



HAL
open science

La représentation du jardin dans l'œuvre de Gustave Caillebotte : une peinture documentaire, entre illustration et art

Fabienne Boursier

► To cite this version:

Fabienne Boursier. La représentation du jardin dans l'œuvre de Gustave Caillebotte : une peinture documentaire, entre illustration et art. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01088135

HAL Id: dumas-01088135

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01088135v1>

Submitted on 11 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

UFR 03 – Histoire de l'art

La représentation du jardin dans l'œuvre de Gustave Caillebotte :
une peinture documentaire, entre illustration et art



Volume I

Mémoire de Master 1 recherche

Présenté par Mme Fabienne Boursier

**Sous la direction de M. Emmanuel Pernoud, professeur d'histoire de l'art
contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne**

Année universitaire 2013-2014

Reproduction figurant sur la page de titre :

Les jardiniers, 1875-77, Huile sur toile, 90x117 cm, collection particulière.

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Emmanuel Pernoud, mon directeur de recherche, pour sa confiance, ses encouragements, ses recommandations et conseils, ainsi que son séminaire sur l'artiste au jardin public aux XIXe et XXe siècles. Ils vont également à Catherine Méneux pour ses conseils, recommandations et son séminaire sur la critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle, ainsi qu'à Pierre Wat.

Je remercie Gilles Baumont, archiviste de la ville d'Yerres, Jean-Pierre Toussaint, webmaster de la Ville d'Yerres, Sylvie Brame de la Galerie Brame et Lorenceau ainsi que Pierre Wittmer pour avoir répondu à mes sollicitations et questions et m'avoir transmis des informations qu'il m'aurait été difficile d'obtenir par ailleurs.

Je remercie les bibliothécaires et documentalistes de l'Institut National d'Histoire de l'Art, du Muséum National d'Histoire Naturelle, de la Société Nationale d'Horticulture de France, du centre de documentation du Musée d'Orsay, de la Bibliothèque Universitaire Michelet, du Conservatoire National des Arts et Métiers, de la Bibliothèque Nationale de France, de la bibliothèque Sainte-Geneviève, de la Bibliothèque Universitaire Pierre et Marie Curie, de la Bibliothèque Publique d'Information, du centre de documentation d'histoire de l'art de l'Université Paris 1, de la médiathèque Persepolis à Saint-Ouen et de la bibliothèque municipale Eugène Delacroix à Saint-Maurice, pour leur aide précieuse. Merci également, au personnel des Archives Nationales.

Je remercie mon chef de service, François Bottini, pour m'avoir permis d'aménager aisément mon temps de travail. Merci aux collègues, ami(e)s et membres de ma famille qui ont régulièrement pris des nouvelles de l'avancée de mes recherches et m'ont régulièrement encouragée et aidée.

Je remercie chaleureusement ma voisine Virginie pour son amicale relecture.

Ma profonde reconnaissance va également à mon compagnon, Camel, pour son soutien, sa patience, ses conseils et relectures.

Enfin, j'ai une pensée particulière pour mon père et ma mère qui m'ont appris la persévérance et transmis l'intérêt que je porte, aujourd'hui, à l'art et aux jardins.

« Les Palmiers symbolisent la grandeur, la puissance, la majesté ;
les Orchidées sont la grâce et l'élégance ;
elles sont Reines dans nos Serres comme dans les Forêts vierges du Monde tropical. »

Paul Emile De Puydt (à l'attention de Sa Majesté la Reine des Belges),

Les orchidées, histoire iconographique, 1880¹.

« Le jardinage est un des loisirs les plus purs que puisse se procurer l'homme [...]

Nous naissons tous un peu jardiniers. »

Jules Pizzetta, *Les loisirs d'un campagnard*, 1889².

¹ Paul Emile De Puydt, *Les orchidées, histoire iconographique [...]*, Paris, J. Rothschild, 1880, [s. p.].

² Jules Pizzetta, *Les loisirs d'un campagnard*, A. Hennuyer, 1889, p. VI.

SOMMAIRE

Remerciements	2
Abréviations et acronymes	6
Avant-propos	7
Introduction	8
I. Gustave Caillebotte, artiste technicien	14
1. Une vie de passions et d'engagement	14
a. Les années de jeunesse (1848-1875)	14
b. L'aventure « impressionniste » (1876-1886)	16
c. La retraite au Petit Gennevilliers (1887-1894)	18
2. Le contexte d'une œuvre	20
a. Contexte artistique	20
b. Industrialisation et hygiénisme	24
c. Vulgarisation scientifique	27
3. La passion de Gustave Caillebotte pour l'horticulture	30
a. Le développement de l'horticulture	30
b. Les jardins de Caillebotte : Yerres et le Petit Gennevilliers	34
c. Ses expériences horticoles	38
II. Caillebotte au jardin : la recherche d'un vocabulaire	43
1. L'œuvre au jardin	43
a. Caractéristiques et référencement des œuvres	43
b. Une peinture « terre à terre » : de cloisonnements en déambulations ...	46
2. Le jardin d'agrément et le potager	48
a. Le jardin d'agrément d'Yerres	48
b. Le potager	54
3. Le jardin du Petit Gennevilliers	57
a. Les fleurs dans un jardin d'amateur	57

b. Les panneaux décoratifs.....	62
III. Le jardin comme microcosme.....	64
1. La serre : performance technique au service de l’imaginaire	64
a. Les caractéristiques de la serre	64
b. La serre de culture représentée par Caillebotte	68
c. La serre représentée par d’autres artistes.....	69
2. Un lieu intime et social	70
a. Le travail et le loisir au jardin	70
b. Les activités de la femme et de l’homme	72
3- Au-delà du jardin : l’arbre et le paysage.....	76
a. L’arbre comme symbole	76
b. Jardin et paysage, quel lien établir ?	78
Conclusion	82
BIBLIOGRAPHIE.....	87
SOURCES PRIMAIRES	87
BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE	95
WEBOGRAPHIE	101

Abréviations et acronymes

ad. nat. : d'après nature.

cat. exp. : catalogue d'exposition.

chromolith. : chromolithographia.

del. : delinea vit : dessina.

dir. : directeur de publication.

fig. : figure.

ibid. : ibidem : au même endroit.

ill. : illustrateur (utilisé quand la fonction précise n'est pas connue).

LAS : lettre autographe signée.

op. cit. : opus citatum : œuvre citée (précédemment).

pinx. : pinxit : peignit.

s. d. : sans date

s. p. : sans pagination.

B. 487 : numéro de l'œuvre dans le catalogue raisonné de Marie Berhaut de 1994.

BNF : Bibliothèque Nationale de France.

BPI : Bibliothèque Publique d'Information.

INHA : Institut National d'Histoire de l'Art.

MNHN : Muséum National d'Histoire Naturelle.

SNHF : Société Nationale d'Horticulture de France.

Avant-propos

Mener une recherche sur le thème des jardins était une idée de longue date. La découverte du séminaire d'Emmanuel Pernoud sur l'artiste au jardin public, du Second Empire jusqu'aux avant-gardes du vingtième siècle, a été l'occasion de découvrir une approche, redécouvrir un contexte historique, ainsi que le peintre Gustave Caillebotte. Cela a été le déclencheur d'une inscription en première année de master, après plus de dix années d'interruption d'études et deux années en tant qu'auditrice libre. Ce travail consacré au jardin dans la peinture, malgré les difficultés, m'a apporté beaucoup de satisfactions et je suis heureuse de l'avoir mené à bien.

Introduction

Nous connaissons aujourd'hui Gustave Caillebotte (1848-1894) pour ses nombreuses œuvres citadines offrant le témoignage des grandes évolutions architecturales et spatiales de Paris sous le Second Empire, impulsées par Napoléon III (1808-1873) et le Baron Haussmann (1809-1891), ainsi que ses œuvres d'intérieur. Mais il a également peint de nombreuses scènes d'extérieur champêtres et notamment des jardins. Aborder l'œuvre de ce peintre dans cette perspective constitue l'objet de notre présent travail.

Le traitement du jardin dans la peinture de Gustave Caillebotte a été abordé dans plusieurs ouvrages, mais de façon superficielle, soit sous forme de chapitre dédié à un lieu de vie comme Yerres ou Le Petit Gennevilliers, soit en rapport avec sa passion pour l'horticulture, notamment, dans le catalogue raisonné de Marie Berhaut³, dont la première édition date de 1978 et la deuxième de 1994, le catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Grand Palais à Paris en 1995⁴ ou le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée Jacquemard-André en 2011⁵. En 2014, deux expositions ont présenté des toiles de Gustave Caillebotte au jardin. La première, « Caillebotte à Yerres au temps de l'impressionnisme » s'est tenue dans la propriété Caillebotte, ancienne propriété des parents du peintre à Yerres dans l'Essonne. Elle était consacrée principalement aux œuvres que le peintre a réalisées dans cette propriété⁶. Quarante-trois œuvres y ont été exposées, grâce aux prêts de leurs actuels propriétaires. Elle a été organisée à l'initiative de la municipalité du 5 avril au 20 juillet 2014, à l'occasion des cent-vingt ans de la mort du peintre. La deuxième : « Les impressionnistes en privé » s'est tenu du 13 février au 6 juillet 2014 au Musée Marmottan Monet, à Paris. Une centaine de toiles impressionnistes conservées dans des collections privées y ont été présentées, parmi lesquelles quelques œuvres de Gustave Caillebotte au jardin. Pierre Wittmer a, quant à lui, consacré un ouvrage entier à l'œuvre de Gustave Caillebotte au jardin publié en 1990, mais il s'est attaché

³ Marie Berhaut, *Caillebotte, catalogue raisonné des peintures et pastels*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Wildenstein Institute, 1994, p. 45 et 53.

⁴ *Gustave Caillebotte, 1848-1894*, (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

⁵ *Dans l'intimité des frères Caillebotte, peintre et photographe*, (cat. exp. Paris, Musée Jacquemard-André, du 25 mars au 11 juillet 2011), Paris, Scira Flammarion, Culturespaces, 2011.

⁶ *Caillebotte à Yerres au temps de l'impressionnisme*, (cat. exp. Yerres, 5 avril – 20 juillet 2014), Paris, Flammarion, Yerres, Villes d'Yerres, 2014.

avant tout à étudier la structure du jardin d'Yerres et le contexte historique⁷. Ces publications donnent un aperçu assez précis des grandes périodes durant lesquelles l'œuvre de Caillebotte a été remise au goût du jour. Tout d'abord, avec la thèse de Marie Berhaut à la fin des années 1970 qui a donné le premier catalogue raisonné, puis, les années 1990, avec l'exposition au Grand Palais et à Chicago, à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste. Un catalogue d'exposition est également publié par la Galerie Brame et Lorenceau en 1994⁸. En 2011, l'exposition du Musée Jacquemard-André aborde l'œuvre de Gustave Caillebotte, ainsi que celle de son frère, Martial Caillebotte, photographe. Pour aborder l'œuvre de Gustave Caillebotte dans son intégralité, l'ouvrage de Kirk Varnedœ publié en 1988, est essentiel et c'est le premier ouvrage après celui de Marie Berhaut à présenter une étude approfondie et nouvelle de l'œuvre⁹. Le catalogue de l'exposition de Lausanne en 2005 aborde également l'œuvre selon des points de vue originaux¹⁰.

Le jardin dans la peinture est, par ailleurs, une thématique abordée superficiellement, mais l'ouvrage d'Emmanuel Pernoud sur le sujet publié en 2013 offre une extraordinaire source d'interprétation et d'inspiration, bien qu'il soit consacré aux jardins publics¹¹. Cette étude débute en effet durant la période du Second Empire. La contextualisation sociale et politique peut s'appliquer à notre sujet à laquelle nous pourrions ajouter celles du développement des sciences et techniques et de la vulgarisation scientifique. Le corpus d'œuvres sélectionnées dans l'ouvrage d'Emmanuel Pernoud témoigne d'une grande diversité dans le traitement du jardin public, lieu symbolique et emblématique d'une volonté politique de l'époque. Il apparaît clairement que la comparaison d'écrits de contemporains qui fréquentent les jardins avec la représentation picturale de ceux-ci est judicieuse, en ce qu'elle aide à analyser et à comprendre les œuvres. De même, la comparaison du traitement du jardin par des artistes différents permet d'analyser la vision que chaque artiste a de la prescription officielle. Cet ouvrage aborde également la question de la temporalité dans les œuvres

⁷ Pierre Wittmer, *Caillebotte au jardin, la période d'Yerres, 1860-1879*, Saint-Rémy-en-l'Eau, éd. d'art Monelle Hayot, 1990.

⁸ Pierre Wittmer, *Gustave Caillebotte 1848-1894, Dessins et pastels*, Paris, Brame et Lorenceau, 1998.

⁹ Kirk Varnedœ, *Gustave Caillebotte*, Paris, Ed. Adam Biro, 1988.

¹⁰ *Caillebotte au cœur de l'impressionnisme*, (cat. exp. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 24 juin au 23 octobre 2005), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, La bibliothèque des arts, 2005.

¹¹ Emmanuel Pernoud, *Paradis ordinaires, l'artiste au jardin public*, [Dijon], Les Presses du réel, 2013.

picturales. C'est une notion à retenir pour analyser le sujet précis du jardin privé dans l'œuvre de Gustave Caillebotte.

Quelques ouvrages sur les impressionnistes et leurs jardins sont publiés à partir des années 1990, dont celui de Clare A. P. Willsdon en 2005¹², mais ne nous apportent que peu d'éléments. L'œuvre de Gustave Caillebotte bien qu'abordée y reste superficiellement étudiée. La plupart de ces publications offrent un réservoir iconographique. De la même manière, il existe des ouvrages sur les jardins de peintres de toutes les époques. Dans quelques ouvrages sur le paysage dans la peinture, il est question du jardin, à de rares exceptions.

Afin d'envisager le plus précisément possible le traitement du jardin par Gustave Caillebotte, il est primordial de s'intéresser à l'histoire des jardins et de l'horticulture. Pour cela plusieurs ouvrages récents existent, dont l'ouvrage de Monique Mosser et George Teyssoit publié en 1991 sur l'histoire des jardins¹³, ainsi que celui de Luisa Limido, publié en 2002, sur les jardins sous le Second Empire¹⁴, ou encore, l'ouvrage publié par Martine Bergues en 2011¹⁵. L'ouvrage de Florent Quellier sur l'histoire du jardin potager est également utile¹⁶. L'arbre, élément présent dans la peinture des jardins de Caillebotte a également fait l'objet de deux publications qui nous intéressent, l'ouvrage d'Alain Corbin¹⁷ et l'article de Laurent Wolf¹⁸. Par ailleurs, un article de Maryline Cettou portant sur les serres dans la littérature fin-de-siècle et des liens qui peuvent exister entre les deux permettra d'analyser la serre dans la peinture¹⁹. Des publications en sciences sociales qui traitent de l'intimité, du quotidien, du travail et du loisir permettront d'élargir l'analyse. *L'histoire des femmes en occident* nous

¹² Clare A. P. Willsdon ; Delphine Billaut (trad.), *Les jardins impressionnistes*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2005.

¹³ Monique Mosser ; Georges Tessot (dir.), *L'histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991 (rééd. 2002).

¹⁴ Luisa, Limido, *L'art des jardins sous le second Empire*, Jean-Pierre Barillet Deschamps (1824-1873), Seyssel, Champ Vallon, 2002.

¹⁵ Martine Bergues, *En son jardin, une ethnologie du fleurissement*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, 2011.

¹⁶ Florent Quellier, *Histoire du jardin potager*, Paris, Armand Colin, 2012.

¹⁷ Alain Corbin, *La douceur de l'ombre, l'arbre source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2013.

¹⁸ Laurent Wolf, « La voix des arbres dans l'histoire de la peinture », *Etudes*, (7, 2008), tome 409, p. 72-83.

¹⁹ Maryline Cettou, « Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle », *A contrario*, 2009, 1, n° 11, p. 99-117.

fournira des éléments de contexte pour aborder la question des femmes au jardin²⁰. Concernant les publications récentes sur les sciences et techniques, l'ouvrage *La Science pour tous* (1850-1914) dirigé par Bruno Béguet et publié en 1990 donne de nombreuses informations sur le développement de la vulgarisation scientifique²¹.

Le travail de recherche a donc tout d'abord consisté à identifier précisément le nombre d'œuvres dans lesquelles le jardin est représenté, à partir du catalogue raisonné de Marie Berhaut²². Ce référencement n'a jamais été fait auparavant. Le corpus étant trop important pour être étudié dans le détail de façon systématique, seules certaines œuvres emblématiques le seront. En fonction des sources primaires existantes, une analyse de la réception critique sera élaborée. Ensuite, les caractéristiques formelles seront mises en lumière afin de dégager un vocabulaire propre à l'artiste. Une attention particulière sera apportée à la question de la temporalité. Un colloque sur l'expression de la temporalité dans l'art ayant eu lieu en décembre 2013 à l'INHA, cela nous incite à nous y intéresser²³. Les questions de la spatialité et des couleurs employées seront toujours prises en compte. Les contextes artistiques, sociaux et scientifiques permettront de mieux appréhender l'œuvre, dans le contexte de la Troisième République, du développement des sciences et techniques et de l'industrialisation. Nous nous appuyons donc sur des sources primaires afin d'étoffer le propos et d'émettre d'éventuelles hypothèses sur la genèse de l'œuvre, grâce aux archives, correspondances et aux éléments de biographie et à d'éventuels études et dessins préparatoires. Les publications et la presse spécialisée en horticulture, sur l'art des jardins, le jardinage ou les sciences et techniques appliquées au jardinage, ou même de savoir-vivre, seront utilisées. Il s'agit principalement des ouvrages de Neumann sur la construction des serres de 1844²⁴, du *Manuel de l'amateur des jardins*²⁵ de Decaisne et Naudin, en 1871, de *L'art des jardins*²⁶ par Edouard André, de 1879,

²⁰ Geneviève Fraisse ; Michèle Perrot ; Georges Duby (dir.), *Histoire des femmes en occident, 4, Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991.

²¹ Bruno Béguet, *La Science pour tous (1850-1914)*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire National des Arts et Métiers, 1990.

²² Berhaut, op. cit.

²³ *Temporalité et potentialité dans les œuvres d'art visuels, de la Renaissance à nos jours*, (Colloque, INHA, 12 et 13 décembre 2013), [non publié].

²⁴ Neumann, *Art de construire et de gouverner des serres*, Paris, Audot, Ed. du Bon jardinier, 1844.

²⁵ J. Decaisne ; Ch. Naudin, *Le manuel de l'amateur des jardins, traité général d'horticulture, Tome quatrième [...]*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères et Cie, 1871.

des ouvrages *Les orchidées*²⁷ d'Emile De Puydt, en 1880, *Le potager d'un curieux*²⁸ par Désiré Bois, de 1885, ou de *L'art des jardins*²⁹ par le baron Ernouf, de 1886, ou encore de l'ouvrage *Les loisirs d'un campagnard*³⁰ de Jules Pizzetta, en 1889. Certains journaux et revues de l'époque seront dépouillés, comme *La maison de campagne*, *L'Illustration horticole*, *L'Orchidophile*, *Revue horticole*, ou *L'Illustration* traitant d'horticulture ou de vulgarisation scientifique. Certains catalogues commerciaux de plantes de l'époque constitueront également des sources pertinentes³¹. Il sera également utile de redéfinir les termes employés et de les mettre en relation les uns avec les autres : jardins, horticulture, paysage, entre autres. Nous nous attacherons à étudier la correspondance de Gustave Caillebotte comportant des échanges sur les jardins, l'horticulture et les plantes. Cinq courriers adressés par Gustave Caillebotte à Claude Monet avec qui il partageait sa passion pour l'horticulture seront exploités³², ainsi que d'autres publiés dans le catalogue raisonné de Marie Berhaut³³ ou un numéro de la revue *Artcurial*³⁴. L'étude des inventaires après décès de la mère de l'artiste et de l'artiste lui-même, pourra peut-être nous apporter des éléments sur le contenu des bibliothèques ou sur les matériels horticoles possédés dans les propriétés de la famille. Des contacts ont été établis avec Sylvie Brame de la Galerie Brame et Lorenceau, ainsi que Pierre Wittmer qui composent, avec Gilles Chardeau, le comité Caillebotte. Des contacts ont également été établis avec Jean-Pierre Toussaint et Gilles Baumont de la Ville d'Yerres.

Les enjeux consistent à démontrer dans un premier temps en quoi Gustave Caillebotte se distingue dans sa représentation du jardin par rapport à d'autres peintres de sa génération tel que Claude Monet. Il importe également d'analyser si le jardin présente des similitudes ou des

²⁶ Edouard André, *L'art des jardins, traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, Masson, 1879.

²⁷ Paul Emile De Puydt, *Les orchidées, histoire iconographique, [...]*, Paris, J. Rothschild éditeur, 1880.

²⁸ Désiré Bois ; A. Paillieux, *Le potager d'un curieux [...]*, Paris, Librairie agricole de la Maison Rustique, 1885.

²⁹ Alfred-Auguste Ernouf, *L'art des jardins [...]*, Paris, J. Rothschild, 1886.

³⁰ Jules Pizzetta, *Les loisirs d'un campagnard*, Paris, A. Hennuyer, 1889.

³¹ Vilmorin-Andrieux, *Catalogue des arbres fruitiers [...], plantes vivaces de pleine terre, de serre tempérée et de serre chaude*, Paris, Vilmorin-Andrieux et Cie, 1892.

³² Correspondances, fonds Monet, Centre de documentation du Musée d'Orsay [ODO 2007-1-006], [ODO 2007-1-007], [ODO 2007-1-008] [ODO 2007-1-009], [ODO 2007-1-011].

³³ Berhaut, op. cit. p. 278-279.

³⁴ « Archives Claude Monet, correspondances d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois », *Artcurial*, Paris Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006.

différences par rapport à d'autres lieux représentés par le peintre (intérieurs ou vues citadines). De l'articulation de ces différents axes de recherche, pourraient surgir des considérations nouvelles et originales, pour cet ensemble de tableaux au jardin et pourquoi pas pour l'intégralité de l'œuvre du peintre.

Le problème majeur rencontré durant la recherche a résidé dans l'impossibilité d'accéder à la plupart des œuvres du corpus, car elles sont conservées à l'étranger ou dans des collections privées. Pourtant, grâce à deux expositions qui ont eu lieu cette année en Ile de France, celle de la Propriété Caillebotte à Yerres et celle du Musée Marmottan, nous avons pu découvrir quelques œuvres du corpus et d'autres œuvres du peintre, rarement ou jamais exposées jusqu'alors. L'autre difficulté a été l'impossibilité de rencontrer les descendants du peintre et donc d'accéder à des archives familiales et de découvrir de nouveaux documents non exploités. Gilles Chardeau, descendant de Martial Caillebotte, a été contacté, mais il n'a malheureusement pas donné suite.

