "in-group" que dans les peintures d'un "out-goup" dont Jongkind fait partie et, en effet, ce sentiment d'aliénation domine davantage les peintures de Caillebotte.

7. CONCLUSION

Pour revenir à la question principale : *Dans quelle mesure l'haussmannisation de Paris au XIXe siècle et les conditions socioculturelles de l'artiste peuvent-elles être perçues dans les œuvres de Johan Barthold Jongkind et Gustave Caillebotte ?* Dans l'ensemble, on peut conclure que l'haussmannisation ainsi que les circonstances socioculturelles des peintres et des personnes qu'ils peignent dans leurs tableaux peuvent être bien observées dans les peintures de Jongkind et de Caillebotte. Les deux peintres peignent la vie quotidienne du Paris du XIXe siècle et ne l'idéalisent pas. Il n'y a qu'une différence dans la façon dont cela est représenté : Jongkind peint une classe sociale différente de celle de Caillebotte, ce qui peut s'expliquer logiquement par leur appartenance respective à un "in-group" et "out-group". En outre, Jongkind peint des paysages dans lesquels les personnes ne sont pas le point central, alors que Caillebotte se concentre sur les personnes. Il en ressort que le processus d'haussmannisation est clairement visible dans les tableaux de Jongkind et que les circonstances socioculturelles qui accompagnent l'haussmannisation se retrouvent principalement dans les tableaux de Caillebotte. Il semble difficile d'établir avec certitude si Caillebotte cherchait intentionnellement à faire passer un message social dans ses œuvres.

L'aliénation est un thème qui semble revenir de plus en plus chez les deux peintres au fur et à mesure que l'haussmannisation s'achève. Bien qu'à première vue, il semble que ce soient les pauvres qui souffrent des conséquences négatives de l'haussmannisation de la ville parce qu'ils ont dû en quitter le centre à cause des loyers élevés, les tableaux montrent que les riches ont également dû faire face aux problèmes sociaux résultant de la transformation de la ville, tout au moins aux problèmes d'isolement et de confusion. Les tableaux de Jongkind nous apprennent comment cette ville s'est progressivement transformée en la prestigieuse cité haussmannienne que l'on connaît aujourd'hui. Paris est en ruines à cause du travail des ouvriers et la ville fait place au Paris d'Haussmann dont le résultat final est visible dans les

peintures de Caillebotte. Le Paris d'Hausmann, qui est aujourd'hui considéré comme une ville de beauté, de lumière et de grandeur, n'était pas tout à fait considéré de la même manière par les habitants de la ville à l'époque.

Enfin, les tableaux de Jongkind et de Caillebotte nous renseignent sur la manière dont la ville a été transformée, sur les responsables de cette transformation et sur la manière dont cette transformation a affecté l'apparence de la ville et la situation sociale de ses habitants. Ils nous apprennent que l'art est toujours important comme miroir d'une époque. Ils nous apprennent que l'art nous apprend à comprendre les choses présentes ou passés. Ils nous apprennent que l'art raconte l'histoire et, qu'en la visualisant, ils la rendent accessible et lui redonnent vie.

8. ANNEXE

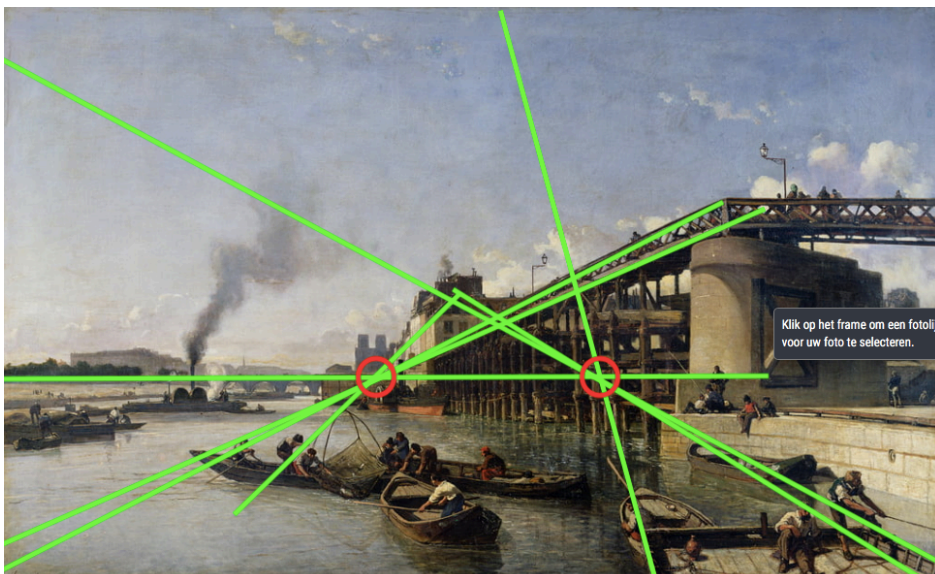
8.1 Figures :