Le premier chapitre portera sur l'environnement social et culturel qui a vu l'épanouissement de l'œuvre de Gustave Caillebotte. Sa biographie sera ainsi développée. Les contextes artistique, social, scientifique et technique seront abordés dans la deuxième partie. La passion du peintre pour l'horticulture constituera la dernière partie et ses expériences intimes en la matière, notamment au travers de correspondances, seront évoquées.

Le deuxième chapitre traitera plus précisément de l'œuvre. Le référencement et les caractéristiques seront développés dans la première partie. La deuxième partie abordera le jardin d'agrément (fig. 6) et le jardin potager (fig. 18). Enfin, la troisième partie sera consacrée au jardin d'amateur du Petit Gennevilliers (fig.79). En plus de l'analyse de certaines œuvres, nous étudierons, si possible, la réception critique du vivant de l'artiste. Il importera d'identifier précisément les éléments que le peintre représente ou pas et selon quelles modalités.

Le troisième chapitre sera l'occasion de mettre en parallèle l'œuvre de Caillebotte avec celles d'autres artistes de sa génération, ou antérieurs à cette époque. Ainsi, la première partie sera intégralement consacrée à la représentation de la serre. La deuxième partie sera consacrée au travail et au loisir, ainsi qu'à la place de la femme et de l'homme au jardin. Enfin, dans la troisième partie, il s'agira de mettre en lumière l'arbre et le verger, en tant qu'éléments significatifs et d'étendre notre analyse à la question du paysage.

I. Gustave Caillebotte, artiste technicien

La vie de Gustave Caillebotte, peintre fortuné et mécène, est faite de passions. La philatélie, le nautisme, l'architecture navale et l'horticulture ont eu une importante place dans son existence. C'est en effet un amateur éclairé, car il aborde des disciplines en s'y impliquant comme un professionnel, en se passionnant pour les découvertes scientifiques et les évolutions techniques. Il a vécu pendant une période de grands bouleversements sociaux, culturels, politiques et artistiques. Ce premier chapitre va donc s'attacher à rappeler la biographie du peintre et à décrire les contextes artistique, social, politique et culturel dans lesquels il a vécu et évolué. Une chronologie synthétique figure en annexe VIII. Enfin, nous nous intéresserons à ses expériences en matière d'horticulture afin de mieux appréhender sa peinture.

1. Une vie de passions et d'engagement

a. Les années de jeunesse (1848-1875)

Gustave Caillebotte est né le 19 août 1848 à Paris, au 160 de la rue du Faubourg Saint-Denis. Premier né de Céleste (née Daufresne), qui avait alors vingt-neuf ans, alors que son père Martial âgé de quarante-neuf ans (veuf par deux fois) avait déjà un fils, Alfred, né en 1834. Ses frères René et Martial naissent respectivement le 27 janvier 1851 et le 7 avril 1853. La famille paternelle dirige de longue date une entreprise de textile à Domfront en Normandie, dans l'actuel département de l'Orne. Le choix de son père de s'installer à Paris est sans doute lié à la volonté de faire prospérer l'affaire. Son entreprise « Service des lits militaires », fournissait l'armée française en draps et couvertures et était localisée à la même adresse que la résidence familiale, avec ateliers, entrepôts, lavoir et machine à vapeur³⁵. Ces bâtiments étaient séparés de la maison par un jardin³⁶. Gustave Caillebotte est élève au lycée Louis-le-Grand (pensionnat de Vanves) où il entre le 6 octobre 1857 et en sortira en 1862, à l'âge de quatorze ans. En avril 1860, il fait sa première communion. Les dépenses militaires de Louis Napoléon Bonaparte participent sans aucun doute à la fortune des Caillebotte. En 1860, Martial Caillebotte père acquiert « le Casin », propriété de campagne à Yerres (dans l'actuel département de l'Essonne). L'habitation est achetée meublée et le terrain est d'une superficie supérieure à onze hectares. Gustave Caillebotte a alors douze ans. L'année suivante son père y fera construire une maison

³⁵ Gilles Chardeau, *Caillebotte au cœur de l'impressionnisme*, (cat. exp., Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 24 juin au 23 octobre 2005), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Bibliothèque des arts, 2005, p. 173.

³⁶ Ibid.

supplémentaire et trois ans plus tard, un pavillon et une chapelle. Lorsqu'il devient juge au tribunal de commerce de la Seine en 1861, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur. L'ascension de la famille est alors parachevée par l'achat d'un terrain dans le huitième arrondissement et la construction d'un somptueux hôtel particulier de trois étages, à l'angle du 77, rue de Miromesnil et du 13, rue de Lisbonne. Entre 1866 et 1868, la famille y déménagera. Notons que le père de Gustave Caillebotte, aurait contribué à la création d'un jardin public en 1865, à Domfront, son pays natal, afin de mettre en valeur les vestiges du château féodal³⁷. Gustave Caillebotte obtient en 1868, à l'âge de vingt ans, le diplôme de bachelier en droit. Appelé pour son service militaire, la même année, son père, ayant contracté une assurance *ad hoc*, lui paye un remplaçant. Il poursuit donc ses études de droit à Paris et obtient sa licence en juillet 1870. Ce n'est que quelques mois plus tard que Napoléon III déclare la guerre à la Prusse, ce qui va précipiter la chute du Second Empire et placer la France dans une situation désastreuse pendant une année. Gustave Caillebotte est alors affecté à la garde nationale mobile de la Seine chargée d'assurer la défense de Paris durant l'été 1870. La propriété d'Yerres est alors réquisitionnée par l'armée française. Gustave Caillebotte illustre cet événement dans deux petits tableaux dont *Le Casin, Yerres* (fig. 105). Il est démobilisé en mars 1871 et effectue alors deux voyages, en Suède et en Norvège. En 1872, il se déplace à Naples, vraisemblablement chez le peintre Giuseppe de Nittis (1846-1884). La même année, il fréquente l'atelier du peintre Léon Bonnat (1833-1922) pour préparer le concours d'entrée à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts. Après une courte période militaire, il passe l'examen d'entrée à l'Ecole des beaux-arts avec succès. Les professeurs d'alors y sont Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Alexandre Cabanel (1823-1889), Isidore Pils (1813-1875) et Adolphe Yvon (1817-1893). Il suit le cours de ce dernier, mais fréquente peu l'Ecole³⁸. Son père fait surélever l'immeuble de la rue Miromesnil pour un grand atelier de peinture, côté rue de Lisbonne, au troisième étage. Ce sera le premier atelier de Caillebotte et cette situation idéale au cœur de nouveaux espaces publics spectaculaires lui inspirera de nombreuses peintures citadines. Son père décède le 24 décembre 1874 à l'âge de soixante-quinze ans, laissant à sa femme et ses enfants une fortune considérable. Cette même année a lieu la « Première exposition de la Société anonyme coopérative à personnel et capital variables des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, etc. ».

³⁷ Pierre Wittmer, *Gustave Caillebotte (1848-1894), Dessins et pastels*, (cat. exp. Galerie Brame et Lorenceau, Paris, 15 octobre au 27 novembre 1998), Paris, Galerie Brame et Lorenceau, 1998, p. 12.

³⁸ *Ibid.*

Caillebotte n'y participe pas, néanmoins, c'est sans doute à cette occasion qu'il fait la connaissance d'Edgar Degas (1834-1917) et d'Henri Rouart (1833-1912) par l'intermédiaire de Léon Bonnat. En 1875, il tente de participer au Salon officiel, mais son tableau *Les raboteurs de parquet* (fig. 129) est refusé par le jury. Il commence à acheter des toiles aux peintres qui exposent en dehors du Salon. Il effectue un nouveau voyage à Naples chez son ami de Nittis.

b. L'aventure « impressionniste » (1876-1886)

En 1876, il présente huit tableaux à la « Deuxième exposition de peinture » de cette même Société anonyme d'artistes et joue également un rôle d'organisateur et de mécène. Il achète d'ailleurs trois tableaux à Claude Monet (1840-1926). Son frère cadet, René, décède à l'âge de vingt-six ans, au mois de novembre. Cette épreuve tragique pousse l'artiste à rédiger son premier testament au terme duquel il lègue à l'Etat sa collection de tableaux et prévoit de l'argent pour une troisième exposition qui rassemblerait Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro (1830-1903), Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), Alfred Sisley (1839-1899) et Berthe Morisot (1841-1895). C'est également en 1876 qu'il s'inscrit avec son frère Martial Caillebotte au Cercle de la Voile de Paris. En janvier 1877, Monet s'installe près de la gare Saint-Lazare et le loyer est payé par Gustave Caillebotte jusqu'à son déménagement en 1878. En avril a lieu la « Troisième exposition de peinture » des impressionnistes, rue Le Peletier à Paris, le peintre y expose six tableaux dont *Portraits à la campagne* (fig. 6) et il prête huit tableaux de sa collection : trois « Degas », un « Monet », trois « Pissarro », un « Renoir ». Pour cette exposition, il effectue le choix des peintres, trouve et loue un espace d'exposition, choisit des tentures, fait la maquette du catalogue, se charge d'envoyer les invitations, aide Renoir à accrocher les tableaux et paie les annonces dans la presse. Il semble que cette exposition ait été une réussite magistrale et la plus représentative du groupe³⁹. Caillebotte participe le 28 mai suivant à une vente à l'hôtel Drouot, deux de ses tableaux y sont vendus qu'il rachète ensuite. Au cours de cette même année, il aura prêté, donné ou avancé de l'argent à Claude Monet à plusieurs reprises. La mère de Gustave Caillebotte décède le 20 octobre 1878. L'immeuble d'habitation de la rue Miromesnil et la propriété d'Yerres sont vendus en juin 1879. Les deux frères résident alors, ensemble au 31, boulevard Haussmann. Monet s'installe rue Vintimille et son loyer est toujours payé par Caillebotte. La quatrième

³⁹ Chardeau, op. cit., p. 175.

« Exposition des peintres indépendants » a lieu en avril et mai 1879, le peintre y expose vingt-cinq tableaux, dont un pastel *Potager* (fig. 16) et trois œuvres hors catalogues, dont *Les Orangers* (fig. 23). Il prête dix œuvres de sa collection, un « Degas », deux « Monet » et sept « Pissarro ». Gustave Caillebotte débute la compétition nautique à partir de cette année. En janvier 1880, il entre au conseil d'administration du Cercle de la Voile de Paris et en devient l'un des deux vice-présidents⁴⁰. Durant l'organisation de la cinquième « Exposition des peintres indépendants » de 1880, des conflits éclatent entre Degas et Caillebotte. Leurs avis divergent sur les peintres à convier aux expositions. Monet et Renoir qui exposent au Salon ne participent pas à l'exposition. Caillebotte y expose onze tableaux. Par solidarité avec les exclus et pour marquer son désaccord, Caillebotte, pour la première fois depuis son arrivée dans le groupe, ne participera pas à la sixième « Exposition des peintres indépendants » de 1881. Le 7 mai de cette même année, les frères Caillebotte achètent ensemble une propriété située sur la rive gauche de la Seine au Petit Gennevilliers qui se trouve tout prêt du Cercle de la Voile de Paris, en face d'Argenteuil. En décembre, Gustave Caillebotte est nommé président du sous-comité de la Société des régates de Cabourg, Dives-sur-mer, Beuzeval-Houlgate. En 1882, les deux frères font achever deux constructions dans la propriété du Petit Gennevilliers. Au mois de mars, lors de la septième « Exposition des peintres indépendants », Gustave Caillebotte expose dix-sept tableaux, dont *Chemin montant* (fig. 141) et *Fruits à l'étalage* (fig.144). Cette même année, il réalise une traversée de la Manche, avec *Jack*, un cotre à dérive, le premier bateau dessiné par ses soins, avec l'aide de son ami Maurice Brault et du constructeur Texier fils. La revue hebdomadaire *Le Yacht* (journal de la navigation de plaisance artistique, littéraire et scientifique), annonce le 23 septembre l'arrivée de trois yachts du Cercle de la Voile de Paris, dont *Jack*, de retour au Havre d'une excursion à Cowes, sur l'Île de Wight⁴¹. Le 30 avril 1883, Edouard Manet décède. Sa mère et sa femme continuent de séjourner à Gennevilliers. Auguste Renoir passe l'été chez les Caillebotte au Petit Gennevilliers où il exécute le portrait de Charlotte Berthier, la compagne de Gustave Caillebotte. Le 20 novembre celui-ci rédige un deuxième testament et confirme les termes du premier déposé en 1876. Il y ajoute trois dispositions dont une rente viagère de douze mille francs pour son amie Charlotte Berthier de son vrai nom Anne-Marie Hagen. Au mois d'avril et mai 1886, Paul Durand-Ruel organise une

⁴⁰ Daniel Charles, *Gustave Caillebotte (1848-1894), dessins, pastels et peintures*, (cat. exp. Galerie Brame et Lorenceau, Paris, du 15 octobre au 27 novembre 1998), Paris, Galerie Brame et Lorenceau, 1998, p. 15.

⁴¹ Wittmer, op. cit., p. 20.

exposition de groupe aux American Art Galleries à New York : *Works in oil and pastel by the impressionists of Paris*. Gustave Caillebotte y expose dix tableaux, dont *Child in a garden* qui correspondrait à *Camille Daurelle dans le parc d'Yerres* (fig. 9). Tous ces tableaux sont présentés le 25 mai à la National Academy of Design, à New York. La « Huitième exposition de peinture » a lieu à Paris en mai et juin de la même année, mais Caillebotte n'y participe pas, pas plus que Renoir, Monet, Cézanne ou Sisley.

c. La retraite au Petit Gennevilliers (1887-1894)

Le 24 mai 1887, Gustave Caillebotte rachète à son frère les parts des immeubles et terrains acquis en indivision au Petit Gennevilliers, en raison du mariage de ce dernier. La collection de timbres du monde entier, constituée par les deux frères est vendue à partir de 1887, pour la somme de quatre cent mille francs, soit près de cinq millions d'euros. Elle est en partie rachetée par Thomas Kea Tapling qui léguera plus tard l'ensemble de sa collection au British Museum. Cette collection Caillebotte-Tapling est aujourd'hui considérée comme le fondement des collections philatéliques nationales britanniques et les noms de Gustave et Martial Caillebotte figurent parmi les « pères » de la philatélie dans le palmarès des philatélistes distingués créé en 1921. Gustave Caillebotte achète du terrain à plusieurs reprises et sa propriété s'agrandit jusqu'à dépasser l'hectare. Un atelier de construction de bateaux est proche de la propriété et Caillebotte participera, avec l'aide d'architectes navals et d'ingénieurs, à la conception et la réalisation de bateaux. Une photographie prise par son frère montre le peintre à la table de dessin (annexe IV, fig. 231). D'autres photographies témoignent de l'importance du chantier naval proche de la résidence du Petit Gennevilliers⁴². Selon Daniel Charles, le peintre aurait dessiné une vingtaine de voiliers, en moins de trente mois, entre 1890 et 1893 et été très attentif à la construction et la réalisation de ses créations⁴³. L'hebdomadaire *Le Yacht* publiera plusieurs articles sur les créations et innovations en matière de conception de voiliers, ainsi que les achats et régates menées par Gustave Caillebotte et son frère⁴⁴. Pourtant, selon Daniel Charles, Gustave Caillebotte sera lui-même rattrapé par l'évolution de la technique. Et ses découvertes à peine mises en application en matière de vitesse ou de maniement, seront rapidement supplantées par de nouvelles découvertes plus innovantes

⁴² Wittmer, op. cit., p. 26 et 37.

⁴³ Charles, op. cit., p. 31.

⁴⁴ Wittmer et Charles, op. cit., p. 16 et 21.

encore⁴⁵. Début 1888, il fait achever, dans sa propriété du Petit Gennevilliers, un atelier d'agrément, un poulailler et une maison. Il décide d'y installer sa résidence principale. En février il envoie huit toiles à la cinquième exposition des XX à Bruxelles, dont *Etude de soleils* (fig. 50). Le 6 mai, Gustave Caillebotte est élu conseiller municipal de Gennevilliers. En mai et juin, il expose six toiles dont un *Jardin* chez Durand-Ruel, à Paris, pour l'exposition de groupe « Peintres impressionnistes et post-impressionnistes ». Caillebotte réunit à cette époque, à de nombreuses reprises, ses amis peintres chez lui et assume tous les frais de ces réunions. Il renoue ainsi avec la tradition des dîners qui au temps des expositions collectives rassemblaient peintres et écrivains au Café Guerbois, puis à la Nouvelle Athènes et finalement au Café Riche. Jusqu'à sa mort, ils se retrouveront chaque mois pour parler d'art, de littérature et aussi de politique et de philosophie⁴⁶. En juin 1889, Caillebotte est définitivement libéré de ses obligations militaires. Le 5 novembre, par codicile à son testament, il confirme ses précédents testaments et laisse à Charlotte Berthier la petite maison située dans sa propriété du Petit Gennevilliers, alors louée à Monsieur Luce, le constructeur de bateaux. Sa relation amoureuse avec Charlotte Berthier est singulière, il ne s'est en effet jamais marié ni religieusement, ni civilement. Cela dénote une certaine liberté vis-à-vis des conventions sociales. Renoir et sa femme séjournent au mois d'octobre chez Gustave Caillebotte. Le 30 de ce mois, celui-ci s'oppose en tant que conseiller municipal à une taxe sur les bateaux qui selon lui nuirait à la plaisance. Le 28 décembre, il fait voter une gratification au cantonnier. En mai 1892, il prête plusieurs toiles de Renoir de sa collection personnelle à l'exposition organisée par Durand-Ruel à Paris. Début 1894, Caillebotte, contraint de quitter le bassin d'Argenteuil, du fait de la construction d'un nouveau port, achète un terrain à Meulan pour y installer le nouveau Cercle de la Voile de Paris. Le 21 février 1894, il meurt d'une congestion cérébrale à son domicile du Petit Gennevilliers. Certains, cependant, évoquent plutôt une « longue maladie »⁴⁷. Le peintre aurait été surpris en pleine activité et aurait laissé inachevé le tableau *Le jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 104)⁴⁸. Ses obsèques sont célébrées à l'église Notre-Dame-de-Lorette par son demi-frère Alfred Caillebotte alors curé de cette église. Il est enterré au cimetière du Père-Lachaise dans le caveau familial. Une exposition rétrospective de son œuvre a lieu en juin

⁴⁵ Daniel Charles, « Caillebotte et la navigation à voile » dans Marie Berhaut, *Caillebotte, catalogue raisonné des peintures et pastels*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Wildenstein Institute, 1994, p 27-28.

⁴⁶ Chardeau, op. cit., p. 179.

⁴⁷ Chardeau, op. cit., p. 180.

⁴⁸ Ibid.

1894, dans les galeries Durand-Ruel. En dehors de la famille, les seuls prêteurs désignés sont des amis de Caillebotte. Sa collection de tableaux est léguée à l'Etat français, non sans difficultés, grâce à ses exécuteurs testamentaires, Pierre-Auguste Renoir et son frère Martial Caillebotte. Ce n'est que le 9 février 1897, que la salle Caillebotte est ouverte au public au musée du Luxembourg et constitue le premier ensemble de peintures impressionnistes dans un musée français. Par contre, la majeure partie des œuvres de Gustave Caillebotte se trouve actuellement dans des collections privées. Son rôle de mécène et son aisance financière ont sans doute desservi sa reconnaissance en tant que peintre de talent. Il n'a, par ailleurs, jamais eu besoin de vendre ses œuvres pour vivre.

2. Le contexte d'une œuvre

a. Contexte artistique

Dès 1855, Gustave Courbet (1819-1877) exprime une volonté de représentation sociale réaliste dans sa peinture, selon sa propre individualité, tout en puisant dans la tradition. Il s'agit de traduire les mœurs, les idées et l'aspect de son époque⁴⁹. Cela s'oppose à la théorie de « L'art pour l'art » de Théophile Gautier (1811-1872) qui prône la beauté de l'œuvre d'art en dehors de toute visée politique, éthique ou morale. En 1863, Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) lance le néologisme « naturalisme » : beau et relativiste plutôt que beau idéal. Au Salon, il distingue trois groupes : classiques, romantiques, naturalistes. Ces derniers ont sa préférence, car ils représentent le progrès ou l'évolution en art. Les codes ne sont plus internes à la peinture, il faut représenter la vie. La hiérarchie des genres est remise en cause. Le paysage, qui représente le visible, doit remplacer l'invisible : l'histoire, la mythologie, la religion. Cela correspond aussi à la fin de l'anecdote. Le naturalisme est alors représenté par des peintres comme Jean-François Millet (1814-1875) ou Jules Bastien Lepage (1848-1884). La même année, Charles Baudelaire (1821-1867) publie dans les pages du journal *Le Figaro*, un essai intitulé *Le peintre de la vie moderne*, dans lequel il aborde la question de la modernité dans l'art, résumée ainsi : « La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de

⁴⁹ Gustave Courbet, *Le réalisme, avant-propos au catalogue Exhibition et vente de 40 tableaux et de 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, Paris, 1855.

l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »⁵⁰. Chaque artiste dans ce qu'il a de singulier et révolutionnaire est amené un jour ou l'autre à devenir lui-même traditionnel. La modernité s'oppose à la tradition mais l'intègre fatalement. La modernité est aussi l'instant présent. En 1865, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) dans son ouvrage *Du principe de l'art et de sa destination sociale*⁵¹ exige de l'art une vocation sociale et morale en opposition avec la futilité du beau et de l'esthétique. En 1866, Emile Zola (1840-1902), dans l'article « Les réalistes du Salon », donne cette définition de l'œuvre d'art : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament »⁵². Charles Blanc (1813-1882), quant à lui, publie, en 1867 *La grammaire des arts du dessin*⁵³. Dans sa lignée, Eugène Fromentin (1820-1876) publie en 1876 l'ouvrage *Les maîtres d'autrefois*, magistrale étude des peintres de Belgique et de Hollande et dont la partie intitulée « Les influences de la Hollande sur le paysage français » fait allusion à ses contemporains qui exposent au Salon ou dissidents qu'il critique⁵⁴. Louis-Edmond Duranty (1833-1880) rétorque en publiant *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*⁵⁵. Il défend les qualités incontestables de peintres d'un genre nouveau, en se basant sur l'œuvre de Degas et en inscrivant leur peinture dans la lignée de Manet, Millet, William Turner (1775-1851) ou Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Il fait aussi référence au réalisme de Courbet et d'Honoré de Balzac (1799-1850). Il aborde l'effet de la décomposition de la lumière, puis l'importance de l'environnement et les déséquilibres visuels provoqués par la nouvelle vision de ces peintres. Il insiste également sur la volonté affichée d'indépendance de chaque artiste au sein du groupe, du tempérament et de l'expression propre à chacun. Si cet écrit n'a pas eu de réel impact au moment de sa parution, peut-être Gustave Caillebotte l'a-t-il lu dès sa parution ?

La formation artistique académique de Gustave Caillebotte peut se retrouver dans sa peinture et ses dessins préparatoires. La ligne a beaucoup d'importance et si parfois il s'écarte de cette manière académique, c'est pour y revenir sans cesse. Par ailleurs, Caillebotte, dans une

⁵⁰ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26, 29 novembre et 3 décembre 1863.

⁵¹ Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier frères, 1865.

⁵² Emile Zola, « Les réalistes du salon », *L'Évènement*, 11 mai 1866, dans *Ecrits sur l'art*, Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), Paris, Gallimard, 1991, p. 120.

⁵³ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867.

⁵⁴ Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois, Belgique, Hollande*, Paris, E. Plon, 1876.

⁵⁵ Louis-Edmond Duranty, *La nouvelle peinture*, Paris, E. Dentu, 1876.

correspondance du 18 juillet 1884 adressée à Monet, écrit son intérêt pour l'œuvre de Millet⁵⁶. D'après Kirk Varnedoe, l'ordonnance stricte et le vigoureux point de fuite central de *Rue de Paris, temps de pluie* (fig. 135) rappelle l'œuvre de Piero Della Francesca (vers 1416-1492). Ses points de fuite décentrés trouvent un précédent chez des artistes maniéristes tel que Le Tintoret (1518-1594) et ses aberrations d'optique chez le Parmesan (1503-1540)⁵⁷. S'ajoute à cela, l'influence des estampes japonaises du style de l'Ukiyo-e, que l'on peut traduire par « monde flottant » ou « monde changeant ». Les peintres européens découvrent cet art du Japon en raison de l'ouverture de l'île au reste du monde, au cours des années 1850, pour des raisons politiques et commerciales. L'estampe japonaise se caractérise par des variations sur les mêmes sujets, la nature représentée en mobilité permanente et les frémissements de la lumière, selon un découpage arbitraire des points de vue et des perspectives obliques. Ernest Chesneau, en 1869, en mentionne trois caractéristiques fondamentales : le manque de symétrie, le style et la couleur, mais également l'étude de la nature et la transcription des impressions et du mouvement⁵⁸. Ces peintres sont alors considérés comme naturalistes. C'est Philippe Burty, critique d'art proche des impressionnistes qui invente le terme « Japonisme » en 1872. Gustave Caillebotte connaît ces estampes, en aurait même possédé et s'en serait largement inspiré pour élaborer ses agencements spatiaux⁵⁹. Cela corrobore les pratiques de ces peintres d'un genre nouveau que l'on nomme aujourd'hui les impressionnistes. Les peintres de l'Ecole de Barbizon tels que Charles-François Daubigny (1817-1878) ou Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) les ont également influencés en raison de leur pratique en plein-air et « sur le motif ». Les impressionnistes choisissent souvent leur jardin, tout à la fois lieu intime et de plein-air, comme sujet ou environnement. Il est empreint de modernité, au même titre que la ville, le train et le chemin de fer, les loisirs ou la mode. Jusqu'à présent la peinture montrait des couleurs statiques, des tons justes, des ombres et lumières contrastées sans lien avec la réalité visuelle. Ces peintres, selon des modalités propres à chacun, transcrivent, quant à eux, l'instant présent et les phénomènes naturels passagers. Cela désarçonne la critique qui n'y voit, la plupart du temps, qu'improvisation et manque de fini. Ces expérimentations sont menées de façon arbitraire et non réfléchie. En effet, les études du physicien Eugène Chevreul sur la

⁵⁶ Berhaut, op. cit., n° 32, p. 277.

⁵⁷ Varnedoe, op. cit., p. 24.

⁵⁸ Ernest Chesneau, *L'Art japonais, Conférence faite à l'UCBA appliqués à l'Industrie*, le 19 février 1869, Paris, A. Morel, 1869.

⁵⁹ Varnedoe, op. cit., p. 24.

« décomposition de la lumière par le prisme et sur le cercle chromatique »⁶⁰, publiées dès 1839, ne seront réellement exploitées que par les néo-impressionnistes.

Les expositions à la plupart desquelles participe Gustave Caillebotte sont symptomatiques d'une époque que Jean-Paul Bouillon a décrite comme celle des sociétés d'artistes⁶¹. Ces artistes se rassemblent donc tout d'abord sous le nom de « Société anonyme coopérative à personnel et capital variables des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, etc. ». Ils exposent en dehors du Salon officiel, d'où ils sont tenus à l'écart, pour la plupart, le jury rejetant leurs œuvres de facture non académique, leurs sujets trop modernes et pas assez pittoresques. Ce n'est donc pas l'esthétique, le critère de rassemblement, mais l'opposition à l'institution et à l'académisme. Le but de cette société d'artistes est de « présenter des expositions libres, sans jury, ni récompense honorifique ». Cela permet également d'exposer de façon plus aérée et de rassembler les œuvres d'un même artiste, ce que ne permet pas le Salon. Et, bien qu'étant apolitique, cette théorie des sociétés renvoie au mutualisme qui se veut, avant d'être une opposition au pouvoir ou à l'institution, être une libre association. Les artistes se rencontrent d'ailleurs dans des cafés fréquentés par la classe moyenne. Et, à cette époque, les galeries de marchands d'art ou les salles des ventes côtoient les sociétés d'artistes dans la diffusion d'un art non officiel. C'est Jules-Antoine Castagnary qui a sans doute imposé le terme « impressionniste » dans un texte publié dans *Le Siècle*, en avril 1874⁶², après qu'un critique, Louis Leroy, l'ait utilisé de façon ironique, dans un article paru dans *Le Charivari*⁶³. Les œuvres de ces peintres dissidents ont peu de chose en commun. On y rencontre des artistes aussi différents dans leurs factures que Degas, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro ou Henri Fantin-Latour (1836-1904). Le terme « impressionnisme » écrase alors la dimension politique et sera associé à des qualités formelles. Edgar Degas refuse aux artistes exposants chez un marchand ou au Salon l'accès aux expositions du groupe, position que ne partageait pas Gustave Caillebotte. Dans les années 1880, les grands marchands comme Paul Durand-Ruel (1831-1922) ou Georges Petit (1856-1920) prennent de l'ampleur. La huitième exposition

⁶⁰ Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture [...]*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

⁶¹ Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n°54, 1986, p. 89-113.

⁶² Jules Antoine Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines, les impressionnistes », *Le Siècle*, 25 avril 1874.

⁶³ Louis Leroy, « L'exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril 1874.

impressionniste, en 1886, marque une césure et clôt l'aventure des expositions impressionnistes. Pour autant, les protagonistes ne cessent de peindre, mais empruntent de nouvelles voies. C'est en effet le moment de l'avènement du « post-impressionnisme », avec Georges Seurat (1859-1891), puis viendront le symbolisme, avec Odilon Redon (1840-1916) et le néo-impressionnisme. Il s'opère alors un changement de paradigme. On ne se focalise plus sur le sujet, mais sur la forme et le modelé. Gustave Kahn écrit en 1886, à propos des symbolistes qu'il ne s'agit plus de « subjectiver l'objectif », soit, représenter la nature à travers un tempérament, mais « d'objectiver le subjectif », soit, exprimer l'intériorité ou l'idée de l'artiste sur la toile⁶⁴.

La photographie a pu être pour certains peintres un outil de travail. Contrairement à ce qu'écrit Kirk Varnedoe⁶⁵, Caillebotte n'aurait pas utilisé la photographie pour réaliser ses œuvres. Néanmoins, dans les années 1860-70, la production d'images photographiques originales a pu l'influencer⁶⁶. Il aurait ensuite, à son tour influencé son propre frère qui débute la pratique de la photographie en tant qu'amateur, à partir de 1890.

b. Industrialisation et hygiénisme

L'idée de progrès qui émerge dès la fin du XVIIIe siècle connaît son apogée au XIXe siècle, sous l'impulsion du naturaliste Georges Louis Leclerc comte de Buffon (1707-1788) qui le premier pense possible l'évolution d'une espèce d'une génération à l'autre. L'ouvrage *L'origine des espèces* de Charles Darwin (1809-1882) est publié en 1859. Ainsi, l'heure est à la volonté de perfectionnement et à l'espoir d'une progression de l'espèce humaine⁶⁷. Les promenades de santé, la consommation de végétaux ou les nouvelles pratiques éducatives en faveur de l'exercice physique expliquent un nouveau rapport à la nature. La conception positiviste de l'époque, selon Auguste Comte (1798-1857), ramenant toute philosophie aux faits, les transformations que l'Homme impose à la nature : infrastructures, industrie, agriculture, aussi bien qu'urbanisation des lieux naturels, ne sont pas considérés comme contre

⁶⁴ Gustave Kahn, « Réponse des symbolistes », *L'Évènement*, 28 sept. 1886.

⁶⁵ Varnedoe, op. cit., p. 23.

⁶⁶ Ibid., p. 22-23.

⁶⁷ Georges Vigarello, *Le sain et le malsain, santé et mieux-être depuis le Moyen-Âge*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 160-162.

nature⁶⁸. Au XIXe siècle, l'image de la campagne cultivée et ordonnée prend la place de la campagne agraire du XVIIIe siècle.

« Il ne s'agit plus [...] d'imiter les gestes de la classe paysanne pour retrouver les vertus de l'être primitif, la villégiature devient une sorte de prolongation de la vie sociale urbaine⁶⁹ ».

La volonté de mettre en paysage l'intégralité du territoire héritée du XVIIIe siècle disparaît avec « la fin du romantisme, l'émergence du pouvoir libéral et le développement des classes bourgeoises ». Cela s'explique en raison des transformations de l'économie agricole, du démembrement des grands domaines et de l'étiollement de l'intérêt pour les jardins au profit d'autres horizons plus lointains⁷⁰. Les citadins bourgeois cherchent à transposer à la campagne les loisirs, le confort, la variété, la profusion, et l'agitation et à se protéger d'une nature hostile ou ennuyeuse⁷¹. Ils créent alors un lieu à leur convenance dans les environs de Paris, nouvelle campagne artificielle, dans laquelle tous les inconvénients de la « *Natura naturans* » sont effacés pour une nature plus « vraie », au cœur des villes et aux alentours⁷². Et c'est grâce aux développements des sciences et techniques que l'Homme maîtrise et modifie la nature comme jamais auparavant⁷³. La campagne est un espace protégé entre la ville et la nature sauvage. Plusieurs zones se succèdent de façon organisée, ville, campagne urbanisée et industrialisée, champs agraires, puis nature. Proudhon perpétue l'idée de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) de faire de la France un jardin à l'anglaise. Mais le mythe de Rousseau selon lequel la nature et l'Homme sont corrompus par la société n'a plus de réel impact. Le projet paysagiste de prospérité issu du siècle des Lumières qui vise à une mise en paysage du territoire en son entier et suscite la création de parcs et jardins paysagers atteint son paroxysme entre 1840 et 1870.

C'est sous le Second Empire qu'il perd peu à peu de son influence pour laisser place à une « esthétique de l'apparence » emprunte des principes hygiénistes comme de l'idéologie bourgeoise, avec la création des grands parcs urbains⁷⁴. Napoléon III et le Baron Haussmann

⁶⁸ Luisa Limido, *L'art des jardins sous le Second Empire*, Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873), Seyssel, Champ Vallon, (collection Pays/Paysages), 2002, p. 30.

⁶⁹ Ibid., p. 32.

⁷⁰ Olivier Rialland, « Projet paysagiste et dynamiques paysagères dans l'Ouest ligérien aux XIXe et XXe siècle », *Cahiers nantais*, n°54, *Nouvelles vies de châteaux*, 2000, p. 84.

⁷¹ Limido, op. cit., p. 41.

⁷² Ibid., p. 36.

⁷³ Ibid., p. 43-44.

⁷⁴ Martine Bergues, *En son jardin : une ethnologie du fleurissement*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2011, p. 230-231.

entreprennent les grands travaux qui remodelent Paris. Les grands axes aérés et lumineux remplacent les rues sombres et les lieux insalubres. Cette nouvelle ville se veut plus propre, plus aérée et en adéquation avec les principes hygiénistes et éducatifs à destination du peuple. Les études du médecin Alexandre Parent-Duchâtelet (1790-1836) influencent largement ces politiques hygiénistes. Les parcs, jardins et squares publics doivent permettre au peuple de se reposer et de se régénérer grâce aux bienfaits de l'air pur et de la verdure et cela dans un but purement productiviste. La Troisième République reprendra à son compte ces idées.

L'industrialisation, les sciences et les techniques sont en pleine expansion. L'exotisme promu par le colonialisme et les marchandises toujours renouvelées sont légion. Les techniques d'acclimatation et l'exposition des plantes exotiques illustrent les principes politiques et sociaux. L'exposition des plantes exotiques dans les nouveaux parcs et jardins conçus sous le Second Empire fait écho à l'exposition des marchandises dans les grands magasins⁷⁵. Après l'usine et l'industrie présentées dans les expositions universelles, place aux produits finis, les plantes étant, comme les objets, des marchandises transformables et modifiables. Ce sont la productivité, l'efficacité et la mobilité des gens, des objets et des valeurs qui sont érigées en moteur du monde selon les règles imposées par la mode et le commerce moderne. Cela constitue le socle du capitalisme et la ville en est le pilier. Les jardins et les grands magasins s'y insèrent, permettant des déplacements sans obstacles ni limites. La topographie de la ville nouvelle rompt avec la symétrie. Cela procure des sensations fortes qui donnent l'impression de s'évader du quotidien, au même titre que les marchandises nouvelles, constamment renouvelées⁷⁶. Ainsi, l'œuvre de Barillet-Deschamps (1824-1873), responsable de la conception des parcs et jardins sous le patronage d'Adolphe Alphand (1817-1891) et du Baron Haussmann, peut constituer une traduction esthétique et naturalisée du consumérisme, fondement de l'économie libérale et du capitalisme en marche.

L'époque voit également se développer des courants de pensée socialiste, visant à réorganiser la société sur la base de l'intérêt collectif avant l'intérêt privé, afin de faire disparaître les inégalités sociales. Ce courant naît au début du XIXe siècle avec les utopies fouriériste et saint-simoniennes, et se poursuit avec l'émergence de la condition ouvrière de la grande usine. Il s'agit d'une démarche d'intellectuels visant à trouver une alternative au

⁷⁵ Limido, op. cit., p. 50-52.

⁷⁶ Ibid., p. 56-61.

capitalisme libéral. Ces initiatives sont tout d'abord utopiques avec le comte de Saint-Simon (1760-1825) qui cherche à organiser plus qu'à remettre en cause les modes de production, ou Charles Fourier (1772-1837) qui prône, comme d'autres, le collectivisme que certains appellent communisme. Proudhon, quant à lui, propose une coopération de petits propriétaires indépendants. Puis, ces idées connaissent une inflexion avec d'une part, l'œuvre majeure de Karl Marx (1818-1883) *Le Capital*, publiée en 1867, qui analyse avec précision les rouages du capitalisme et d'autre part, l'émergence d'un mouvement ouvrier structuré autour du syndicalisme révolutionnaire d'inspiration anarchiste.

c. Vulgarisation scientifique

Par ailleurs, le plein essor scientifique, technique et industriel du XIXe siècle s'accompagne d'une volonté de vulgarisation scientifique. D'ailleurs, d'après Bruno Béguet, le XIXe siècle qui fut souvent qualifié de « scientifique » fut peut-être avant tout « vulgarisateur »⁷⁷. En effet, la diffusion des savoirs scientifique et technique autant qu'historique, géographique ou littéraire emprunte de nombreuses formes : cours publics, presse, expositions, livre, imagerie et encyclopédisme « populaires ». Et parmi toutes ces activités de médiation, l'enseignement scolaire triomphe dans les dernières décennies du siècle. Ainsi, pour la première fois, l'ensemble d'une classe d'âge a été soumise, en théorie, aux mêmes apprentissages. Mais cette voie institutionnelle s'est doublée d'un processus plus aléatoire et spontané, qui s'est affirmé dans la seconde moitié du siècle sous le terme récent de « vulgarisation ». Bien qu'il y ait eu, tout au long du XIXe siècle, vulgarisation médicale, historique et géographique, avec les récits de voyages, le terme de vulgarisation a été appliqué le plus souvent à la diffusion de la culture scientifique et technique. Au XVIIIe siècle, l'élite sociale s'est passionnée pour la science dans le plus grand désordre. En effet, les frontières entre la science et la spéculation métaphysique voire la conversation cultivée sont imprécises et si un intérêt particulier se développe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle pour les sciences, les techniques, leur divulgation et leur amélioration, il restera limité. L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert ne sera diffusée, toutes éditions confondues qu'à quelques vingt mille exemplaires.

⁷⁷ Bruno Béguet, *La science pour tous (1850-1914)*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire National des Arts et Métiers, 1990.

Or,

« Cette médiation qu'est la vulgarisation présuppose, au contraire, la disposition d'un large public à recevoir les rudiments de la connaissance scientifique. Ce public, qui sera après 1855 celui des Expositions Universelles, des musées techniques, des livres, des revues et des conférences scientifiques n'existe pas au XVIII^e siècle. La vulgarisation suppose, en outre, l'existence de conceptions scientifiques clairement affirmées et d'une société scientifique incarnée dans des institutions et des individus incontestés, dont elle prétend opérer la « représentation » dans l'ensemble de la société. Ajoutons à ces deux conditions une troisième constatation, décisive : pour que naisse la vulgarisation, il fallut que s'affirme la conviction de son utilité sociale⁷⁸. »

Dans un climat propice à l'instruction populaire, grâce à l'action de Jules Ferry, et grâce à une presse et une édition en pleine expansion, quelques hommes vont faire triompher cette idée. L'avènement d'un mode original de diffusion des sciences et des techniques se situe au début des années 1850, en raison d'initiatives diverses de publication d'ouvrages ou de revues. En 1855, la première Exposition Universelle a lieu à Paris, sur le modèle de celle qui eut lieu à Londres en 1851 et passionne le pays. Suite à cet engouement, Henri Lecouturier lance *La Science pour tous* et *Le musée des sciences* en 1856 et en 1857, fonde avec Louis Figuiet et Félix Roubaud le Cercle de la presse scientifique. Ce mode de diffusion connaîtra son apogée dans les années 1860-1895. Parmi les revues de vulgarisation il en est certaines qui abordent les thématiques de l'agriculture, des sciences naturelles, de l'horticulture, du jardinage ou de la botanique, telles que *Le Magasin pittoresque* (1833-1938), *Cosmos* (1852-1870) ou *La Nature* (1873-1962). En outre, le XIX^e siècle est le siècle de la revue, support de publication propice à la vulgarisation.

Au XVIII^e siècle, l'idée de progrès est employée dans un sens absolu qui dépasse le cadre strict des sciences et techniques pour s'étendre aux domaines politique et social. Les vecteurs du progrès sont la civilisation, la foi en l'Homme et en l'humanité, le développement économique, le luxe, les arts et le raffinement des mœurs. D'après Bruno Bégout, le progrès se décline en trois temps, le progrès de la science, ou de la connaissance pure, le progrès par la science ou le progrès technique et le progrès par la diffusion de la science, qui a des implications sociales, morales et politiques⁷⁹. L'ensemble de ces idées empruntent à Saint-Simon la croyance en un progrès industriel comme moteur de l'évolution sociale. Le positivisme, lui, prône une éducation populaire, mais qui finalement ne s'apparente qu'à un

⁷⁸ Ibid., p. 7.

⁷⁹ Ibid., p. 17.

moyen de « régénération ». La réelle famille spirituelle et politique des vulgarisateurs triomphera en 1880 avec comme principaux acteurs, Emile Littré, Pierre Larousse, Ernest Renan, Paul Bert, Marcelin Berthelot, Jules Ferry, Jean Massé et Ferdinand Buisson.

Les manuels Roret font également partie des publications de vulgarisation scientifique. Il en existe dans divers domaines, dont l'horticulture.

Les Expositions Universelles furent sans doute plus des sources « d'acclimatation ou d'imprégnation que de vulgarisation et d'initiation »⁸⁰. Si comprendre et instruire reste l'objectif officiel de ces grandes manifestations, elles n'en sont pas moins en réalité des spectacles où priment la sensation et le divertissement. La volonté d'instruire en s'amusant est bien là, avec un recours systématique à l'image dans les publications. Les sciences pures ne sont alors que peu vulgarisées pour elles-mêmes, mais plutôt dans leur forme appliquée, représentation « unique de progrès technique dans un monde enchanté »⁸¹. La vulgarisation est bien à la frontière entre science et fiction. Walter Benjamin (1892-1940) associe d'ailleurs la fantasmagorie à ces expositions universelles⁸².

Le roman scientifique naît en 1863 avec Jules Verne (1828-1905) et connaît alors son apogée. *Le Temps* publie ses romans en feuilleton. D'après lui, la technique génère la liberté, la fantaisie et le progrès.

⁸⁰ Ibid., p. 142.

⁸¹ Ibid., p. 21.

⁸² Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle (exposé de 1939) » dans *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, p. 60-77.

3. La passion de Gustave Caillebotte pour l'horticulture

a. Le développement de l'horticulture

Les définitions de l'horticulture et du jardinage proposées par le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* par Pierre Larousse nous permettent de mieux appréhender ces notions⁸³.

« Horticulture : s. f. Art de cultiver les jardins. »

« Jardinage : s. m. Action, art de cultiver les jardins, surtout les jardins potagers. Le jardinage ne comprend que la culture des plantes potagères, c'est-à-dire, les plantes herbacées qui sont propres à assaisonner ou à varier nos mets (Raspail). Encyclop. : le mot jardinage a été pendant longtemps employé pour désigner la culture des jardins, plus connue aujourd'hui sous le nom d'horticulture. A mesure que cet art s'est étendu et perfectionné, ses diverses branches ont reçu des noms spéciaux (arboriculture, floriculture...). Le mot jardinage ne s'applique plus guère aujourd'hui qu'à la culture maraîchère et à ses produits. »

D'après Decaisne et Naudin, dans *Le Manuel de l'amateur des jardins*⁸⁴ :

« Le jardinage d'utilité est cette branche de la culture du sol qui a spécialement pour objet la production des légumes et des fruits destinés à la nourriture de l'homme. Par quelques points, il touche à l'agriculture proprement dite, car il y a des légumes et des fruits qui se cultivent en grand et par les procédés ordinaires de l'agriculture, et parce que certains légumes habituellement employés à l'alimentation de l'homme le sont aussi à celle des animaux domestiques [...] à cette dernière est réservée de produire ce qu'il y a de plus important pour la vie matérielle des hommes réunis en société, le pain, le vin, la viande, le laitage, les huiles, les matières textiles, le bois etc. ; [...]. Le rôle du jardinage est moins grand : la vie humaine n'en dépend pas, mais il ajoute une large part à son bien-être ; aussi le degré de développement auquel il arrive dans un pays quelconque donne-t-il généralement la mesure de la richesse de la population. A ce point de vue le jardinage d'utilité est à la fois le luxe et le complément de l'agriculture. [...] il résulte que le jardinage ne s'éloigne jamais des lieux habités, et même le plus souvent qu'il se concentre aux alentours des villes [...] Toutes nos villes sont entourées de jardins potagers et de jardins fruitiers [...] »

Dans le même manuel, il est ensuite expliqué que la grande culture a été remplacée par la petite en raison de l'écoulement rapide assuré aux produits du jardin et de la facilité de se procurer des engrais nécessaires à l'entretien du sol qui, sans eux, serait épuisé par une incessante production. D'après les auteurs, l'établissement des voies ferrées pourrait faire

⁸³ *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Pierre Larousse, Nîmes, C. Lacour éditeur, 1866-1876, réimp. 1991.