Figure 1 : Jongkind, J.B. *Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade*, 1853, Huile sur toile, 105 x 170 cm, Musée des Beaux-Arts, Angers



97

Figure 2 : Le point de fuite, Jongkind, J.B. *Vue de Paris, La Seine ou l'Estacade*



⁹⁷ Jongkind, J.B. (1853). *Vue de Paris, La Seine ou L'Estacade* [peinture]. Consulté le 18 mai 2021, de <http://musees.angers.fr/collections/collections-en-ligne/index.html>

Figure 3 : Jongkind, J.B. *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel*, 1868, Huile sur toile, 33,9 x 41,9 cm, Kunstmuseum Den Haag, La Haye



98

⁹⁸ Jongkind, J.B. (1868). *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* [peinture]. Consulté le 30 mai 2021, de <https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/afbraak-van-de-rue-des-franc-bourgeois-st-marcel>

Figure 4 : Jongkind, J.B. *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs*, 1874, Huile sur toile, 33 x 45,7 cm, Collection privée



99

⁹⁹ Jongkind, J.B. (1874). *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* [peinture]. Consulté le 30 mai 2021, de <https://www.gallery19c.com/artists/53-johan-barthold-jongkind/works/9396/>

Figure 5 : Caillebotte, G. *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, Huile sur toile, 212 x 276 cm, Art Institute of Chicago, Chicago



100

¹⁰⁰ Caillebotte, G. (1877). *Rue de Paris, temps de pluie* [peinture]. Consulté le 6 mai 2021, de <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>

Figure 6 : Caillebotte, G. *Les raboteurs de parquet*, 1875, Huile sur toile, 102 x 147 cm, Musée d'Orsay, Paris



101

¹⁰¹ Caillebotte, G. (1875). *Les raboteurs de parquet* [peinture]. Consulté le 7 mai 2021, de https://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&S=2&nnumid=000105&cHash=925867d26b

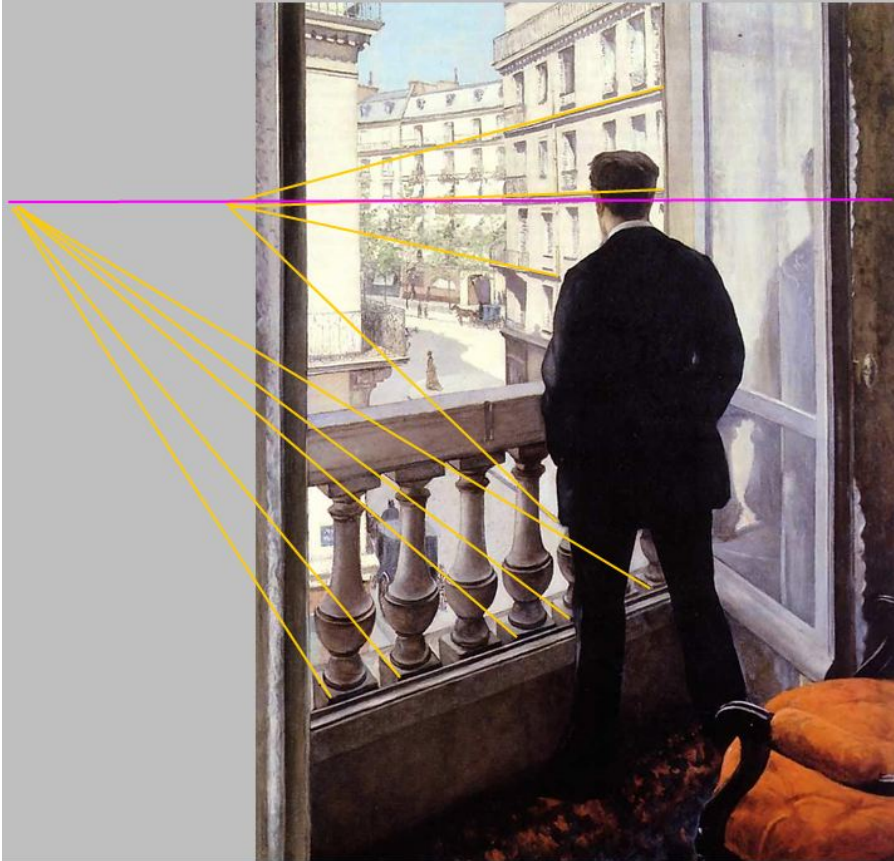
Figure 7 : Caillebotte, G. *Jeune homme à la fenêtre*, 1875, Huile sur toile, 116 x 80,9 cm, Collection privée