⁸⁴ J. Decaisne, Ch. Naudin, *Le manuel de l'amateur des jardins, traité général d'horticulture, Tome quatrième contenant la culture des légumes et des arbres fruitiers de pleine terre ainsi que celle des plantes alimentaires de serre chaude*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1871, p. 1-2.

évoluer ces pratiques. Mais, le coût des engrais augmentant à mesure que l'on s'éloigne du lieu de leur production, les jardins devraient rester proches des villes. Il est ensuite question de la perfection du jardinage et sa transformation en « industrie lucrative » aux alentours de Paris. La pratique arriérée de celui-ci dans les villes secondaires et dans les campagnes, où les « bons fruits » et les « bons légumes » sont encore inconnus, persiste, malgré les efforts des sociétés d'horticulture pour remédier à cette « infériorité du jardinage ». Il s'agit donc d'un ouvrage de vulgarisation à l'attention des campagnards et jardiniers « non avertis ».

Il existe dès lors une hiérarchie bien nette entre la pratique « populaire » et concrète du jardinage qui ne concernerait qu'un ensemble de techniques propres au jardin potager et l'horticulture « savante » qui serait une théorie, une méthode, ou un art de cultiver le jardin, connue et diffusée par des élites nobles et bourgeoises. L'horticulture s'apparenterait également à une production de plus en plus massifiée, spécialisée dans les fleurs, à des fins commerciales plus qu'à des fins vivrières. L'horticulture serait aussi à l'origine d'expérimentations permettant de créer de nouvelles espèces, plus résistantes aux climats locaux. L'histoire de l'horticulture restant à faire, d'après Martine Bergues, sa naissance se situerait à la fin du XVIIIe siècle avec l'introduction des plantes exotiques provenant des colonies et du « nouveau monde »⁸⁵. Ainsi, à partir de 1750, les jardiniers botanistes établissent les premiers ateliers horticoles dans les ports de la Loire, pour y multiplier les plantes à des fins commerciales. Des exploitations s'installent par la suite aux alentours de Paris et d'autres villes. Elles créent de nouvelles espèces, y acclimatent les plantes exotiques et proposent des catalogues⁸⁶. C'est au cours du XIXe siècle que naissent de véritables « lignées d'horticulteurs ». Le développement de l'horticulture au XIXe siècle s'organise autour de la création d'entreprises par les anciens jardiniers des maisons bourgeoises et nobles passionnées de serres, de parcs à l'anglaise et de botanique, qui en financent parfois l'installation⁸⁷. Le développement des transports, notamment ferroviaires joue sans doute un rôle prépondérant dans la circulation des productions de plusieurs pays tels que la France, la Hollande ou l'Angleterre vers un marché international. Le développement des serres permettant une

⁸⁵ Martine Bergues, *En son jardin : une ethnologie du fleurissement*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2011, p. 255.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid., p. 255-256.

production hors saison y contribue également⁸⁸. En 1827 est créée la Société royale d'horticulture de France qui deviendra en 1855 la Société nationale d'horticulture de France. Cet organisme constitué de membres d'une élite qui entend promouvoir un savoir botaniste érudit se veut pourtant démocratique et se déclare vouée à la diffusion du progrès⁸⁹. L'explosion du secteur horticole est sans doute encouragée par quelques personnalités actives au sein de la SNHF, tels que les dirigeants de grandes entreprises (Vilmorin ou Truffaut, par exemple) ou des paysagistes renommés (Jean-Pierre Barillet-Deschamps, Edouard André (1840-1911) ou les frères Bühler, Denis (1811-1890) et Eugène (1822-1907)). Ils s'inspireront du modèle de Gabriel Thouin (1747-1829) pour la réalisation des corbeilles, massifs et mosaïques fleuries⁹⁰. La place des fleurs se précise dans les jardins « antithèse des lieux putrides »⁹¹ à destination de la bourgeoisie. Fleurs et parterres occupent ainsi une place prépondérante selon les exigences de propreté extrême, d'élégance et d'ordre qui rapprochent plus le jardin de l'appartement que d'une imitation de la nature⁹². Ce succès s'accompagne de celui du langage des fleurs tout au long du siècle qui participe du goût pour la botanique et les végétaux d'agrément. La fleur sert l'image d'une société du luxe, au même titre que les expositions universelles et les grands magasins de la fin du XIXe siècle. Les expositions florales annuelles de la SNHF sont de véritables opérations de prestige, elles illustrent le savoir-faire horticole et accordent une place d'honneur aux nouveautés. Le fleurissement des parcs et jardins publics, ainsi que le goût pour les fleurs dans la société civile de la fin du XIXe siècle sont d'ailleurs connexes à l'essor de l'horticulture et des sociétés savantes. Dès 1850, la SNHF joue également un rôle déterminant, avec la création des premières écoles d'horticulture et de nombreuses sociétés savantes de province⁹³.

« Les activités de la SNHF mettent en évidence l'importance des aspects rationnels, scientifiques et progressistes défendus par la structure. L'accent est mis sur la vulgarisation des traitements chimiques et phytosanitaires, des outils (pulvérisateur, tourniquet...), tandis que les savoir-faire non spécifiquement horticoles se trouvent délégitimés. La double revendication de la science et du progrès représente l'idéologie marquante de cette entreprise⁹⁴. »

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., p. 257.

⁹⁰ Ibid., p. 230.

⁹¹ Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille, l'odorat et l'imaginaire social (XVIIIe-XIXe siècle)*, Paris, Flammarion, (collection Champs), 1982, p. 224.

⁹² Bergues, op. cit., p. 230.

⁹³ Ibid., p. 258-259.

⁹⁴ Ibid., p. 260.

De nombreux traités ou manuels de jardinage, d'horticulture ou sur l'art des jardins sont publiés, dont, *Le Manuel de l'amateur des jardins* de Decaisne et Naudin (1871), *L'art des jardins* d'Edouard André (1879), *Les Orchidées, histoire iconographique* de De Puydt (1880), *Le potager d'un curieux : histoire, culture et usages de 100 plantes comestibles, peu connues ou inconnues*, par Désiré Bois et A. Pailleux (1885 et 1892 [200 plantes]), *L'art des jardins* d'Alfred-Auguste Ernouf (1886), ou *Les loisirs d'un campagnard* de Jules Pizzetta (1889).

Des revues spécialisées en horticulture voient le jour au XIXe siècle, dont, *Revue horticole, journal d'horticulture pratique* (1830-1939), *L'Illustration horticole* (1854-1896), *La Maison de campagne* (1860-1901), ou *L'Orchidophile* (1881-1895). Certaines revues de vulgarisation scientifique offrent également des articles sur l'horticulture, comme *Le Magasin pittoresque* (1833-1938) ou *L'Illustration : journal universel* (1843-1944). Gustave Caillebotte a sans doute pu tirer profit de cette profusion éditoriale, ainsi que des catalogues de vente de graines et de fleurs (Godefroy-Lebeuf ou Vilmorin-Andrieux, par exemple).

D'après Florent Quellier, le jardinage n'a pas attendu le XXème siècle pour devenir un loisir, mais seulement pour une infime partie de la population. En effet, il entre dans la catégorie de l'« otium cum dignitate » ou loisir cultivé, depuis l'Antiquité. Mais cet intérêt des élites pour le jardinage délègue les pénibles tâches, tels que le bêchage, le désherbage ou l'arrosage, à leurs jardiniers et serviteurs, hommes et femmes « de peine ». Le potager sous l'Ancien Régime est en adéquation avec l'habitat⁹⁵. Ainsi, à la pièce à vivre paysanne correspond l'unicité du jardin potager, tandis qu'à l'enfilade des appartements aristocratiques correspond le déploiement d'un jardin composé « de parterres pour les fleurs, de potagers, de vergers, de bois de haute futaie et d'allée selon leur diverse estendue », selon Antoine Furetière dans son *Dictionnaire* de 1690⁹⁶. Dans le monde rural paysan, le jardin potager est le lieu de travail dévolu aux femmes, ce qui comprend la lourde tâche de l'arrosage, alors que les hommes s'occupent de l'exploitation agricole⁹⁷. Le jardin potager n'est pas remis en question par la révolution industrielle, au contraire, il est consolidé. Il demeure une marque d'appartenance à la bourgeoisie. La distinction sociale du potager réside dans la possession d'une propriété, dans la complexité et l'élaboration des conduites fruitières et, concession faite

⁹⁵ Florent Quellier, *Histoire du jardin potager*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 87-88.

⁹⁶ Ibid., p. 92.

⁹⁷ Ibid , p. 86.

à la modernité du siècle, dans la possession d'une serre faite d'acier et de verre⁹⁸. Parmi les pratiques de la villégiature à la campagne qu'énumère Jules Pizzetta en 1889 dans *Les loisirs d'un campagnard*, le jardinage figure en bonne place⁹⁹. Dans cet ouvrage, un notable, propriétaire d'une confortable demeure campagnarde y veille à la culture de fruits et légumes et son potager est équipé d'une serre. Il est néanmoins intéressant de noter tout au long du XIXe siècle, marqué par la révolution industrielle, l'apparition du « jardin industriel », ancêtre du jardin ouvrier, lopin de terre concédé à l'ouvrier par son entreprise qui demeure propriétaire. Le patronat cherche à fidéliser et contrôler le temps libre du salarié, en lui donnant la possibilité de s'aérer sainement. Il entend ainsi le détourner du cabaret, mais aussi des réunions politiques, du socialisme et de la grève, tout en lui offrant un complément de revenu. Cela émane donc d'une politique paternaliste et hygiéniste. Par ailleurs, au XIXème siècle se développe une idéologie réactionnaire qui prône le retour à la terre et condamne le développement industriel. L'Eglise catholique valorise le travail de la terre en réaction à la modernité « malsaine » du siècle¹⁰⁰.

b. Les jardins de Caillebotte : Yerres et le Petit Gennevilliers

Avant d'analyser les jardins de Gustave Caillebotte et ceux de son époque, nous allons définir le terme de jardin, selon plusieurs sources.

D'après le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* par Pierre Larousse :

« Jardin : s.m. Lieu ordinairement clos, où l'on cultive des plantes potagères, des arbres à fruits, des végétaux d'agrément ou d'étude. Jardin fruitier, verger, jardin où l'on cultive des arbres fruitiers. Jardin potager, jardin où l'on cultive des légumes. Jardin paysage ou jardin anglais, terrain orné de massifs d'arbres et de fleurs, disposés pour l'agrément de la vue. Jardin botanique, jardin où l'on cultive des échantillons d'un grand nombre de plantes pour servir à l'étude de la botanique. Jardin zoologique, nom donné, dans diverses villes, aux parcs où l'on conserve des animaux vivants, pour l'étude et la curiosité. Jardin des plantes, nom que l'on donne à un grand établissement de Paris, où l'on conserve des animaux vivants, des plantes et diverses collections d'histoire naturelle. Jardin d'acclimatation, établissement où l'on expérimente l'acclimatation des végétaux et des animaux utiles¹⁰¹ ».

⁹⁸ Ibid., p. 148-149.

⁹⁹ Ibid., p. 150.

¹⁰⁰ Ibid., p. 150-151.

¹⁰¹ *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* par Pierre Larousse, op. cit.

D'après Decaisne et Naudin :

« Le jardin d'utilité se distinguera toujours du champ agricole par des caractères qui lui sont propres, et dont les plus saillants sont une étendue comparativement restreinte, l'exclusion des céréales, une culture plus intensive et le travail de l'homme substitué à celui des animaux, toutes circonstances qui nécessitent un autre outillage que celui de la véritable agriculture¹⁰² ».

D'après Charles Blanc dans *La Grammaire des arts du dessin* :

« Et d'abord qu'est-ce qu'un jardin ? C'est une habitation de plaisance à l'air libre qui fait transition entre la ville et la campagne, entre le château et la forêt. De cette définition [...] découle les droits de l'architecture sur le tracé des jardins [...] Convient-il de cacher l'art sous les dehors d'une négligence étudiée pour imiter les grâces de la nature, ou bien d'accuser franchement la volonté de l'homme, l'expression de ses sentiments et de son goût ? C'est une question qui domine toute la théorie des jardins.¹⁰³ ».

Dans *L'art des jardins* d'Edouard André, un tableau synoptique décrit les différents types de jardins¹⁰⁴.

Le jardin est le symbole de la maîtrise et parfois la puissance de l'Homme sur la nature. Il est un semblant de nature vraie. Il est le résultat de la manipulation par l'Homme de la nature, à des fins esthétiques¹⁰⁵ ou utilitaires. Et il est avant tout le reflet du rapport de l'Homme à la nature, qui évolue selon les époques¹⁰⁶.

Dans sa jeunesse, Gustave Caillebotte fréquente, durant les vacances d'été, la propriété familiale de campagne d'Yerres. Cette propriété existe toujours et elle est aujourd'hui un jardin public appartenant à la commune depuis 1973. Il est classé à l'inventaire des monuments historiques depuis 1994¹⁰⁷. La municipalité la préserve et entretient l'endroit dans l'esprit de l'époque. Yerres est situé à une vingtaine de kilomètres au sud-est de Paris et est traversée par la rivière éponyme. Deux plans de la propriété figurent en annexe VII (fig. 238 et 239). Une

¹⁰² Decaisne et Naudin, op. cit., p. 1.

¹⁰³ Charles Blanc, *La Grammaire des arts du dessin* [...], Paris, Renouard, 1867, p. 307-308.

¹⁰⁴ Edouard André, *L'art des jardins, traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, Masson, 1879, p. 200.

¹⁰⁵ Limido, op. cit., p. 42.

¹⁰⁶ Ibid., p. 30.

¹⁰⁷ Anne Distel, *Gustave Caillebotte, 1848-1894*, (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994 - 9 janvier 1995), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 100.

description de celle-ci au moment où la famille Caillebotte s'y installe est rapportée par Anne Distel :

« une grande demeure néo-classique, le Casin, [...] des dépendances dont la maison du jardinier, un grand parc à l'anglaise planté d'arbres indigènes et exotiques, des massifs, pelouses et avenues que longe la rivière Yerres, une île formée par un bras de la rivière, des ponts en fer, bustes, rochers, groupes en marbre, un bassin, une orangerie et une serre, une grande et magnifique glacière formant grotte, surmontée d'un rocher et d'un labyrinthe avec kiosque, une petite glacière à côté sous un pavillon rustique, un puits avec pompe et réserve pour le service de la maison, un beau jardin potager avec nombreux espaliers, une grande pelouse, au-delà, dans laquelle est un petit bâtiment, fausse rivière sur laquelle sont deux ponts, l'un en bois avec kiosque, l'autre en pierre ; une grange, le tout d'une superficie de onze hectares, vingt-trois ares, vingt-neuf centiares environ¹⁰⁸ ».

D'après Pierre Wittmer, la production du jardin potager sert à nourrir la famille et le personnel domestique dont les jardiniers¹⁰⁹. Une chapelle y sera construite pour la célébration des offices par le demi-frère de Gustave Caillebotte, l'abbé Alfred Caillebotte. Martial Caillebotte père se contente ici d'une demeure « ancienne », datant sans doute du début du siècle et d'un parc à l'anglaise avec ses fabriques qui se réfère aussi à un modèle en vogue depuis des décennies¹¹⁰. Il s'agit d'une résidence d'été, demeure d'agrément sans exploitation agricole. Cette fonction est réservée à la ferme de Champfleury, près de Meaux, achetée auparavant. Bien que n'étant pas qualifiée de château, la demeure et son parc à Yerres sont bien le signe extérieur de la fortune considérable du propriétaire¹¹¹. Gustave Caillebotte devenu jeune adulte y trouvera ses sujets picturaux, dont le parc, le jardin potager, ou le jardin d'agrément. Nous pouvons dès à présent noter qu'il ne représentera jamais ni les fabriques ni l'orangerie, qui sont peut-être à ses yeux les signes d'une époque révolue et par trop artificiels. Ils sont aussi le reflet de la volonté d'ostentation et d'artificialité. Nous avons pris quelques photographies, au cours de l'été 2013, dans le parc de la propriété Caillebotte et les avons mis en regard d'œuvres du peintre (annexe IV, fig. 232 à 237). On constate alors que le peintre s'est appliqué à représenter la réalité, mais aussi, sans doute, que des efforts ont été faits pour maintenir les lieux à l'image des tableaux du peintre.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Pierre Wittmer, « Au temps de l'absinthe » dans *Caillebotte au cœur de l'impressionnisme*, (cat. exp. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 24 juin au 23 octobre 2005), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, La bibliothèque des arts, 2005, p. 103-127.

¹¹⁰ Distel, op. cit., p. 101.

¹¹¹ Ibid.

Le document «Liquidation et partage des successions de Martial Caillebotte [...], sa femme et de René Caillebotte, leur fils [...]» nous apprend que la ferme et la propriété de Champfleury faisait plus de cent quarante-neuf hectares et qu'elle était louée à un cultivateur. Elle était constituée d'une maison de maître, d'un jardin fruitier et d'un jardin d'agrément, d'un bois, de terres labourables, d'un hangar et d'une cour¹¹². Caillebotte ne l'a jamais peinte.

Plus tard, en 1882, Caillebotte achète la propriété du Petit Gennevilliers avec son frère, en raison de la proximité d'un embarcadère, facilitant la pratique de la voile sur la Seine, mais ce lieu présente quelques inconvénients. En effet, bien que l'arrivée du chemin de fer permette aux citadins de s'évader rapidement de la capitale pour naviguer, la plaine du Petit Gennevilliers est occupée par des champs d'épandage d'eaux usées, provenant du collecteur des égouts de Paris, et le fleuve est pollué¹¹³. Malgré tout, ce lieu deviendra bientôt la résidence principale du peintre¹¹⁴. Dans une correspondance datée du 20 juillet 1887, il indique en effet à Claude Monet : «J'ai enfin acheté après des histoires dont je vous fait grâce, le terrain à côté de moi. Je me fais construire un atelier et je n'ai d'autre domicile que le Petit Gennevilliers¹¹⁵ ». Un plan de cette propriété et des alentours figure en annexe VII (fig. 240). Caillebotte en agrandit donc rapidement la superficie et y a fait construire son atelier de peinture. Sur la propriété se trouvent une maison d'habitation moderne typique de la région, en pierres meulières, un pavillon indépendant pour l'atelier, le jardin, la serre, une maison d'habitation pour les jardiniers, un local de jardinage, un poulailler, une volière et un chenil¹¹⁶. Il accueillera dans cette propriété ses amis, joueurs de bésigue, coéquipiers de bateau ou amis peintres pour qui il organisera de nombreux dîners qui succéderont à ceux du Café Riche. Il y restera jusqu'à sa mort en compagnie de sa compagne Charlotte Berthier.

¹¹² *Liquidation et partage des successions de Martial Caillebotte [...]*, Etude de Me Poletnich [MC/ET XXV-318].

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Distel, op. cit., p. 281-283.

¹¹⁵ « Archives Claude Monet, correspondances d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois », *Artcurial*, Paris Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006, lot 30, p. 21.

¹¹⁶ Distel, op. cit., p. 281-283.

c. Ses expériences horticoles

A Yerres, dans le jardin de son enfance, Caillebotte a pu observer et prendre part aux travaux horticoles.

D'après Pierre Wittmer¹¹⁷, Gustave Caillebotte aurait été abonné à partir de 1881 à la *Revue horticole, journal d'horticulture pratique*, fondée en 1829 par les auteurs de la revue *Le Bon Jardinier* (1754-1912). E. A. Carrière, ancien chef des pépinières du Muséum, en est le rédacteur en chef depuis 1867. A compter de janvier 1882 lui succèdera le paysagiste Edouard André.

Ce n'est qu'au Petit Gennevilliers que Caillebotte crée son propre jardin de toute pièce. Pierre Wittmer¹¹⁸ nous apprend que *Le jardin, journal d'horticulture générale*, bimensuel publié par la maison Godefroy-Lebeuf d'Argenteuil, publie en juillet 1891, un article de P. Hariot, préparateur au Muséum à Paris, sur les pavots d'Orient. Il fut l'objet d'une communication à la Société Nationale d'Horticulture de France et en voici un extrait :

« Nous avons eu l'occasion d'admirer chez M. Caillebotte, au Petit Gennevilliers, une série très complète de pavots vivaces issus des *Papaver orientale* et *P. Bracteatum* [...] ¹¹⁹ ».

Gustave Caillebotte est donc distingué publiquement pour la qualité de ses plantations. En 1894, le critique d'art Gustave Geffroy (1855-1926) rendra hommage au peintre après sa mort, dans *Le Journal*, en décrivant ainsi son jardin du Petit Gennevilliers : « tout ce petit monde végétal, étiqueté, choyé, adoré par Caillebotte¹²⁰ ». Ce jardin savant et ordonné à la façon d'un jardin botanique diffère du jardin paysager d'Yerres¹²¹. Il est planté de jeunes arbres. Les corbeilles y sont rectilignes et les espèces de fleurs y sont plantées par section, dans lesquelles chaque variété est mise en valeur. Il exige le travail de deux jardiniers que le peintre a embauchés¹²². La serre chaude dite hollandaise sert à cultiver, entre autres fleurs, des orchidées qui deviendront les modèles du peintre à la fin de sa vie. Contrairement à celui

¹¹⁷ Pierre Wittmer, *Gustave Caillebotte 1848-1894, Dessins et pastels*, Paris, Brame et Lorenceau, 1998, p. 18.

¹¹⁸ Ibid., p. 33-34.

¹¹⁹ P. Hariot, « Les pavots d'Orient », *Le jardin, journal d'horticulture générale*, 23 juillet 1891.

¹²⁰ Gustave Geffroy, « Gustave Caillebotte », *Le Journal*, 25 février 1894.

¹²¹ Clare A. P. Willsdon ; Delphine Billaut (trad.), *Les jardins impressionnistes*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2005, p. 204.

¹²² Distel, op. cit., p. 283-284.

d'Yerres, ce jardin n'existe malheureusement plus, mais les photographies de son frère Martial Caillebotte en offrent le témoignage, ainsi que de l'activité de Caillebotte en son sein. On le voit accompagné d'un jardinier (fig. 229), dans la serre de culture (fig. 226) et devant cette serre (fig. 227), accompagné de son chien (fig. 230) ou en train de surveiller ses plantations (fig. 228). La maison est également photographiée (fig. 224 et 225), avec une vue d'ensemble du jardin en hiver (fig. 223). L'inventaire après décès de Gustave Caillebotte¹²³ révèle qu'environ trois cent cinquante plantes se trouvaient dans la serre : « catleya, [nom illisible], géranium, camélia, etc. ». Le contenu de sa bibliothèque n'est malheureusement pas détaillé, il est écrit qu'elle se composait d'« environ cinq cents volumes divers ».

Ces plantations seront l'occasion d'échanges fréquents avec Claude Monet, comme le souligne Anne Distel¹²⁴. Grâce à une sélection d'une douzaine de correspondances datées de 1890 à 1894, nous avons la preuve qu'ils partageaient cette passion pour l'horticulture, ainsi qu'avec Octave Mirbeau (1848-1917). Certaines de ces correspondances sont reproduites en annexe V et, en partie, retranscrites par nos soins. D'autres sont retranscrites partiellement dans un catalogue de vente *Artcurial*¹²⁵ et dans le catalogue de Marie Berhaut¹²⁶. En voici le détail :

A la fin d'un courrier daté du 5 mai 1890, Gustave Caillebotte informe Monet qu'il lui envoie des dahlias le jour-même (LAS 1, annexe V).

Dans un courrier daté du 12 mai suivant, Monet remercie Caillebotte pour les dahlias¹²⁷.

Au mois d'août (LAS 2, annexe V), Caillebotte envoie à Monet une liste de soleils vivaces en indiquant qu'il se rend chez l'horticulteur Godefroy-Lebeuf pour y faire « les commissions » que Monet lui a demandé. Godefroy-Lebeuf est un horticulteur fixé à Argenteuil que Caillebotte rencontre régulièrement pour ses commandes de plantes et qu'il recommande à Monet. A la fin du courrier, il indique qu'il vient de terminer la plantation de mille cinquante plantes alpines. Mais, ces plantes ne seront pas représentées dans ses toiles.

¹²³ *Inventaire après décès de Gustave Caillebotte* [...], le 8 mars 1894, Etude de Me Poletnich, [MC/MI/RS-1164].

¹²⁴ Distel, op. cit., p. 284.

¹²⁵ « Archives Claude Monet, correspondances d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois », *Artcurial*, Paris Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006.

¹²⁶ Berhaut, op. cit., p. 278-279.

¹²⁷ *Ibid.*, lettre n° 42, p. 278.

Le 1^{er} novembre, Caillebotte fixe un rendez-vous au Café Riche et suggère à Monet d'amener Mirbeau (LAS 3, annexe V).

Dans une correspondance du 11 novembre (LAS 4, annexe V), il félicite Monet pour « la » maison - il doit s'agir de Giverny - et l'invite à lui demander des renseignements par lettre pour le jardin. Il lui demande de l'excuser auprès de Mirbeau. Il indique également qu'il peint un *Stanopea aurea* qui est en fleurs depuis le matin et qu'il ne peut le quitter car sa floraison ne dure que 3 ou 4 jours. Il s'agit d'une orchidée qui correspond à celle représentée dans l'œuvre préparatoire *Orchidées* (fig. 86), datée de 1893. Cela nous indique qu'il passe du temps sur le motif, même s'il est possible qu'il ne réalise que des croquis pour les reprendre ensuite en atelier.

En 1891, le 8 avril, Caillebotte écrit à Monet « vos lys ont dû partir hier » ; il lui fait envoyer des oignons roses. « Pour vos conseils Godefroy [Lebeuf] compulse les catalogues pour vous demander une collection aussi complète que possible »¹²⁸.

Le 15 avril, il s'agit d'une lettre de remerciements de Monet pour les soleils¹²⁹.

Au printemps 1891, Claude Monet rappelle un rendez-vous le lundi et annonce que « tous [ses] iris sont en fleurs et [que] plus tard, il y en aura de passés ». Il nomme une plante japonaise qui lui vient de Belgique : *Crythrochaete* et demande à Caillebotte d'en parler à Godefroy [Lebeuf], afin d'obtenir des renseignements sur sa culture¹³⁰.

En date du 24 mai, Monet écrit qu'il a vu une exposition de fleurs à Paris où il a fait la connaissance de Godefroy [Lebeuf]. Il est question d'aller le rencontrer avec Mirbeau. Monet demande où trouver des plants de fleurs annuelles dont il a vu de superbes spécimens à l'exposition, car il est trop tard pour semer. Il cherche, entre autres, des chrysanthèmes ou des layas à fleurs jaunes¹³¹.

Au cours de l'année 1891, Octave Mirbeau écrit à Caillebotte pour louer un canot au mois de septembre et demande des renseignements à ce sujet. Il invite Caillebotte à lui rendre

¹²⁸ *Artcurial*, op. cit., lot 34, p. 23.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Berhaut*, op. cit., lettre n° 44, p. 279.

¹³¹ *Ibid.*, lettre n° 43, p. 278.

visite en compagnie de Monet, pour « causer peinture, fleurs et bateaux », « trois choses dont tous trois nous raffolons », écrit-il¹³².

Le 24 août, il est question de l'envoi d'un panier traditionnel de prunes de Monet à Caillebotte¹³³. Dès 1887, une lettre de Monet fait allusion à l'envoi d'un panier de prunes à Caillebotte¹³⁴.

Le 7 novembre, Caillebotte déclare à Monet : « Impossible de remettre la main sur le catalogue de pivoinés, mais je crois que c'est Millot, horticulteur à Bourg-la-Reine [...] »¹³⁵.

Le 13 juin 1892, il précise à Monet, au sujet d'une serre :

« Je suis incapable de vous donner un conseil pour une serre. Je reconnais ne pas être de force. Godefroy vous conseillerait certainement la serre en bois, à double vitrage. Il paraît que ça vaut mieux. On n'a pas besoin de paillasons pour l'hiver et l'ombrage se fait facilement avec des toiles l'été. De plus les gouttes d'eau ne font pas de taches de rouilles sur les fleurs [...] ».

Il précise qu'il répète ce qu'il a entendu dire, mais qu'il faudrait consulter quelqu'un du métier.

« Ecrivez à Godefroy. Je n'ai pas non plus son dahlia. C'est un homme charmant mais il ne faut jamais compter sur lui. Il vous apporte des commandes 2 ans après ». Il suggère deux autres fournisseurs, et recommande de prendre note, « au fur et à mesure de leurs floraisons, des plantes vivaces intéressantes que vous verrez. Je ferai la même chose pour vous. A l'automne, nous en recauserons. De cette façon et avec le temps nous arriverons peut-être à quelque chose [...] ».

Et, il propose de lui donner des coquelicots¹³⁶.

En 1892, sans doute au mois de septembre, Caillebotte écrit : « J'ai oublié de vous répondre pour le jardinier. Je n'en connais pas mais je vais m'informer ». Monet recherche sans doute un jardinier pour sa propriété de Giverny¹³⁷.

Le 27 juin 1893 (LAS 5, annexe V), il écrit :

« Je vous envoie une bourriche de Veronica prostrata et Eresynum pulchellum, plantes à bordures toutes les deux. J'ai si peu de tete [sic] que je ne sais pas si je vous ai remercié de les chrysanthèmes ».

¹³² Ibid., lettre n° 45, p. 279.

¹³³ Ibid., lettre n° 46, p. 279.

¹³⁴ Ibid., lettre n° 36, p. 278.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ *Artcurial*, op. cit., lot 35, p. 23.

¹³⁷ Ibid., lot 37, p. 24.

Le 11 février 1894, dans un courrier adressé à Claude Monet, on apprend qu'il vient d'acquérir une pompe à eau et en est très content, mais dit que ce n'est pas une petite affaire.

«La machine et la pompe, qui se tiennent, sont ce que l'on appelle une machine Worthington. [...] Il n'y a pas mieux, je crois ; jamais je n'ai la moindre avarie de pompe ni de machine » [...] Elle alimente 20 mètres cubes à l'heure ; il faut ajouter une chaudière... Il indique le prix et conseille de prendre une chaudière fournissant très largement, et en fer galvanisé ; autrement « vous serez toujours dans la cochonnerie [sic] sans compter que le fer se mange vite à la rouille et dans l'eau »¹³⁸.

Il est donc à la pointe du matériel technique et horticole, en connaît le fonctionnement et en analyse les avantages et les inconvénients. S'il avait vécu plus longtemps, Caillebotte aurait-il peint cette machine ? Dans *L'art des jardins* du Baron Ernouf, une pompe à arrosage de ce genre est représentée¹³⁹, ainsi que dans un numéro de la revue *La Maison de campagne* de mai 1877 (fig. 193).

Gustave Caillebotte cultive donc de nombreuses plantes qu'il ne peindra jamais. Il est amateur éclairé, passionné de différents domaines, dont l'horticulture. Cela est en lien direct avec les préoccupations et les évolutions de son temps. Il est aussi technicien autodidacte curieux d'apprendre et de comprendre par lui-même qui sait se faire aider par des professionnels spécialistes. Toutes ses passions ne seraient-elles pas des dérivatifs, lorsqu'il doute de ses talents de peintre ?

¹³⁸ Ibid., lot 39, p. 25.

¹³⁹ Alfred-Auguste Ernouf, *L'art des jardins [...]*, Paris, J. Rothschild, 1886, p. 202.

II. Caillebotte au jardin : la recherche d'un vocabulaire

Dans ce chapitre, les caractéristiques de la peinture de Caillebotte seront rappelées, avant le référencement des œuvres au jardin. Cela permettra d'avoir une idée de l'importance du corpus. Une étude thématique et chronologique aidera à mieux saisir l'évolution et à pointer les similitudes ou les différences au sein de ce corpus. Les caractéristiques plastiques et formelles seront révélées et certaines peintures seront comparées à des illustrations de l'époque. Cela sera également l'occasion d'établir des passerelles avec d'autres travaux du peintre, scènes d'intérieur ou citadines par exemple et de replacer ce corpus au jardin dans l'intégralité de l'œuvre.

1. L'œuvre au jardin

a. Caractéristiques et référencement des œuvres

Les œuvres réalisées pendant la période yerroise sont empreintes d'une rigueur géométrique qui leur confère une ambiance extrêmement rigoureuse. Les répétitions, comme le remarque Kirk Varnedoe pour ses œuvres citadines, se retrouvent également, comme nous allons tenter de le démontrer, dans les œuvres au jardin. Plusieurs caractéristiques peuvent être relevées. Tout d'abord, le motif régulier, répétitif qui relie des formes distinctes, grâce à des structures régulières, par exemple les rayures, ou le rappel des attitudes des personnages « comme une succession de plans cinématographiques »¹⁴⁰. Ensuite, les espaces vides sont considérables - qui soulignent l'ampleur du premier plan et l'éloignement rapide du fond -, de même que les perspectives accélérées et le point de fuite constamment sur le côté, sont des détails qui attirent l'attention et accentuent l'isolement des personnages et l'échelle inhumaine¹⁴¹. Toujours d'après Kirk Varnedoe, l'isolement intime permanent ou le repli sur soi a pour contrepartie chez Caillebotte l'évasion dans une activité prenante ou dans la rêverie¹⁴². L'opposition entre le proche et le lointain, forme récurrente chez le peintre, constitue un dilemme esthétique propre à l'époque. Mais, chez Caillebotte cela « n'est pas une simple alternative esthétique, mais une dualité fortement ressentie dans la vie des hommes »¹⁴³. Pour certaines toiles, il est envisageable de parler de rythmique ou de cadence, tant cette répétition confère une temporalité formelle à l'œuvre. La façon dont il traite la perspective déroute les

¹⁴⁰ Varnedoe, op. cit., p.17-18.

¹⁴¹ Ibid., p. 21.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid., p. 16.

critiques de l'époque. On lui reproche un plan trop incliné. Par ailleurs, sa peinture peut être définie comme naturaliste. En effet, il peint des scènes de vie privée et intime en ayant toujours à cœur de placer les protagonistes dans leur environnement habituel et sans artifice. Il est également impressionniste, car il représente l'instant présent, le plein-air depuis son jardin, la modernité à travers les loisirs campagnards, le jardinage, la ville ou les transports.

Lors de l'exposition consacrée à Gustave Caillebotte, présentée à Yerres en 2014, nous avons découvert un document manuscrit sur lequel le peintre avait annoté précisément les couleurs à utiliser pour chaque élément du jardin. Il était accompagné d'une boîte de couleurs.

Le référencement précis des œuvres traitant du jardin privé est impossible. Une estimation globale porte leur nombre aux alentours de cent vingt-six pour les jardins strictement privés, et cent trente-quatre en incluant les jardins publics. Les raisons qui empêchent d'être parfaitement sûrs des chiffres sont le manque de précision de certains titres et/ou l'impossibilité d'identifier précisément les lieux représentés. Certaines œuvres comptabilisées dans le corpus principal n'auraient peut-être pas dû l'être et inversement. D'après le comité Caillebotte¹⁴⁴, quelques œuvres répertoriées dans le catalogue raisonné de Marie Berhaut daté de 1994 seraient des faux. Le parti pris a donc été de ne pas les comptabiliser dans notre corpus. Cela ne représente que peu d'œuvres et n'invalide pas nos conclusions. Si environ cent trente-quatre œuvres sur cinq cent soixante-cinq répertoriées dans le catalogue raisonné - à l'exception de deux dessins (fig. 19 et 80) et d'une œuvre authentifiée récemment, *De l'exèdre, le porche de la demeure familiale* (fig. 126) - ont pour sujet ou lieu le jardin, cela représente quasiment le tiers de l'intégralité de l'œuvre (cf. graphique n°1, annexe VI). Il est possible d'identifier précisément, à partir du catalogue raisonné, la quantité d'œuvres réalisées, en fonction des jardins représentés (cf. graphique n°2, annexe VI). Les deux jardins les plus représentés sont ceux des propriétés d'Yerres et du Petit Gennevilliers. Yerres figure dans quarante-deux tableaux (fig. 1 à 3, 5, 6, 8 à 24, 105 à 109, 111 à 124 et 126). La résidence principale du peintre, au Petit Gennevilliers est, quant à elle, représentée dans soixante-neuf œuvres (fig. 25 à 29, 39, 40, 43 à 47, 49 à 52, 54 à 104, 110 et 125), soit la moitié des œuvres au jardin pour ce seul lieu. Gustave Caillebotte a également représenté dans six œuvres un jardin privatif à Trouville (fig. 33, 34, 37, 38, 41 et 42). Il a représenté des jardins privés dans

¹⁴⁴ Comité constitué de Sylvie Brame (Galerie Brame et Lorenceau), Gilles Chardeau (descendant de Martial Caillebotte) et Pierre Wittmer.

six œuvres, en région parisienne (fig. 4, 7, 30, et 53) et en Normandie (fig. 36 et 35), ainsi que des vergers qui sont au nombre de trois dans le corpus principal (fig. 31, 32 et 48). Les autres vues de vergers, soit environ sept, étant assimilées à des champs, nous avons pris le parti de n'en faire figurer qu'une à titre de référence parmi les œuvres en relation, *Pommiers en fleurs, coteau de Colombes* (fig. 147). Selon le tableau synoptique d'Edouard André, le verger est un jardin fruitier¹⁴⁵. Mais, d'après nous, de taille plus importante, il s'apparente plus à un champ. Deux autres œuvres : *Prairie à Yerres* (fig. 128) et *La sieste* (fig. 139) figurant au rang d'œuvres en relation auraient pu figurer au corpus principal. Il est en effet difficile d'établir si ces scènes se déroulent dans la propriété d'Yerres ou en dehors. Les jardins publics de Paris et de la région parisienne représentés dans huit œuvres, (fig. 132, 138, 140, 143, 145, 146, 149 et 150) figurent également dans la liste des œuvres en relation.

Le corpus principal est donc composé, de la façon la plus significative possible de cent vingt-six œuvres, majoritairement des huiles sur toile, mais également, des pastels (fig. 8 à 11, 14 et 16), des huiles sur bois (fig. 4 et 98) et deux dessins (fig. 19 et 80). Les titres et les dates retenues pour chaque œuvre sont ceux indiqués dans le catalogue raisonné de Marie Berhaut, daté de 1994. Il arrive parfois de trouver des dates et des titres qui diffèrent selon les sources. Lorsque nous avons considéré que certaines dates pouvaient être remises en question, par exemple pour des œuvres telles que *La serre* (fig. 110) ou *Pavots* (fig. 125), classées dans les œuvres réalisées dans les années 1870, alors que nous estimons qu'il s'agit plutôt d'œuvres réalisées dans les années 1890, le classement selon le catalogue raisonné a été conservé, suivie de la précision « date incertaine ».

¹⁴⁵ Edouard André, *L'art des jardins, traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, Masson, 1879, p. 200.

b. Une peinture « terre à terre » : de cloisonnements en déambulations

« La chaussée est un ciel durci sur lequel les gens marchent¹⁴⁶. » C'est ainsi qu'Emmanuel Pernoud fait allusion au monde sans ciel de Caillebotte. Il relève en effet que le peintre ne regarde pas le ciel, mais les pavés et le parquet. Nous faisons le même constat au jardin, mais les pavés et le parquet se transforment en bordures, murs, clôtures et allées.

Les cloisonnements tels que murs (fig. 13, 14, 16 ou 17), bordures (fig. 8 à 12) et clôtures (fig. 21, 28, 30 31 et 57) sont récurrentes dans le travail du peintre. Ce sont des séparations ou des délimitations de zones, entre intérieur et extérieur, entre jardin potager et jardin fleuriste, entre jardin et verger, entre jardin et champ ou encore entre propriété privée et campagne environnante. Il y a aussi les séparations entre différentes zones de l'espace privé, dévolues à des usages différents, comme les zones où l'on peut marcher et les zones de décoration, allées, pelouse ou massifs de fleurs. Il existe deux vues à l'intersection entre intérieur et extérieur : *Le billard* (fig. 3) et *Portrait de Madame Charles Caillebotte* (fig. 22). Quelle fut la volonté du peintre lorsqu'il les a représentées ?

Dans ces œuvres tronquées, les personnages sont assez peu présents, sauf à de rares exceptions avec *Le jardinier* (fig. 17) et *Portrait de Camille Daurelle* (fig. 8). Les clôtures symbolisant la séparation entre espace privé et espace public s'apparentent aux balcons des vues citadines.

Cette prépondérance de « bordures » ou de « scènes tronquées » pourrait être analysée comme la volonté d'attirer l'attention sur les marges et les choses insignifiantes au premier abord. Cette vision biaisée empêche de voir un « beau » paysage ou une scène académique. Le ciel est absent. Le regard est au ras du sol, comme contraint. Un sentiment d'enfermement est presque perceptible, bien qu'il s'agisse de scènes au jardin. Cela est aussi l'occasion de souligner que Caillebotte a peint à plusieurs reprises des bouts de bâtiment, tels que la grange du Petit Gennevilliers qui ne comporte en soi aucun intérêt esthétique (fig. 27 et 39) ainsi qu'une citerne au-dessus du toit, dans *Les soleils, jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 51). La représentation de la serre en extérieur (fig. 79, 81 et 110) est, à l'époque, un élément original.

¹⁴⁶ Emmanuel Pernoud, *L'appartement de Caillebotte : récit*, Cléguer, éditions du Scorff, 1998, p. 57.

Elle n'a, en effet, aucun caractère esthétique et est réservée aux manuels techniques. Serions-nous donc à mi-chemin entre la description technique et la création artistique ?

Danielle Chaperon dit de Caillebotte qu'il est un peintre de plain-pied, car il restreint le « champ de l'investigation picturale aux dimensions du territoire intime », et quand cela devrait rassurer le spectateur, il n'en est rien, on a toujours un sentiment d'inconfort face à ses tableaux. Le point de vue en plongée, l'horizon trop bas et le point de fuite décentré contribuent à ce malaise. Comme si le peintre trouvait de l'embarras dans sa place de peintre qui pourrait avoir un rapport avec sa position inconfortable de riche bourgeois et qui ne veut pas choisir entre ses amis et sa famille. Et, au-delà d'une position optique ou géométrique, le peintre donne le sentiment de fusionner avec un corps¹⁴⁷.

Elle écrit : « On ne s'étonnera pas de l'importance que prend dans son œuvre la thématique du seuil et du bord : appuis de fenêtre, pas-de-portes, grilles de balcons, bordures de massif, accotements, débarcadères, marquent la place du peintre ou des personnages qu'il délègue à la contemplation des paysages ou des intérieurs¹⁴⁸ ».

En contrepartie, la composition de la plupart des œuvres au jardin comporte quasi systématiquement des déambulations sous forme d'allée ou de chemin. Ils accompagnent les bordures, les murs et les clôtures. Cela est notable dans l'intégralité de son œuvre, à Yerres ou au Petit Gennevilliers. En parcourant l'ensemble du corpus, on peut aisément noter la présence d'un sentier ou d'une allée bordant tantôt un massif tantôt une pelouse, exception faite des peintures de fleurs en plan très rapproché, au Petit Gennevilliers, ou de certains portraits ou autoportraits (fig. 2, 24).

Les allées rectilignes, au jardin d'agrément d'Yerres se trouvent dans quatre œuvres (fig. 8, 10, 13 et 14) et au jardin potager, dans six œuvres (fig. 16, 17, 20, 28, 29 et 47). La caractéristique principale de ces allées est leur direction désaxée, en perspective fuyante. Ce chemin se retrouve dans d'autres œuvres à l'extérieur du jardin comme dans *Chemin montant* (fig. 141). Certaines de ces allées sont encadrées par des arbres, notamment au Petit Gennevilliers (fig. 54, 55 et 102 à 104) ou à Trouville (fig. 41 et 42).

¹⁴⁷ Danielle Chaperon, « Caillebotte, peintre de plain-pied, points de vue naturalistes » dans *Caillebotte au cœur de l'impressionnisme*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Bibliothèque des arts, 2005, p. 64-68.

¹⁴⁸ Ibid.