102

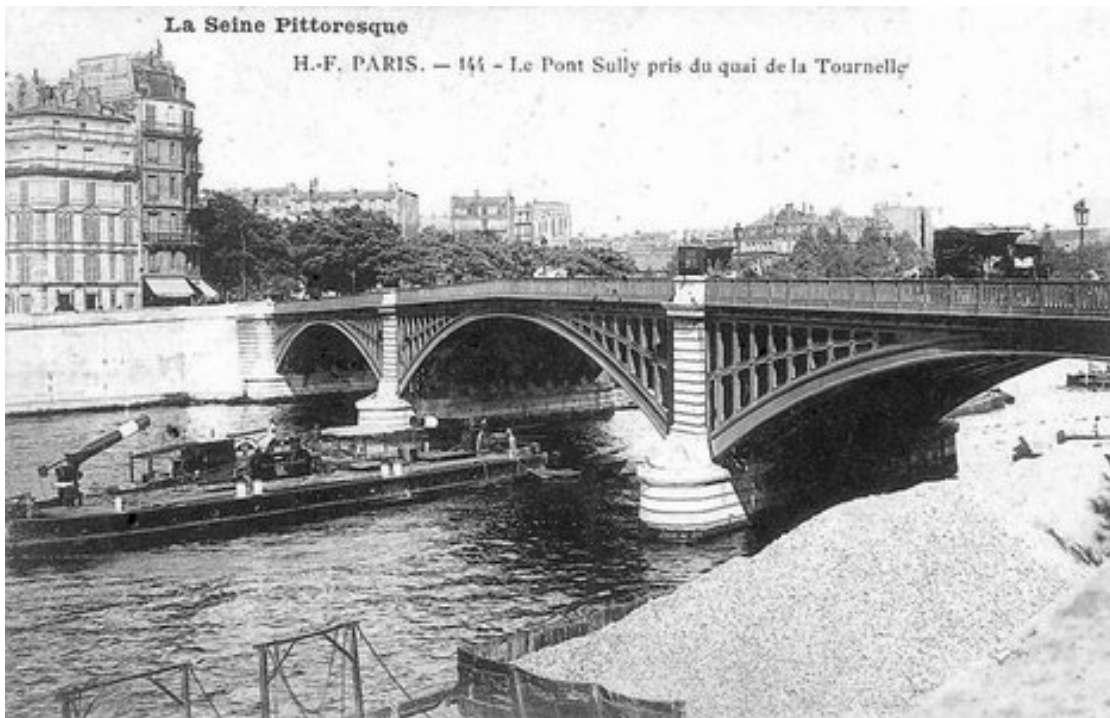
¹⁰² Caillebotte, G. (1875). *Jeune homme à la fenêtre* [peinture]. Consulté le 1 juin 2021, <http://www.gustavecaillebotte.org/young-man-at-his-window/>

Figure 8 : Le point de fuite, Caillebotte, G. *Jeune homme à la fenêtre*



8.2 Images :

Image 1 : *La Seine Pittoresque, Le Pont Sully pris du quai de la Tournelle, ca. 1900.* Paris



103

Image 2 : *Vue sur la Seine, prise de la Passerelle de l'Estacade, ca. 1900.* Paris



104

¹⁰³ H.F. (1900). *La Seine Pittoresque, Le Pont Sully pris du quai de la Tournelle, ca. 1900* [Photo]. Consulté de http://paris1900.lartnouveau.com/ponts/pont_sully.htm

¹⁰⁴ H.F. (1900). *Vue sur la Seine, prise de la Passerelle de l'Estacade, ca. 1900* [Photo]. Consulté de http://paris1900.lartnouveau.com/ponts/pont_sully.htm

Image 3 : Carrefour de la rue de Moscou, la rue Claperyon, et la rue de Turin, ca. 1907.
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie.



105

Image 4 : Rue de Turin et rue Clapeyron, ca 1905. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie.



106

¹⁰⁵ Marrinan, M. (2017). Chapter 2, Caillebotte's Paris. Dans *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887*. (p.40).

¹⁰⁶ Idem

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Moreau-Nelaton, E. (1918). *Jongkind, raconté par lui-même*. Paris, France: Henri Laurens.

Corpus secondaire – articles académiques

Benjamin, W. (1991). Parijs, hoofdstad van de xixe eeuw. *De Revisor*, 18. Consulté de <https://www.dbnl.org>

Claessens, F. (2005). Mapping urban and social space: towards a socio-cultural understanding of the built environment (pp. 1–13). Delft, Pays-Bas: TU Delft.