Il arrive aussi que les chemins soient courbes, même s'ils suivent toujours le tracé d'un massif de fleurs ou d'une bordure (fig. 1, 5, 12, 25 et 56). Nous retrouvons ces courbes dans les deux œuvres au Parc Monceau (fig. 138 et 140). A de rares exceptions, un chemin serpente, par exemple, *Portrait de Blanche Lamy lisant* (fig. 76), dont on pourrait presque croire qu'il s'agit d'un clin d'œil à *La Joconde*. Les allées des jardins de Trouville ou du Petit Gennevilliers (fig. 54, 55) serpentent également.

Lorsque les ciels existent, ils sont souvent gris et de taille réduite. Les ciels les plus bleus sont ceux des premières années au Petit Gennevilliers. Dans l'œuvre *Les nymphéas sur l'étang* (fig. 130), le ciel se reflète à peine dans l'eau. Notre regard est donc contraint par les bordures et guidé par les allées.

2. Le jardin d'agrément et le potager

a. Le jardin d'agrément d'Yerres

Depuis le début des années 1870, Caillebotte représente des scènes situées dans le jardin du parc de la propriété familiale. La première œuvre de grand format connue dans ce jardin est *Le parc de la propriété Caillebotte à Yerres* (fig. 1) dans laquelle figure de dos, face à l'immensité démesurée du parc familial, un homme en tenue estivale et à ses côtés, un enfant, qui pourrait être de façon indifférenciée un garçonnet, Camille Daurelle ou une fillette, Zoé Caillebotte. Comme Dominique Lobstein le souligne, la mode vestimentaire de l'époque attribue aux jeunes enfants des deux sexes les mêmes blouses ou couvre-chefs¹⁴⁹. Anne Distel, quant à elle, y voit une fillette, sans doute Zoé Caillebotte¹⁵⁰. Pour réaliser cette œuvre, Caillebotte ne déroge pas à la technique qu'il affectionne dans les œuvres citadines de déformation de l'espace. C'est une des premières peintures au jardin dans laquelle il met cette

¹⁴⁹ Dominique Lobstein, « Catalogue des œuvres » dans *Caillebotte à Yerres, au temps de l'impressionnisme*, (cat. exp. Yerres, 5 avril – 20 juillet 2014), Paris, Flammarion, Yerres, Ville d'Yerres, 2014, p. 59.

¹⁵⁰ Anne Distel, *Gustave Caillebotte, 1848-1894*, (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995, Chicago, The Art Institute, 15 février – 28 mai 1995), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 107.

technique en pratique¹⁵¹. Cette œuvre n'a probablement jamais été exposée du vivant de l'artiste.

L'œuvre *Portraits à la campagne* (fig. 6) peinte en 1876 est exposée lors de la 3^{ème} «Exposition de peinture de la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, à capital et personnel variables» qui se tient en avril 1877. Caillebotte y présente cinq autres œuvres : *Rue de Paris ; temps de pluie* (fig. 135), *Le Pont de l'Europe* (fig. 133), *Portrait de Madame C.* (fig. 136), *Portraits dans un intérieur* (fig. 137) et *Les Peintres en bâtiment* (fig. 134). Les femmes représentées dans le tableau sont des intimes du peintre, Marie Caillebotte, une cousine, au premier plan, puis, sur le banc, Madame Charles Caillebotte, mère de Marie, représentée dans un portrait peu de temps après (fig. 22), et en face Madame Hue, une amie de la famille. Toutes trois sont en train de broder ou de coudre. A l'arrière-plan, en pleine lecture, se trouve la mère de l'artiste. Il est possible, comme indiqué dans plusieurs ouvrages, que les trois femmes les plus âgées portent l'habit de deuil ou de «demi-deuil». En effet, le père de Gustave Caillebotte est décédé au mois de décembre 1875 et la tante de Gustave Caillebotte a perdu un fils. La scène est représentée dans la propriété familiale de campagne d'Yerres. On aperçoit une partie du Casin, demeure familiale. Le jardin, les corbeilles fleuries sur la pelouse, les orangers en pot, synonyme d'opulence¹⁵², et les arbres qui entourent la propriété sont fidèlement et précisément représentés. Le tableau est rythmé, les personnages sont répartis de façon équilibrée, en face à face ou en diagonale. Les rayures du store à la fenêtre répondent à celles des lattes qui composent le banc, ou celles du volet et même aux motifs de la robe de la jeune femme au premier plan. Le mobilier de jardin est finement reproduit : tables, chaises et repose-pied en fer forgé, un banc en bois et un store rayé à la fenêtre, mais également le matériel de couture sur la table et ce qui peut être interprété comme une coupelle de fraises¹⁵³ et un ouvrage à broder, en bois, devant la mère de Gustave Caillebotte.

Cette œuvre est plutôt bien accueillie par la critique, par rapport aux autres œuvres du peintre exposées cette année-là. Pourtant, les critiques en sont assez sommaires, comparé à

¹⁵¹ Lobstein, op. cit., p. 59.

¹⁵² Distel, op. cit., p. 110.

¹⁵³ Lobstein, op. cit., p. 92.

d'autres œuvres telle que *Rue de Paris ; temps de pluie* (fig. 135) et elle n'est pas forcément comprise. Sur une vingtaine de textes critiques, répertoriés et retranscrits par Marie Berhaut, pour cette exposition de 1877, seulement six abordent l'œuvre qui nous intéresse¹⁵⁴. Il s'agit, par ordre chronologique de parution, de textes d'un anonyme qui pourrait être Georges Lafenestre, dans *Le Moniteur universel*¹⁵⁵, de Jacques, dans *L'Homme libre*¹⁵⁶, Roger Ballu, dans *Chroniques des arts et de la curiosité*¹⁵⁷, Georges Rivière, dans *L'Impressionniste*¹⁵⁸, Paul Mantz, dans *Le Temps*¹⁵⁹ et Frédéric Chevalier, dans *L'Artiste*¹⁶⁰. Trois revues sont spécialisées en art : *L'Artiste*, *L'Impressionniste* et *Chronique des arts et de la curiosité*, et Paul Mantz et George Lafenestre sont également des critiques avisés. Deux critiques attribuent à l'œuvre des qualités de vérité : « beaucoup moins impressionnistes mais infiniment plus vrais », pour Lafenestre. Chevalier voit en lui « un réaliste plutôt qu'un intransigeant ». Ils considèrent que cette œuvre est réaliste, voire naturaliste, c'est-à-dire qu'elle reflète plus la réalité, qu'elle ne l'idéalise. Ils n'y reconnaissent pas la touche impressionniste. Les termes impressionniste ou intransigeant sont alors assimilés à la touche floue qui déplaît et que la critique juge comme un manque de fini. Or, ici Gustave Caillebotte peint de façon assez académique, en respectant la ligne. Les couleurs sont réparties très distinctement et les traces de coup de pinceau sont discrètes. Tous les éléments, végétaux, mobiliers de jardin, architecture et personnages sont représentés avec précision, hormis le flou de la corbeille de fleurs rouges, que Jacques identifie comme étant des pélargoniums et Chevalier comme des géraniums. Cela n'est pas assuré, mais les critiques identifient ces plantes, car ils sont au fait des pratiques en matière d'ornementation dans les parcs et jardins d'agrément. Les tons justes sont relevés par Rivière, les « notes justes » par Ballu, ainsi que les « qualités d'effet, de ton et de ligne » et « l'exécution calme et précise » par Chevalier. De la même manière, Mantz ne relève que « le terrain montant qui

¹⁵⁴ Berhaut, op. cit., p. 285-286.

¹⁵⁵ Anonyme [Georges Lafenestre], « Le jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 188).

¹⁵⁶ Jacques, « Menu propos », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 188-189).

¹⁵⁷ Roger Ballu, « L'exposition des peintres impressionnistes », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 189).

¹⁵⁸ Georges Rivière, « L'exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 14 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 189-190).

¹⁵⁹ Paul Mantz, « L'exposition des peintres impressionnistes », *le Temps*, 22 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 190).

¹⁶⁰ Frédéric Chevalier, « Les impressionnistes », *l'Artiste*, 1^{er} mai 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 191).

n'est pas fait pour rassurer le regard » et « les verdure du fond qui viennent trop en avant », ils les assimilent à des « gaucheries ». Ballu relève également « le premier plan qui n'est pas d'aplomb ». Rivière, quant à lui, y voit « une perspective bizarre, quoique vraie ». Globalement, les remarques sont d'ordre académique, jugeant plus du rendu et de la forme que du sujet. Les couleurs vives sont remarquées et appréciées, notamment la corbeille de fleurs rouges, ainsi que la maîtrise de la lumière et du dessin. Les critiques s'inspirent sans doute, pour cela, du traité de Charles Blanc *La grammaire des arts du dessin*¹⁶¹ qui fait alors l'unanimité. Le critique Jacques ne fait que décrire la scène en précisant, au sujet de ces portraits qu'ils « sont d'un achevé qui []'effraie légèrement ». Sans le savoir, il y décèle sans doute le rythme implacable si perceptible et caractéristique des œuvres du peintre.

La chorégraphie géométrique des femmes représentées à la couture ou à la lecture, plongées dans leur ouvrage, en vis-à-vis, attire l'attention. Une géométrie très précise rythme la scène, bien qu'elle soit décentrée. Nicolas Sainte Fare Garnot parle de chaîne elliptique vers le fond du jardin et d'un jeu de vis-à-vis subtil qui s'enchaîne de façon harmonieuse. Il relève également un contraste lumineux entre le premier et l'arrière-plan, ainsi que de la transposition au jardin de l'originalité des principes et critères de composition employées dans les œuvres citadines¹⁶². Anne Distel décrit des « personnages arrangés selon une décroissance précipitée, comme dans ses grandes compositions »¹⁶³. Selon nous, il pourrait s'agir d'une volonté délibérée du peintre de représenter une temporalité allégorique des âges de la vie, symbolisés par les femmes, de la plus jeune à la plus âgée.

Il s'agirait aussi, par l'intermédiaire d'un portrait non posé d'intimes du peintre, de représenter des femmes à leur ouvrage, dans leur environnement bourgeois. Cela est d'ailleurs sujet à moqueries de la part du critique Jacques qui évoque « les parfums bourgeois » et « le recueillement terne de provinciales ennuyées »¹⁶⁴. Tous les tableaux présentés par Caillebotte en 1877 peuvent, au même titre que celui-ci, être considérés comme naturalistes.

¹⁶¹ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867.

¹⁶² Nicolas Sainte Fare Garnot, « Les plaisirs du jardin » dans *Dans l'intimité des frères Caillebotte, peintre et photographe*, (cat. exp. Paris, Musée Jacquemard-André, du 25 mars au 11 juillet 2011, Paris, Skira, Flammarion, Culturespaces, 2011, p. 132.

¹⁶³ Distel, op. cit., p. 110.

¹⁶⁴ Jacques, op. cit.

Aucun lien n'est fait entre le tableau et les autres œuvres du peintre exposées cette année-là. Pourtant, le thème de la broderie et de la couture, activité principale des protagonistes, se retrouve dans deux autres tableaux de Gustave Caillebotte exposés en 1877. Il s'agit d'un portrait de la mère du peintre en train de coudre en intérieur *Portrait de Madame C.* (fig. 136). Marie Berhaut écrit, à ce sujet, que le motif de la broderie à laquelle elle travaille a été conçu par son fils et que la famille de l'artiste a conservé plusieurs cartons de motifs de broderie dessinés par ses soins¹⁶⁵. Par ailleurs, dans un troisième tableau intitulé *Portraits dans un intérieur* (fig. 137), deux femmes travaillent sur une tapisserie dans l'un des salons de l'hôtel particulier de la rue Miromesnil, où vit la famille Caillebotte. La scène au jardin peut donc être mise en lien avec celles de ces deux intérieurs. Comme le décrit Anne Distel, le peintre représente son environnement intime, différent de celui d'un Monet ou d'un Renoir, mais plus proche d'un Degas, d'un Manet ou d'un Bazille, du fait de leur origine sociale proche¹⁶⁶. Les couleurs chaudes et vives, qui sont relevées par certains critiques en 1877, en particulier le rouge éclatant, tantôt des fleurs en corbeille dans le jardin, ou la coupelle de fraises sur la table, tantôt du rideau ou des chaises de l'appartement, donnent à ces scènes intimes un caractère plus chaleureux qu'aux scènes d'extérieur citadines. Nicolas Sainte Fare Garnot insiste, quant à lui, sur le fait que malgré ces couleurs vives, « la fraîcheur et l'atmosphère riante telles qu'on les voit chez Bazille ou Monet » ne se retrouvent pas ici, du fait du repli des personnages sur eux-mêmes¹⁶⁷. D'après Kirk Varnedœ, l'œuvre de Léon Bonnat *Portrait de la mère, du frère et de la sœur de l'artiste*, peint en 1853 (fig. 158) aurait pu influencer le peintre, qui a été formé dans son atelier en 1872-73, ainsi que l'œuvre de Frédéric Bazille (1841-1922) *Réunion de famille* en 1867 (fig. 155), bien que ce portrait soit posé et synonyme de représentation¹⁶⁸. Selon nous, il est également possible de rapprocher cette œuvre de *La Terrasse à Méric* (fig. 156), en raison du mobilier de jardin et de l'activité de couture. Dominique Lobstein relève une atmosphère de religiosité et suggère que la lecture de la mère du peintre pourrait être pieuse¹⁶⁹. Ce qui pourrait aisément s'apparenter à l'ambiance du tableau de Bonnat. La coupelle de fraise posée sur la table pourrait n'être qu'un détail, mais ne pourrait-on pas y voir une tentation à la portée de ces femmes en habit de deuil ou à l'aube de la vie pour la plus jeune d'entre elles. Kirk Varnedœ

¹⁶⁵ Berhaut, op. cit., p. 94.

¹⁶⁶ Distel, op. cit., p. 110.

¹⁶⁷ Sainte Fare Garnot, op. cit., p. 132.

¹⁶⁸ Varnedœ, op. cit., p. 71.

¹⁶⁹ Lobstein, op. cit., p. 38.

relève dans l'œuvre de Caillebotte, comme chez Léon Bonnat, des réminiscences de la peinture de genre hollandaise. Il rappelle que le Musée du Louvre acquit en 1870 *La Dentellière* (fig. 183) de Vermeer (1632-1675) sous-entendant que Gustave Caillebotte a très bien pu l'y voir. Aucun des critiques de l'époque ne fait référence ni à l'une ni à l'autre de ces œuvres, mais c'est sans doute cette filiation hollandaise qui lui confère la reconnaissance des critiques. Dominique Lobstein aborde le lien qui peut être établi avec les « conversation piece », réunion des membres d'une même famille, et ce, sans ostentation, dès le XVIIe siècle, aux Pays-Bas et en Angleterre et de façon plus rare en France¹⁷⁰. Aussi, le caractère paysager prend pour lui une importance significative dans ces portraits de famille, au XIXe siècle, et nous en avons ici un exemple¹⁷¹.

La subtilité chez Caillebotte est qu'il apporte un regard non édulcoré sur son environnement et son temps. En reliant ces œuvres du peintre entre elles, le témoignage de l'ensemble d'une société s'offre à nous. Différentes classes sociales évoluent dans leurs espaces respectifs : couples bourgeois dans leur quartier, ouvriers ou artisans au travail, femmes bourgeoises à leur loisir et, fortuitement, se croisent en s'ignorant, comme le veut l'usage, sur le Pont de l'Europe.

Les Orangers (fig. 23), œuvre exposée en 1879, lors de la quatrième exposition, a fait l'objet d'une caricature de Bec, sous laquelle figure cette légende ironique, en référence à la perspective qui choque, car elle n'est pas conforme aux règles académiques :

« Que les jambes de ce monsieur sont donc bonnes ! Quand elles vont faire un tour dans le fond du jardin elles passent le journal à leur propriétaire pour qu'il ne s'ennuie pas en les attendant¹⁷² ».

Pour Dominique Lobstein, les scènes de jardin bien ordonné, comme les paysages du peintre seraient de probables réminiscences de l'« hortus conclusus » médiéval, et pourraient être considérés comme une allusion au monde divin, de la même façon que la représentation de

¹⁷⁰ Lobstein, op. cit., p. 46.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Bec (ill.), « Coup d'œil sur les indépendants », *Le Monde parisien*, 17 mai 1879, (reproduit dans Berhaut, 1994, p. 286).

la demeure familiale¹⁷³. Mais, ne serait-il pas envisageable de ressentir, malgré tout, dans les trois œuvres *Le parc de la propriété Caillebotte à Yerres* (fig. 1), *Portraits à la campagne* (fig. 6) et *Les Orangers* (fig. 23), la vacuité provoquée par cet espace démesurément grand autour des personnages, plus qu'un sentiment de religiosité ?

La temporalité revêt ici plusieurs aspects, celle impressionniste de l'instant présent, mais aussi, temporalité allégorique des âges de la vie, comme nous l'avons vu dans *Portraits à la campagne* (fig. 6) et pourquoi pas dans *Le parc de la propriété Caillebotte* (fig. 1), bien qu'il soit attribué aux personnages une place essentiellement plastique¹⁷⁴. Cet enfant aux côtés d'un adulte devant l'immensité du parc, sans qu'il soit possible de les identifier, ne traduirait-il pas l'écoulement symbolique du temps ?

b. Le potager

Le potager est représenté à plusieurs reprises par Gustave Caillebotte, celui de la propriété d'Yerres (fig. 16, 17 et 18) et celui de la propriété du Petit Gennevilliers (fig. 28 et 29). L'œuvre *Les jardiniers* (fig. 18) de 1877 en est la représentation la plus marquante et réussie. Cette œuvre n'a sans doute pas été exposée du vivant de l'artiste et il n'en existe pas de critiques contemporaines. Il s'agit du jardin potager de la propriété d'Yerres dans lequel deux jardiniers arrosent et transportent des arrosoirs remplis d'eau. Il n'est d'ailleurs pas aisé d'identifier les jardiniers en question. Sont-ce des jardiniers employés par la famille, comme cela se pratiquait à l'époque pour l'entretien des jardins privés de familles bourgeoise, ou bien sont-ce les propriétaires eux-mêmes, frères du peintre¹⁷⁵ ? Ils sont jardiniers d'un jour qui « s'amuse » peut-être en imitant ceux au travail. Ils sont habillés élégamment du même costume et se déplacent pieds nus dans le jardin. Habituellement, les jardiniers se déplacent avec des sabots. Aucun critique n'a jamais relevé ce détail comme inapproprié ou décalé. Il est souvent fait allusion au fait qu'ils se déplacent ainsi pour ne pas abîmer les plantations. Pourtant, nous n'avons connaissance d'aucune autre œuvre ou même photographie du XIXe

¹⁷³ Lobstein, op. cit., p. 37.

¹⁷⁴ Distel, op. cit., p. 107.

¹⁷⁵ Pierre Wittmer, *Caillebotte au jardin, la période d'Yerres, 1860-1879*, St-Rémy-en-l'Eau, éd. d'art Monelle Hayot, 1990, p. 124.

siècle montrant des jardiniers nu-pieds. Ce détail fantaisiste confère à la scène une note d'humour que l'on retrouve dans le dessin de Gustave Caillebotte *Jardinier frappé d'effroi* [...] (fig. 19). En outre, la vue des pieds nus sur le sol humide peut générer chez le spectateur une sensation physique par procuration. Malgré ce détail, on retrouve dans cette scène, la répétition et la précision avec lesquelles tous les éléments du tableau sont peints : les légumes au premier plan, probablement des haricots¹⁷⁶, les cloches maraîchères surélevées par des petits pots en terre, les arrosoirs, les peupliers qui bordent le mur du jardin, les treillages, leurs arbres en espalier et les coffres vitrés. Tous ces détails confèrent à la scène un aspect rigoureux, sans aucune fantaisie apparente. Cette précision est comparable à celle d'œuvres citadines de la même période, *Le Pont de l'Europe* (fig. 133), *Les Peintres en bâtiment* (fig. 134) et *Rue de Paris ; temps de pluie* (fig. 135). De nombreuses publications sur les pratiques du jardinage et l'horticulture proposent, à l'époque, des représentations d'ustensiles, parmi lesquelles un manuel Roret consacré au jardinage¹⁷⁷. Deux illustrations de frontispices d'ouvrages du XVIIIe siècle (fig.185 et 186) ainsi qu'une extraite de la revue *La Maison de campagne* d'avril 1866 (fig. 184) représentent un jardinier en train d'arroser à l'aide de deux arrosoirs, simultanément. Cette découverte est assez surprenante et nous pouvons émettre l'hypothèse que Gustave Caillebotte avait eu connaissance d'une de ces publications et qu'il a pu s'en inspirer. Dans l'œuvre du peintre, la pénibilité de l'arrosage n'est pas perceptible, d'autant plus que l'opération se révèle dans les faits être assez ardue, pour qui en a déjà fait l'expérience. Nous rappelons aussi que Gustave Caillebotte ne représente pas de machine très élaborée comme il s'en développe à l'époque pour l'arrosage des parcs et jardins, comme la pompe à eau, dont nous avons un exemple dans la revue *La maison de campagne* du 16 mai 1877 (fig. 193), contrairement à d'autres peintres, comme Manet, dans *L'exposition universelle*, dès 1867, en bas à gauche de la composition (fig. 167). Il ne représente pas non plus la tondeuse à gazon, dont deux exemples d'illustration apparaissent dans la revue *La Maison de campagne* en 1873 (fig.196 et 197). Par ailleurs, Caillebotte ne peint pas d'autres tâches que celle de l'arrosage. Certaines illustrations de bêchage, de fauchage, de semence, de plantation, transplantation ou de taille (fig. 195, 198, 201, 202, 203) figurent dans cette même revue entre 1866 et 1874.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Charles-François Bailly de Merlieux, *Nouveau manuel complet du jardinier, ou l'art de cultiver et de composer toutes sortes de jardins*, 2 vol., Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1838.

Plusieurs gravures de Victor Rose datant de 1877 illustrant tantôt un article sur le jardin potager de Versailles dans *La Maison de campagne* (fig. 188 et 189), tantôt la plaine du Petit Gennevilliers et la récupération des eaux des égouts de Paris pour l'arrosage des jardins agricoles dans *L'Illustration* (fig. 190) pourraient avoir été connues de Gustave Caillebotte. Il aurait pu s'en inspirer pour réaliser ce tableau. Ce sont en effet des vues cavalières de jardins dessinés au cordeau où s'affairent des jardiniers, arrosant, semant, bêchant ou ratissant, tout comme d'ailleurs l'illustration tiré d'un ouvrage du XVIIIe siècle (fig. 192) ou de *L'Illustration horticole* de 1854 (fig. 191).

Les légumes représentés distinctement par Gustave Caillebotte ne sont pas très nombreux. On peut identifier des haricots au premier plan de l'œuvre *Les jardiniers* (fig. 18) et une autre œuvre *Les choux* (fig. 52) figure des choux qui viennent d'être arrachés de la terre. A ce sujet, Pierre Wittmer a abordé la relation entre nature morte et nourriture dans le catalogue d'exposition de Lausanne¹⁷⁸. Par ailleurs, un colloque a eu lieu cette année à l'INHA sur le rapport entre Nature morte et alimentation aux XVIIe et XVIIIe siècles¹⁷⁹, mais cet axe ne sera pas développé dans le cadre de notre étude. Cependant, cela nous pousse une nouvelle fois à faire des liens entre les peintures au potager et d'autres telles que *Le déjeuner* (fig. 131) peint en 1876, ou *Fruits à l'étalage* (fig. 144) peint en 1881. Dans ces deux œuvres, les denrées alimentaires sont exposées à la vente puis consommées, après avoir été cultivées et ramassées dans un jardin.

Le jardin potager du Petit Gennevilliers prendra des allures plus rustiques et moins rectilignes (fig. 28 et 29). Le terrain est moins plat et le trait moins précis. On y voit néanmoins un jardinier au travail courbé vers le sol (fig. 29).

¹⁷⁸ Pierre Wittmer, « Au temps de l'absinthe » dans *Caillebotte au cœur de l'impressionnisme*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, La bibliothèque des arts, 2005, p. 103-127.

¹⁷⁹ *Entre jardin et table : regards sur la nature morte de fruits et légumes. Nouvelles approches du vivant*, INHA, Potager du Roi, Ecole Nationale du Paysage, 25 et 26 novembre 2013, [non publié].

3. Le jardin du Petit Gennevilliers

a. Les fleurs dans un jardin d'amateur

Le jardin du Petit Gennevilliers est un jardin d'amateur, jardin de culture et de collectionneur, conçu par le peintre lui-même. Les vues de ce jardin sont nombreuses, lorsque les fleurs comme les tournesols (fig. 49, 50 et 51) ou les dahlias (fig. 59, 63, 79 et 81) sont écloses et représentées de façon très précise et minutieuse. Le flou impressionniste n'est pas de rigueur. Les massifs ainsi arrivés à maturité envahissent l'espace et souvent la maison apparaît au-dessus et se découpe dans le ciel, parfois aussi, la serre de culture est représentée dans deux œuvres *Les dahlias, jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 79 et 81). Ces deux œuvres peuvent être comparées à une illustration de Kauffman, figurant dans l'ouvrage *Les loisirs d'un campagnard* de Jules Pizzetta, publié en 1889 (fig. 187). On y voit en effet une maison de campagne à laquelle est adossée une serre et devant laquelle un jardin d'agrément ou d'amateur est entretenu par deux jardiniers, dont l'un, peut-être le propriétaire, s'occupe d'un rosier et l'autre, sans doute un jardinier, porte deux arrosoirs. Cette maison et ce jardin sont plus proches de la propriété du Petit Gennevilliers que celle de la propriété d'Yerres. Certaines vues du jardin d'amateur du Petit Gennevilliers nous semblent aussi plus vivantes, foisonnantes et colorées que celles de la période yerroise. La végétation prend le dessus, le ciel est plus présent, dans deux œuvres notamment, *Les soleils, jardin du Petit Gennevilliers*, 1885 (fig. 51), ou *Le jardin du Petit Gennevilliers les toits roses*, 1890 (fig. 59). Dans une œuvre plus ancienne d'un jardin en Normandie : *Jardin à Trouville*, 1882, (fig. 37), la végétation luxuriante, les roses d'un rouge éclatant et le ciel bleu vif confèrent à la scène plus de gaieté qu'à l'habitude.

Tout d'abord, il est important de préciser que les espèces de fleurs représentées dans le jardin d'Yerres ne sont pas aisément identifiables. Les seules espèces d'arbustes identifiées sont l'oranger, représentée dans deux œuvres (fig. 6 et 23), le penstémon (fig. 98 et 100) et le rosier (fig. 15 et 21). Les plantes à bordures ou à corbeilles ne le sont pas, elles fournissent de la couleur, en plus du vert du gazon, souvent très présent, au même titre que le vert des feuillages, arbustes et végétaux sur les treillages.

Au contraire, les fleurs représentées dans les œuvres du Petit Gennevilliers le sont de façon beaucoup plus précise. Comme indiqué dans le graphique en annexe (cf. graphique n°3, annexe VI), les fleurs les plus représentées par Caillebotte dans ses scènes de jardin sont les

orchidées, dans douze œuvres (fig. 86 à 97), les dahlias dans huit œuvres (fig. 59, 63, 73 à 75, 77, 79 et 81) et les roses ou rosiers dans sept œuvres (fig. 37, 45, 46, 56, 67, 68). Viennent ensuite les iris dans quatre œuvres (fig. 64 à 67), les chrysanthèmes dans trois œuvres (fig. 83, 84 et 85), les tournesols dans trois œuvres (fig. 49 à 51), les glaïeuls dans trois œuvres (fig. 65, 99 et 101), les capucines dans deux œuvres (fig. 69 et 70), et enfin chacune dans une œuvre unique, musa (fig. 40), jacinthes (fig. 62), marguerites (fig. 72), bégonias (fig. 97), azalée (fig. 124) et pavots (fig. 125). La plupart des fleurs peintes en plan rapproché ne sont pas des natures mortes, mais s'apparentent plutôt à des descriptions botaniques.

Les orchidées peuvent être présentées grâce à l'ouvrage de De Puydt publié en 1880¹⁸⁰. Il traite de leur histoire, des techniques de jardinage et de leur culture et offre près de trois cents illustrations. Tout d'abord, de nombreuses espèces d'orchidées recouvrent l'intégralité du globe et sont présentes en France. L'introduction en Europe d'orchidées des zones tropicales date du XVIII^e siècle. Elles sont importées à la suite de voyages d'exploration en Amérique latine ou en Asie. Les botanistes qui les premiers ont visité les régions intertropicales en ont découvert en Chine, aux Antilles ou au Cap. A la fin du XVIII^e siècle, Linné puis Jussieu en dénombrent toujours plus. Lindley, savant orchidologue anglais, en dénombre trois cent quatre-vingt-quinze espèces. En 1830 et en 1840, elles sont estimées au nombre de trois mille. Au début du XIX^e siècle, les découvertes s'accroissent en raison des expéditions qui se multiplient. La voie est ouverte par le naturaliste français, Aimé Bonpland (1773-1858) et le naturaliste, géographe et explorateur allemand Alexander von Humboldt (1769-1859). A partir de 1820, l'introduction d'orchidées vivantes augmente chez les anglais, puis sur le continent. Les belges prennent le relais avec Linden, entre autres, dans les années 1830. Ces explorateurs ont contribué à assurer la promotion des orchidées et sont à l'origine d'une véritable « orchidomanie ». Les publications dans lesquelles se trouvent des illustrations d'orchidées sont nombreuses, et pourraient faire l'objet d'un travail de recherche à part entière. Ces publications sont aussi bien des ouvrages que des revues, notamment *Lindenia*, Bruxelles (1885-1906), publiée à l'initiative de Jean Linden grand découvreur et importateur d'orchidées en Belgique et en Europe. Jean et Lucien Linden ont d'ailleurs publié une dizaine d'ouvrages ou revues consacrés aux orchidées entre 1846 et 1894 dans lesquels figurent des illustrations. L'ouvrage *Les orchidées, manuel de l'amateur* de Désiré Bois, publié en 1893, comporte plus

¹⁸⁰ Emile De Puydt, *Les orchidées, Histoire iconographique [...]*, Paris, J. Rothschild éditeur, 1880, p. 3-17.

d'une centaine d'illustrations¹⁸¹. Par contre, dans *L'Orchidophile, traité théorique et pratique sur la culture des orchidées* de Robert Du Buysson, publié en 1878, ne figure aucune illustration¹⁸². En raison de la profusion d'illustrations, une sélection a été faite, à titre d'exemples tirées des revues *L'Orchidophile* (fig. 210) et *L'Illustration horticole* (fig. 211), ainsi que de l'ouvrage de De Puydt, dans lequel elles sont représentées dans une serre de culture (fig. 212 et 213). Ces choix font écho aux orchidées peintes par Gustave Caillebotte, telles que : *Orchidées* (fig. 86) et *Cattleya et anturium* (fig. 90). Gustave Caillebotte, en tant qu'amateur éclairé, avide de savoir et de découverte, a très bien pu avoir connaissance de ces illustrations. Il a pu s'en inspirer directement, ou être influencé dans son choix de représenter des orchidées, et peut-être certaines espèces plus que d'autres.

Les dahlias sont des fleurs d'origine mexicaine (zone tropicale). Un article publié sur le site de la SNHF nous fournit quelques éléments d'histoire¹⁸³. Les premières graines de dahlias ont été envoyées en Espagne depuis le Mexique en 1789. Cela était un échange entre le directeur du jardin botanique de Mexico et celui qui allait devenir directeur du jardin botanique de Madrid de 1801 à 1804. Cette plante ne comportait sans doute à l'origine que quatre ou cinq variétés à fleurs simples. Peu à peu, elle conquiert toute l'Europe sans que son utilisation soit bien définie. Elle a été considérée longtemps comme un légume-racine. Une expédition du début du XIXe siècle, à laquelle participa Aimé Bonpland, recueille cette même plante. Le dahlia est vite devenu très recherché, notamment pour ses coloris violet, au début du XIXe siècle et a atteint des prix très élevés. Cette mode permit à quelques obtenteurs de faire fortune. De nombreuses espèces hybrides ont été créées. De la même façon que pour les orchidées, de nombreuses illustrations de dahlias existent à l'époque, par exemple dans un catalogue de vente Vilmorin Andrieux de 1893 (fig. 208) et qui ont pu aussi figurer dans un catalogue plus ancien, ou dans la revue *L'Illustration horticole* (fig. 209). Là aussi, la précision avec laquelle Caillebotte les représente dans *Allée de jardin et massif de dahlias, Petit Gennevilliers* en

¹⁸¹ Désiré Bois, *Les orchidées, manuel de l'amateur [...]*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, (Bibliothèque des connaissances utiles), 1893.

¹⁸² Robert Du Buysson, *L'Orchidophile, traité théorique et pratique sur la culture des orchidées*, Paris, A. Goin, 1878.

¹⁸³ SNHF, *Dahlias, un peu d'histoire*, dernière mise à jour le 13 novembre 2009, [<http://www.jejardine.org/fiches-plantes/75-les-plantes-en-d/559-dahlias-un-peu-dhistoire.html>], consulté le 30 septembre 2013.

1890-91 (fig. 63), *Dahlias, cactus rouges*, en 1892-93 (fig. 75), *Les dahlias, jardin du Petit Gennevilliers*, en 1893 (fig. 79 et 81) peut rappeler ces illustrations.

Les chrysanthèmes sont cultivés en Chine depuis des millénaires, d'après un article de 1936 tiré de la *Revue horticole*¹⁸⁴. L'origine de cette plante a été avérée comme étant la Chine, suite à des recherches menées fin XIXe début XXe siècle, notamment par Henri de Vilmorin. Son existence remonte à quinze siècles au Japon et est relativement moderne en Europe. Sa culture y atteint des proportions énormes à partir de la fin du XIXe siècle. Cette fleur a sans doute eu un succès auprès du grand public grâce à la Société Nationale d'Horticulture de France et aux sociétés départementales, qui l'ont promu dans leurs salons. Linné l'a décrite dans l'herbier *Species Plantarum* dès 1753 et lui a donné le nom qu'on lui connaît. Des chrysanthèmes de différentes couleurs ont été relevés en Hollande et provenant du Japon, à la fin du XVIIe siècle, néanmoins uniquement connues des botanistes. Leur acclimatation ne fut qu'éphémère, car ils avaient disparu lorsque le navigateur marseillais Pierre Blanchard rapporta en France en 1789 un chrysanthème pourpre de retour d'un voyage en Chine. C'est André Thouin qui l'identifia à partir de l'herbier de Linné en 1790. Ce spécimen fut multiplié et envoyé dans différents jardins botaniques en Europe, ce qui contribua à sa dissémination et à son succès. Au XIXe siècle, de nouvelles espèces seront introduites en France par Robert Fortune, en provenance de la Chine et du Japon. En 1889, Ernest Calvat, un semeur grenoblois édita pendant vingt-deux ans des séries prestigieuses de chrysanthèmes qui ont contribué à la perfection des collections actuelles. Cette plante a sans doute connu le succès grâce aux nombreuses présentations dans les jardins botaniques, jardins des villes et expositions d'automne officielles ou privées dont elle a fait l'objet, dès 1824 à Londres. A Paris, en 1883, le premier concours de chrysanthèmes eu lieu à la SNHF, rue de Grenelle. Reconnue chaque année, cette manifestation devient une véritable exposition en 1889. Les illustrations de chrysanthèmes sont également nombreuses dans les publications horticoles et catalogues de vente (fig. 214, 215 et 216). Un sonnet « Le chrysanthème » dans *Le Moniteur d'horticulture*, daté de 1890, figure le chrysanthème comme l'égal de la rose qui possède la pâleur et la senteur, quand il possède l'éclat et les couleurs vives et fleurit à l'automne quand la rose dépérit¹⁸⁵. Les œuvres de Gustave Caillebotte représentant des chrysanthèmes datent de 1893 :

¹⁸⁴ Gaston Clément, « Historique des cultures du chrysanthème », *Revue horticole*, Numéro spécial sur le chrysanthème, n°10, 16 octobre 1936, p. 282-287.

¹⁸⁵ Cne Lacoste, « Le chrysanthème », *Le Moniteur d'horticulture*, 1890, p. 42.

Chrysanthèmes blancs et jaunes (fig. 83), *Chrysanthèmes blancs et jaunes, jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 84), *Massif de chrysanthèmes, jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 85).

Les roses sans doute originaires de Chine et déjà appréciées des égyptiens, des grecs et lors des premières croisades aux XIIe et XIIIe siècles. Elles furent tout d'abord cultivées pour leurs vertus médicinales avant d'être appréciées pour leur beauté au jardin. Il fallut attendre le XVIIIe siècle et l'arrivée de rosiers exotiques, d'Inde, de Chine et du Japon via le Royaume Uni, les États-Unis et l'Île de la Réunion. Et c'est au XIXe siècle que pour des raisons de problèmes d'acclimatation jamais résolus par le passé, des hybridations seront pratiquées et donneront naissance à des rosiers plus vigoureux et résistants aux températures froides. Les roses apparaissent dans sept œuvres de Gustave Caillebotte dont *Vue du jardin de l'artiste et de la vallée de l'Yerres*, en 1877 (fig. 21), *Jardin à Trouville*, en 1882 (fig. 37), *Le rosier fleuri*, en 1884 (fig. 46) et *Les roses, jardin du Petit Gennevilliers* (fig.56).

Le muscadier (fig. 40), qui est en fait un bananier et donc une plante exotique, qui fait office sous nos latitudes de plante ornementale est représenté par Gustave Caillebotte et se retrouve dans plusieurs illustrations de l'époque, dont *Les promenades de Paris* d'Adolphe Alphand (fig. 221), *La Revue horticole* (fig. 219) ou *La Maison de campagne* (fig. 220).

Les pavots (fig. 125) que Caillebotte a peints sur une toile, se retrouve dans de nombreuses illustrations, telle que celle de la *Revue horticole* (fig. 217).

Les capucines (fig. 69 et 70) dont la première est une œuvre préparatoire sont également illustrées dans un catalogue Vilmorin-Andrieux daté de 1893, mais dont on peut considérer qu'elles figurent dans des catalogues antérieurs (fig. 218).

Quant aux bégonias, il en existe de nombreuses illustrations dans la presse, telle que celle tirée de *L'Illustration horticole* de 1878-79 (fig. 222). Caillebotte a représenté un bégonia dans un des panneaux décoratifs de la serre aux orchidées *Bégonias argentés et cyripèdes* (fig. 97).

Les fleurs les plus représentées par Caillebotte, orchidées, dahlias, roses, chrysanthèmes sont des fleurs sur lesquelles l'hybridation est pratiquée pour obtenir de nouvelles espèces plus résistantes, de nouvelles formes ou couleurs. Ces hybridations sont pratiquées pour des raisons purement commerciales. Elles ne sont pas pratiquées uniquement par des scientifiques, mais également par des horticulteurs, amateurs éclairés et commerciaux. L'hybridation, mélange de

deux espèces afin d'en créer une troisième, est de mieux en mieux maîtrisée. Le prêtre et horticulteur morave Gregor Johann Mendel (1822-1884) formulera les lois de l'hérédité en 1865 en pratiquant des expériences d'hybridation sur des plantes. Les résultats qu'il obtient lui permettent de mettre en lumière les mécanismes de la génétique¹⁸⁶. Les grands voyages d'explorations du XVIIIe siècle, le développement des sciences et des techniques concourent à introduire et développer pour un marché potentiel toutes ces nouvelles plantes. Ces plantes sont des plantes à la mode et peuvent nécessiter des installations coûteuses telles que des serres chauffées que seuls les individus les plus fortunés peuvent acquérir. Elles symbolisent l'évolution scientifique, car elles nécessitent des techniques de pointes pour être maintenues en vie sous nos latitudes. Elles incarnent également l'ostentation recherchée par les contemporains du peintre.

A de rares occasions, les fleurs sont représentées en pot, comme *Orchidées jaunes* (fig. 87), *Orchidées dans la serre du Petit Gennevilliers* (fig. 88) et *Azalée* (fig. 124). Il doit s'agir de travaux préparatoires. Caillebotte représente également des natures mortes en vase.

b. Les panneaux décoratifs

Leur format particulier permet d'identifier les panneaux décoratifs : allongé en hauteur car ils sont destinés à orner des portes, selon un ensemble de quatre panneaux distincts. Ils ont été réalisés à la fin de la vie du peintre en 1892 et 1893. Les plus aboutis sont les deux ensembles de quatre panneaux aux orchidées (fig. 89 à 92 et 94 à 97). Il existe d'ailleurs une photographie d'un de ces ensembles posé (fig. 89 bis). Ces panneaux étaient destinés à la salle à manger du peintre au Petit Gennevilliers. Un autre ensemble de panneaux pourrait être constitué des *Marguerites* (fig. 72), *Feuillage* (fig. 71) et d'un ou deux tableaux de *Pentsémons* (fig. 98 et 100), ainsi que deux panneaux de *Capucines* (fig. 69 et 70). Ils devaient également être destinés à une porte de la salle à manger du Petit Gennevilliers. Nous avons également relevé un *Iris et glaïeuls* (fig. 65), *Rosier et iris mauve* (fig. 67), deux *Dahlies* (fig. 74), un *Massif de chrysanthèmes* (fig. 85), des *Glaïeuls* (fig. 101) ou encore *Pavots* (fig. 125) qui sont de format allongé en hauteur. Il pourrait s'agir d'un ou plusieurs autres ensembles destinés à orner des panneaux de porte, mais cela n'est pas officiellement établi.

¹⁸⁶ Joëlle Magnin-Gonze, *Histoire de la botanique*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2009, p. 229.

Comme le souligne Gloria Groom, au sujet des deux œuvres *Capucines* (fig. 69 et 70)¹⁸⁷, elles rappellent les motifs asymétriques arachnéens des estampes japonaises et annoncent les thèmes végétaux et les arabesques de l'Art nouveau¹⁸⁸. Force est de constater que l'ensemble des panneaux décoratifs aux motifs végétaux annonce le « végétalisme fin de siècle » dont les caractéristiques décoratives se retrouvent aussi bien dans les arts décoratifs, les indiennes et le papier peint, autant que dans la peinture de l'époque.

Une nature morte de capucines (fig.165) par Fantin-Latour pourrait se rapprocher de celles de Gustave Caillebotte, mais chez ce dernier, elles ont un caractère beaucoup plus décoratif et superficiel que celles de Fantin-Latour, plus réalistes. Dix ans auparavant, en 1882, Claude Monet réalise, lui aussi, un ensemble décoratif (fig. 178 et 178 bis), pour une commande destinée à Paul Durand-Ruel. Il est beaucoup plus proche des natures mortes. Les panneaux de Claude Monet peuvent être séparés alors que ceux de Gustave Caillebotte perdent une partie de leur signification s'ils sont séparés, notamment les orchidées sous serre¹⁸⁹.

La peinture de Gustave Caillebotte au jardin est donc importante dans l'œuvre globale. Elle correspond aux lieux de vie intimes que le peintre fréquente. Elle est extrêmement réfléchie et rigoureusement construite. En peignant le jardin, il peint la modernité, au même titre que les vues citadines ou le canotage et apporte un regard documentaire à son environnement. De nombreuses illustrations de publications d'horticulture peuvent d'ailleurs être mises en parallèle avec ses peintures. La touche floue caractéristique des peintres impressionnistes n'est pas flagrante chez Caillebotte, mais il transcrit la lumière et l'instant présent par des jeux de modulations d'espace. A la fin de sa vie, le peintre, bien que ne participant plus à la vie artistique publique ne cesse pas pour autant de peindre. Il évolue dans sa pratique, comme le font les autres peintres « impressionnistes ». Toujours attaché à des détails matériels et pratiques, il évolue, cependant, vers un univers décoratif. De naturaliste son œuvre devient plus décorative et « mentale », tout en restant figurative.

¹⁸⁷ Gloria Groom, *Gustave Caillebotte 1848-1894*, (cat. exp., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 1994-1995), Paris, RMN, 1994, p. 342-345.

¹⁸⁸ Ibid., p. 344.

¹⁸⁹ Distel, op. cit., p. 347.

III. Le jardin comme microcosme

Cette dernière partie sera l'occasion de développer de nouveaux axes de recherche et de comparer les œuvres avec celles de peintres contemporains ayant la même conception du monde ou « Veltanschauung », afin de pointer les similitudes et les différences. Le traitement du jardin par des artistes des générations antérieures sera également abordé. Il sera question dans un premier temps du traitement de la serre. Puis, nous aborderons le travail et le loisir. Cela sera l'occasion de comparer la figure de la femme et de l'homme au jardin. Enfin, nous aborderons l'arbre que Caillebotte a privilégié à la fin de sa vie, ainsi que le champ. Ce qui nous amènera pour finir à la question du paysage.

1. La serre : performance technique au service de l'imaginaire

a. Les caractéristiques de la serre

Gustave Caillebotte a représenté la serre dans six œuvres (fig. 79, 81, 89, 90, 94, 95) peintes dans sa propriété du Petit Gennevilliers et deux études préparatoires (fig. 80 et 110), dont un dessin.