Fried, M. (1999). « Caillebotte's Impressionism ». *Representations*, (66), 1–51. Consulté de <https://www.jstor.org/stable/2902878>

Garb, T. (1997). Masculinity, muscularity, and modernity in Caillebotte's Male Figures. Dans N Broude, *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris* (pp. 175-196). Londres, Royaume-Uni: Rutgers University Press.

Harrison, C. (2004). « Johan Barthold Jongkind. The Hague, Cologne and Paris ». *The Burlington Magazine*, 146(1212), 192–194. Consulté de <https://www.jstor.org/stable/20073473>

Huriot, J. M. (2013, mai 15). *Haussmann: from modernity to revolution*. Consulté de <https://metropolitics.org/IMG/pdf/met-huriot2-en.pdf>

Miller, A. E. (2015). « The Pont Neuf: A Paris View by Johan Barthold Jongkind Reconsidered ». *Metropolitan Museum Journal*, 50, 178–193. <https://doi.org/10.1086/685680>

Offen, K. (1999). Women and the Question of “Universal” Suffrage in 1848: A Transatlantic Comparison of Suffragist Rhetoric. *NWSA Journal*, 11(1), 150. Consulté de <https://www.jstor.org/stable/4316636>

Reck, R. D. (1995). « Reviewed Work(s): Gustave Caillebotte: Urban Impressionist » . *The French Review*, 69(1), 157–164. Consulté de <https://www.jstor.org/stable/397029>

Wesseling, H. L. (1985). Parijs in 'L'Oeuvre. *Maatstaf*, 33(1), 45–63. Consulté de https://www.dbnl.org/tekst/_maa003198501_01/_maa003198501_01_0112.php#623

Wolf, J. C. (1976). Henry James and Impressionist Painting. *CEA Critic*, 38(3), 14–16. Consulté de <https://www.jstor.org/stable/44375939>

Corpus secondaire – livres

Broude, N. (2002). *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris*. Amsterdam, Pays-Bas: Amsterdam University Press.

Hefting, V. (1969). *Jongkind d'après sa correspondance*. Utrecht, Pays-Bas: Haentjens Dekker & Gumbert.

House, J. (2004). *Impressionism: Paint and Politics*. New Haven, Etats-Unis: Yale University Press.

Jonkman, M. (2017). *Nederlanders in Parijs 1789-1914*. (1re édition). Bussum, Pays-Bas: Thoth Uitgeverij.

Marrinan, M. (2017). *Gustave Caillebotte - Painting the Paris of Naturalism, 1872-1887* (1re édition). Los Angeles, Les États Unis : Getty Trust Publications.

Morton, M. G., & Shackelford, G. T. M. (2015). *Gustave Caillebotte, The Painter's Eye*. Chicago, Etats-Unis: Chicago University Press.

Van Noortwijk, L. (2017). *Jongkind & vrienden*. Bussum, Pays-Bas: Thoth Uitgeverij.

Corpus secondaire – vidéos et podcasts

Broers, C. (narrateur). (2018, février 16). *Jongkind en Vrienden* [émission de télévision]. Nu te Zien!. NPO AVROTROS. https://www.npostart.nl/nu-te-zien/16-02-2018/AT_2092796

- Conradmerz. (2015, mai 6). *Gustave Caillebotte 1/4 Art Lecture by dr. christian conrad* [Vidéo]. Consulté de <https://youtu.be/mPmOy3hlCOI>
- Freriks, P. (narrateur). (2018, septembre 20). *Parijs gaat op de schop*. [émission de télévision]. Een Hollander in Parijs. NPO NTR. https://www.npostart.nl/een-hollander-in-parijs/20-09-2018/VPWON_1282180
- Kimbell Art Museum. (2016, février 2). *Who Is Gustave Caillebotte?* [Vidéo]. Consulté de https://www.youtube.com/watch?v=x0_As3UM52A
- Stamberg, S. (2011, juin 3). « *Gustave Caillebotte : Impressions Of A Changing Paris.* ». NPR. Consulté le 24 février 2021, de <https://www.npr.org/2011/06/03/136592986/gustave-caillebotte-impressions-of-a-changing-paris?t=1614158280815>

Corpus secondaire – articles de presse

- Andrae, C. (1990, janvier 29). « Gustave Caillebotte's "New" Paris. *Christian Science Monitor, Boston* ». Consulté de <https://advance-lexis-com.proxy.library.uu.nl>
- Cotter, H. (2015, juillet 9). « Review: Paris Is Reborn in 'Gustave Caillebotte: The Painter's Eye' ». *The New York Times*. Consulté de <https://www.nytimes.com>
- De Bruin, W. (2016, avril). *Hausmann en Parijs*. Consulté de <https://www.historischnieuwsblad.nl/hausmann-en-parijs/>
- NRC Opinie. (2020, avril 17). Met 300 miljoen is de culturele sector geholpen, niet gered. *NRC*. Consulté de <https://www.nrc.nl>
- Rooy, M. (1995, mars 17). Hausmann: baron van de boulevards. *NRC*. Consulté de <https://www.nrc.nl>
- Smee, S. (2021, janvier 20). « Gustave Caillebotte brought Paris to life in this 19th-century masterpiece » . *Washington Post*. Consulté de <https://www.washingtonpost.com>

Corpus secondaire – sites web

Museum Helmond. (s.d.). *Jongkind, Johan Barthold | Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois Saint Marcel*. Consulté le 31 mai 2021, de <https://www.museumhelmond.nl/collectie/object/83-113>

RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. (s.d.). *Johan Barthold Jongkind, Afbraak van de Rue des Francs-Bourgeois Saint-Marcel*. Consulté le 31 mai 2021, de <https://rkd.nl/nl/explore/images/38249>

Sack, H. (2019, mars 27). *Baron Haussmann's Renovation of Paris*. Consulté le 10 juin 2021, de <http://scihi.org/baron-haussmann-renovation-paris/>

Swaen, B. (2021, mai 3). *Wat is kwalitatief en kwantitatief onderzoek?* Consulté de <https://www.scribbr.nl/onderzoeksmethoden/kwalitatief-vs-kwantitatief-onderzoek/>

The Metropolitan Museum of Art (The MET). (s.d.). *L'Estacade à Paris*. Consulté le 22 mai 2021, de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/823864?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Jongkind&offset=0&rpp=20&pos=6>

Weeks, E. M. (2021). *Johan Barthold Jongkind, STREET SCENE IN PARIS IN WINTER: RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS*. Gallery19c. Consulté le 24 février 2021, de <https://www.gallery19c.com/artists/53-johan-barthold-jongkind/works/9396/>

Varia

Hausmann, G. E., Choay, F., Landau, B., & Gauthier, V. S. M. (2000). *Mémoires*. Paris, France: Éditions du Seuil. (p.598)

Zola, É. (1972, janvier 28). Les Lettres Parisiennes. *La Cloche*. Consulté dans Jongkind en Vrienden

Zola, É. (1872, janvier 24), “Jongkind,” Lettres parisiennes, *La Cloche*. Consulté de <https://www.gallery19c.com/artists/53-johan-barthold-jongkind/works/9396/>

Peintures

Caillebotte, G. (1875). *Jeune homme à la fenêtre* [peinture]. Consulté le 1 juin 2021, <http://www.gustavecaillebotte.org/young-man-at-his-window/>

Caillebotte, G. (1875). *Les raboteurs de parquet* [peinture]. Consulté le 7 mai 2021, de https://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&S=2&nnumid=000105&cHash=925867d26b

Caillebotte, G. (1877). *Rue de Paris, temps de pluie* [peinture]. Consulté le 6 mai 2021, de <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>

Jongkind, J.B. (1868). *Démolition de la Rue des Francs-Bourgeois St. Marcel* [peinture]. Consulté le 30 mai 2021, de <https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/afbraak-van-de-rue-des-franc-bourgeois-st-marcel>

Jongkind, J.B. (1874). *Street scene in Paris in winter : Rue-Notre-Dame-Des-Champs* [peinture]. Consulté le 30 mai 2021, de <https://www.gallery19c.com/artists/53-johan-barthold-jongkind/works/9396/>

Jongkind, J.B. (1853). *Vue de Paris, La Seine ou L'Estacade* [peinture]. Consulté le 18 mai 2021, de <http://musees.angers.fr/collections/collections-en-ligne/index.html>

Photos

Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie. (1907).

Carrefour de la rue de Moscou, la rue Claperyon, et la rue de Turin, ca. 1907 [Photo].

Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie. (1905).

Rue de Turin et rue Clapeyron, ca 1905 [Photo].

H.F. (1900). *La Seine Pittoresque, Le Pont Sully pris du quai de la Tournelle, ca. 1900*

[Photo]. Consulté de http://paris1900.lartnouveau.com/ponts/pont_sully.htm

H.F. (1900). *Vue sur la Seine, prise de la Passerelle de l'Estacade, ca. 1900* [Photo].

Consulté de http://paris1900.lartnouveau.com/ponts/pont_sully.htm