Avant d'étudier les œuvres, il convient de développer les caractéristiques techniques de la serre afin de mieux en appréhender le traitement pictural par Gustave Caillebotte, mais aussi par d'autres peintres tels qu'Edouard Manet, Albert Bartholomé et Louise Abbéma. Tout d'abord, la serre, constituée de fer et de verre, est emblématique de l'industrialisation et de l'architecture moderne. D'après Renzo Dubbini, elle doit son origine aux grands voyages et découvertes de la fin du XVIII^e siècle de l'officier de marine, navigateur et explorateur français Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811) (tour du monde, Malouines, Polynésie), de l'explorateur et cartographe britannique James Cook (1728-1779) (Côte est de l'Australie, Nouvelle-Calédonie, Îles Sandwiches du Sud, Hawaï, tour de l'Antarctique), ou encore, d'Aimé Bonpland et d'Alexander von Humboldt (Canaries, Venezuela, Pérou, Mexique, Cuba, États-Unis, Washington et Philadelphie)¹⁹⁰. Ces explorations prouvent la curiosité des européens pour des terres inconnues et leur nature souvent luxuriante comparée à la nature locale. La serre s'inscrit dans une perspective de création de nouvelles collections naturelles

¹⁹⁰ Renzo Dubbini, « Serres et jardins d'hiver » dans Monique Mosser et Georges Tessot (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 423.

ramenées de ces expéditions. D'après Maryline Cettou, c'est à partir de l'Exposition universelle de Londres, en 1862, que la mode de la serre se développe, permettant d'intégrer concrètement une végétation exotique en milieu urbain¹⁹¹. C'est lors de cette exposition qu'est introduite en Europe la culture japonaise. L'heure est en effet à la mode de l'Extrême-Orient et de l'Orient, on parle alors d'orientalisme et d'égyptomanie. Pourtant, dès 1844, Neumann, alors jardinier en chef au Muséum d'Histoire Naturelle de Paris et chargé de la Direction des serres, décrit dans le premier chapitre de son ouvrage *Art de construire et de gouverner les serres* ce qu'est une serre¹⁹², avant d'en énumérer les possibilités d'emplacement et les différentes sortes¹⁹³, les façons de les concevoir, quels matériaux privilégier et quelles orientations choisir en fonction des plantes qu'on souhaite y cultiver¹⁹⁴. Sont ensuite abordés, leurs formes¹⁹⁵ et inclinaisons possibles¹⁹⁶, l'utilisation des châssis en verre, toiles et paillasons¹⁹⁷, les distributions intérieures, la chaleur artificielle et la ventilation¹⁹⁸, l'arrosage et le seringage¹⁹⁹, le rempotage²⁰⁰ et enfin, l'ombrage, les soins de propreté et la destruction des insectes²⁰¹. Voilà ce qu'il écrit au début de son ouvrage :

« On peut définir une serre un bâtiment à toit vitré, destinée à servir d'abri à un certain nombre de végétaux qui ne peuvent supporter la température extérieure pendant une partie de l'année [...] rendre possible la culture de toutes les plantes du globe hors du pays où la nature les a placées à l'état sauvage [...] placer les végétaux dans les mêmes conditions que sous leur climat natal ou le plus près possible de ces conditions²⁰². »

Il souligne ensuite qu'étant donné que la seule variable naturelle que nous ne sommes pas en mesure de réguler est la lumière qui « exerce la plus puissante influence sur la vie des végétaux », contrairement à l'hygrométrie ou la température, cela justifie l'utilisation du verre pour le toit, qui permet de la laisser passer. A propos de la maçonnerie, il précise :

¹⁹¹ Maryline Cettou, « Jardins d'hiver et de papier, de quelques lectures et r(é)écritures fin-de-siècle », *A contrario*, 2009/1, n°11, p. 99-117.

¹⁹² Neumann, *Art de construire et de gouverner les serres*, Paris, Audot, éditeur du Bon Jardinier, 1844, p. 2-3.

¹⁹³ Ibid., p. 3-4.

¹⁹⁴ Ibid., p. 4-8.

¹⁹⁵ Ibid., p. 8-9.

¹⁹⁶ Ibid., p. 9-12.

¹⁹⁷ Ibid., p. 12-15.

¹⁹⁸ Ibid., p. 15-21.

¹⁹⁹ Ibid., p. 21-23.

²⁰⁰ Ibid., p. 23-24.

²⁰¹ Ibid., p. 24-25.

²⁰² Ibid., p. 2.

« [...] que partout où la maçonnerie n'est pas indispensable elle doit être considérée comme nuisible [...] et que tout ce qu'on peut en supprimer pour mettre des vitrages à la place est autant de gagné pour le bien-être des plantes de serre²⁰³. »

La création du Fleuriste de la Muette dès 1855 par Barillet Deschamps à l'intérieur du Service des Promenades et Plantations, avec ses nombreuses serres froides, tempérées et chaudes a sans doute une influence dans le développement des serres²⁰⁴. Ce lieu de culture de masse prévu pour l'approvisionnement en plantes des jardins de la Ville de Paris sera ouvert au public à partir de 1864 et mentionné dans tous les guides touristiques²⁰⁵. L'Exposition universelle de 1878 est également l'occasion, pour des besoins purement décoratifs, d'installer des serres provisoires.

En 1878 et 1880 paraissent des ouvrages de Du Buysson²⁰⁶ et De Puydt²⁰⁷, le dernier contenant de nombreuses illustrations d'orchidées sous serres (par exemple : fig. 212 et 213). Dans l'ouvrage du Baron Ernouf, *L'art des jardins*, plusieurs coupes permettent de visualiser le système de chauffage artificiel sous-terrain d'une serre²⁰⁸.

Les ancêtres de la serre sont l'orangerie ou le cabinet de curiosités des XVII^e et XVIII^e siècles. L'orangerie était une serre froide qui permettait de protéger certaines plantes du gel, pendant l'hiver, mais qui n'avait, en aucun cas, les propriétés de la serre de fer et de verre. Les serres tièdes ou chaudes sont une invention du XIX^e siècle. Elles nécessitent des techniques spécifiques de ventilation et de chauffage développées à l'époque. John Claudius Loudon (1783-1843) en serait à l'origine. Il a, en effet, réussi à analyser les facteurs techniques et constructifs qui permettent des conditions biologiques propices à la culture, soit un milieu favorable à la vie de plantes exotiques créé artificiellement par la main de l'Homme. Les principes de l'architecture de la serre résident dans la flexibilité et la compacité de la paroi. La pression exercée par la différence de température entre l'intérieur et l'extérieur et la force du vent sont autant d'éléments à prendre en compte pour que la serre soit solide, mais aussi suffisamment flexible. Les matériaux tels que le verre, le fer et le bois et les techniques utilisées pour réaliser les serres permettent de laisser entrer la lumière, d'obtenir des formes

²⁰³ Ibid., p. 2-3.

²⁰⁴ Luisa Limido, *L'art des jardins sous le Second Empire, Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873)*, Seyssel, Champ Vallon, (collection Pays/Paysages), 2002, p. 91-100.

²⁰⁵ Ibid., p. 101-102.

²⁰⁶ Du Buysson, op. cit.

²⁰⁷ De Puydt, op. cit.

²⁰⁸ Alfred-Auguste Ernouf. *L'art des jardins [...]*, Paris, J. Rothschild, 1886, p. 239-242.

harmonieuses et subtiles, de l'élasticité et une isolation suffisante. Le fer étant plus résistant, mais moins flexible que le bois, l'association des deux matériaux se révèle judicieuse²⁰⁹. L'architecture de la serre est proche de l'architecture navale en raison des formes, de la flexibilité et de l'étanchéité recherchées. Pour cette raison, Gustave Caillebotte pourrait avoir lui-même dessiné la serre du Petit Gennevilliers, compte tenu de sa passion pour la conception des bateaux.

La serre allie l'esthétique et la technique. La hardiesse de sa conception l'a hissée au rang des architectures spectaculaires du XIX^{ème} siècle, « lieux de rencontre entre réalité et imagination » et Walter Benjamin l'a fait figurer, au même titre que les gares et passages, parmi les architectures oniriques du siècle²¹⁰. Par ailleurs, la serre, à diverses reprises, lieu de l'intrigue dans plusieurs romans de la fin du XIX^{ème} siècle prouve qu'elle constitue un élément romanesque dont plusieurs auteurs ont su tirer parti : Émile Zola (*La Curée*, *La faute de l'Abbé Mouret*), Guy de Maupassant (*La Serre* et *Bel ami*), Joris-Karl Huysmans (*A rebours*). Au-delà de son utilité, Dubbini souligne que la serre plonge l'individu dans l'exotisme, « contribuant à l'élaboration d'un répertoire d'images mentales excitantes et fantasmagoriques »²¹¹. L'étude de Maryline Cettou aborde d'ailleurs le côté ambivalent de cette architecture²¹². Il s'agit d'un espace réel et tout autant fantasmé. C'est un lieu de culture forcée, dans un contexte de développement des sciences et techniques. Cette architecture s'associe à la volonté pédagogique et éducative qui en découle, mais aussi de façon complémentaire, à l'esthétique et à l'imaginaire. Ces deux faces étant imbriquées intrinsèquement.

²⁰⁹ Dubbini, op. cit., p. 423.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid., p. 424.

²¹² Cettou, op. cit. p. 11.

b. La serre de culture représentée par Caillebotte

A notre connaissance Gustave Caillebotte est le seul peintre à représenter dans une œuvre d'art l'intérieur de la serre en tant que lieu de culture, et non en tant que serre ornementale. Les représentations d'intérieur de serres de culture sont généralement cantonnées aux ouvrages de vulgarisation ou d'horticulture. D'ailleurs, la serre que Gustave Caillebotte a fait construire dans le jardin du Petit Gennevilliers n'est pas une serre ornementale, mais une serre de culture. On en distingue bien la différence, d'après le Baron Ernouf²¹³. Caillebotte l'a représentée sous deux angles : d'extérieur (fig.79 et 81) et d'intérieur (fig. 89-90 et 94-95). L'œuvre intitulé *Les dahlias, jardin du Petit Gennevilliers* (1893) met l'accent sur l'aspect moderne de l'architecture, mais la transparence des parois de verre n'est pas visible, elles sont de couleur vert opaque. Une photographie montre le peintre qui observe les plantes dans sa serre (fig. 226). La différence est flagrante entre cette photographie et la façon dont il représente les orchidées dans les deux ensembles de panneaux décoratifs (fig. 89 à 92 et 94 à 97). Les orchidées représentées ont quelque chose d'un peu inquiétant, elles ont l'air animées. La tension est latente. La couleur de leur feuillage vire au noir. Elles semblent envahir l'espace de la serre, comme si elles reprenaient le dessus sur leur captivité. Une temporalité s'exprime dans l'œuvre, en raison de l'impression d'envahissement de cet espace clos. Bien qu'attaché à représenter les végétaux dans leur environnement artificiel, le peintre semble tout de même se nourrir de son imaginaire et nous entraîner dans un monde beaucoup moins terre à terre qu'il n'y paraît. Caillebotte transforme sa serre en une sorte de jungle. Son choix de nous transporter dans un monde à la frontière du réel est en adéquation avec ces remarques sur l'état mental généré par la serre et ce qu'elle véhicule d'imaginaire. Il n'y a rien de réel dans cette représentation, bien que le peintre emprunte à la réalité certains éléments. Ces panneaux ont un caractère très original. Cette fantaisie pourrait d'ailleurs avoir été influencée par des illustrations d'ouvrages que Caillebotte aurait compulsés, telles que celles de Riou, tantôt pour une affiche (fig. 205) tantôt pour illustrer l'exploration d'Edouard André à la recherche d'orchidées pour Jean Linden (fig. 206), ou encore cette autre dans le manuel de Louis Noisette (fig. 207). Malgré l'importance technique et pratique de la serre chez Gustave Caillebotte, cela ne l'empêche pas de prendre des libertés dans la manière de la représenter. Il détourne l'usage proprement technique et horticole de cet espace. Ainsi, peut-on encore insister sur l'évolution dans l'œuvre du peintre.

²¹³ Ernouf, op. cit., p. 238-244.

c. La serre représentée par d'autres artistes

Revenons tout d'abord sur le terme « Weltanschauung » qui signifie une même conception du monde. C'est un terme ou concept allemand utilisé pour la première fois dans la littérature philosophique par Hegel et qu'il décrit comme intuition philosophique totale, ou savoir transcendantal, pour lequel, réflexion et intuition se conjuguent²¹⁴. Karl Gustav Jung définit ce concept comme une vision ou une conception du monde, « à partir du moment où le protagoniste comprend clairement les raisons et intentions qui le font agir de telle ou telle façon²¹⁵ ». Il ne s'agit donc pas d'une idéologie, mais, d'une conscience élaborée qui crée une image du monde et qui inspire un comportement plutôt qu'une action²¹⁶.

Les comparaisons qui suivent sont donc réalisées à partir d'œuvres d'artistes ayant la même « Weltanschauung » que Caillebotte. Les serres représentées par Louise Abbéma, Albert Bartholomé et Edouard Manet ont d'autres caractéristiques, dont celle de la présence d'êtres humains. Ces œuvres ont d'ailleurs été peintes entre douze et seize ans auparavant. Louise Abbéma a peint l'œuvre *Déjeuner dans la serre* en 1877 (fig. 152). Elle y représente une famille dans une serre ornementale richement décorée. Les plantes y occupent une place minime par rapport au mobilier et aux tentures. Il se dégage de ce tableau une atmosphère orientaliste. C'est une scène d'intérieur, comme celle d'un appartement bourgeois, l'exotisme en plus. De son côté, Edouard Manet, en 1879, peint *Dans la serre* (fig. 168), un couple en plan serré. Il s'agit d'un couple d'amis, riches bourgeois qui posent, dans une serre ornementale, bien que leurs regards ne soient pas dirigés vers le peintre. Pour ces deux dernières œuvres, rien n'indique l'existence d'une serre, sinon le titre de l'œuvre. Albert Bartholomé, vers 1881, réalise également une œuvre intitulée *Dans la serre* (fig. 154). Il y montre cette fois la structure d'une serre ornementale. Les rayons lumineux y pénètrent. Une femme élégamment vêtue et coiffée d'un chapeau pose sur le pas de la porte. Il s'agit de la femme du peintre, personne chérie, qui mourra peu de temps après ce portrait. Les plantes, bien qu'exotiques, n'occupent qu'une place secondaire. Il s'agit d'un portrait pour lequel la serre et le jardin constituent un décor, tout autant qu'un environnement bourgeois, comme chez Louise

²¹⁴ Richard Kroner ; Marc Géraud (trad.), *De Kant à Hegel, De la philosophie de la nature à la philosophie de l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 114.

²¹⁵ Karl Gustav Jung, *Problèmes de l'Âme moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, p. 99.

²¹⁶ Jean-Philippe Delsol, *Le péril idéologique*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1982, p. 69.

Abbéma. Contrairement à eux, Gustave Caillebotte, dans les œuvres évoquées plus haut, ne représente plus la serre et les plantes comme des éléments du décor, mais comme les éléments principaux du tableau.

Les représentations picturales antérieures confirment que les serres sont avant tout ornementales. Les plantes sont agencées de manière décorative et on y parsème des sculptures ou des fontaines. Les serres de culture n'apparaissent pas dans les œuvres d'art.

La serre est donc tantôt symbole de culture des plantes et de travail du jardinier, tantôt, lieu de repos, de temps libre, de décor et d'apparat.

2. Un lieu intime et social

a. Le travail et le loisir au jardin

Cette partie est l'occasion de revenir sur le jardin public qui est conçu dans un souci hygiéniste, pour satisfaire, selon les parcs et jardins, les besoins en air pur et en verdure des classes laborieuses ou des bourgeois. Pourtant, ces lieux demeurent des lieux de travail pour toute une partie de la population, qu'ils soient cantonniers, jardiniers, nourrices, gardiens ou prostituées²¹⁷. Du loisir des uns dépend le travail des autres, en quelque sorte. A ce titre, une différence de traitement du Parc Monceau par Gustave Caillebotte et Claude Monet est relevée²¹⁸. Le premier, avec l'œuvre *Parc Monceau* en 1877 (fig. 138), peint rigoureusement l'alignement des bancs vides, tel un mécanisme à l'arrêt. Le loisir revêt alors les attraits du travail.

« Soudain, l'humeur du parc - fût-il anglais [...] - devient synonyme de répétition et d'attente interminable, à l'image de cette allée qui n'en finit pas. Un calcul arithmétique a présidé à l'installation de cette série de bancs : rien qu'à les voir, on est assuré qu'une rationalisation sans faille gouverne le repos des anciens, la romance des amoureux et le travail des nourrices. C'est le loisir réglé, déterminé, qui fait surface dans le tableau de Caillebotte : le monde moderne est ennemi du hasard, même et surtout dans le temps libre. [...] Le parc Monceau de Caillebotte est celui des instruments qui attendent de se mettre en marche et de produire des résultats : ce n'est pas la jouissance du jardin qui nous est montrée mais ses rouages à l'arrêt [...] Or le regard technicien de Caillebotte n'est pas dupe : la variété même est un produit de série, la distraction du promeneur est conçue à grande échelle, sur la base de

²¹⁷ Emmanuel Pernoud, *Paradis ordinaires, l'artiste au jardin public*, [Dijon], Les presses du réel, (collection Dedalus), 2013, p. 74-82.

²¹⁸ Ibid., p. 162-165.

modèles identiques diversement combinés. Si Caillebotte est véritablement moderne, c'est pour avoir compris si précocement l'extension du processus industriel au temps du loisir²¹⁹. »

Sans savoir s'il s'agit là d'un geste délibéré ou d'une pure intuition, Gustave Caillebotte porte un regard lucide sur son époque et ses transformations politiques et sociales.

Au contraire, à la même époque, Monet peint le Parc Monceau (fig. 177) foisonnant et fréquenté. Il devient paysage champêtre et son inscription urbaine disparaît. L'humain se fond dans la végétation et les promeneurs ou les nourrices sont « des fleurs parmi d'autres²²⁰ ». Monet, n'insiste pas sur la prescription officielle et l'organisation pensée des bienfaits du lieu public, ni sur les origines et statuts sociaux distincts des protagonistes ou sur les vides, expression de la civilité ou « inattention civile » qui, selon Erving Goffman²²¹, est une politesse des distances que le XIXe siècle a diffusée et érigée au rang de norme par le biais de manuels de savoir-vivre²²². Les relations ostentatoires de l'Ancien Régime sont alors proscrites. Monet choisit plutôt de privilégier la couleur, le mouvement et le foisonnement végétal de cet espace. Le jardin devient alors lieu de sensations, plutôt que lieu social. Toutes les contraintes sociales sont effacées au profit d'un univers idéalisé.

Dans ses tableaux illustrant le jardin privé, Caillebotte, s'attache à montrer des personnages en train de lire, dans *Les Orangers* (fig. 23), de coudre dans *Portraits à la campagne* (fig. 6), ou de jardiner dans *Le jardinier* ou *Les jardiniers* (fig. 17 et 18), ou bien absorbés dans leurs pensées, comme la jeune femme au second plan dans *Les Orangers* (fig. 23). L'implacable mécanisme de répétition du Parc Monceau se retrouve dans ces peintures de jardin privé. L'ennui ou la routine s'emparent des protagonistes contraints, même dans un espace privé qui pourrait en être épargné. *La Sieste* (fig. 139) attire notre attention, car il s'agit d'une activité peu recommandable à l'époque. On ne sait pas si la scène a lieu dans le parc de la propriété familiale ou dans un champ proche. Une illustration (fig. 200) figurant dans la revue *La Maison de campagne* de 1866 y fait également allusion.

Monet, quant à lui, représente le jardin privé comme un lieu de protection où l'enfant joue par terre dans *Le déjeuner* (fig. 171) et où la table est apprêtée de façon à accueillir des

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid., p. 165.

²²¹ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 2, *Les Relations en public*, Minit, 1973.

²²² Pernoud, op. cit., p. 10.

hôtes. Un foisonnement identique à celui du Parc Monceau se retrouve ici. La sensation de liberté et de sérénité y est plus présente que chez Caillebotte.

La question du travail et du loisir est intrinsèque à sa représentation du jardin, néanmoins, la difficulté du travail au jardin n'est représentée que dans les œuvres où les jardiniers sont courbés vers le sol *Le jardinier* (fig. 17) et *Le jardin potager, Petit Gennevilliers* (fig. 29). Patrick Shaw Cable aborde la question du travail chez Caillebotte²²³. Florent Quellier, souligne que le jardinage est un loisir mondain, mais nécessite le travail d'employés. Cette activité suscite donc la confrontation de deux sphères sociales distinctes, paysanne et bourgeoise.

Camille Pissarro, quant à lui, s'emploie plus à représenter le travail harassant du jardinier, par exemple dans l'œuvre *Coteau de l'Hermitage, Pontoise* (fig. 181).

Au XVII^e siècle, Pieter Brueghel le Jeune a représenté les activités au jardin dans l'œuvre *Printemps* entre 1622 et 1635. La société toute entière s'y retrouve, la notion de propriété privée y est plus floue. Il doit néanmoins s'agir du jardin d'un personnage noble dans lequel s'affairent ses serviteurs. Les limites entre le village, la campagne environnante et le jardin existent mais, les liens ne sont pas rompus.

b. Les activités de la femme et de l'homme

Il est intéressant de noter que les personnages sont assez peu présents dans les œuvres au jardin de Gustave Caillebotte, on peut sans doute en dénombrer 25 (fig. 1, 2, 3, 6, 8-11, 17-19, 22-24, 30, 57, 61, 62, 77-79, 82, 113-115). Mais, lorsqu'ils sont présents, ils permettent d'aborder la question du travail et du loisir, mais aussi leur place dans la société et de traiter de la mode vestimentaire. Gustave Caillebotte a représenté des femmes au jardin dans douze œuvres (fig. 6, 22, 23, 57, 61, 62, 77, 78, 79, 82, 114, 115). Il s'agit la plupart du temps d'intimes du peintre. Elles sont systématiquement à l'arrêt, soit plongées dans leurs activités de lecture (fig. 6 et 77) ou de couture (fig. 6). Elles sont dans leurs pensées (fig. 23, 57, 78, 79,

²²³ Patrick Shaw Cable, *Questions of work, class, gender and style in the art and life of Gustave Caillebotte*, thèse de doctorat de Philosophie, Department of History of Art and Art, Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio), 2000.

82) ou posent pour le peintre, mais toujours de façon assez maladroite (fig. 22, 61, 62, 114 et 115).

Au XIXe siècle, le travail de la femme était occulté²²⁴. Cependant, il existait bien et était souvent pénible, mais les femmes de la bourgeoisie en étaient dispensées. Par contre, leurs activités de loisir ou de passe-temps s'apparentaient aux activités de labeur des femmes de condition plus modeste. Il en allait ainsi de la couture. Les femmes étaient souvent représentées à des travaux de couture, et ce, qu'elle que fût leur origine sociale. Ainsi, d'après Anne Higonnet, durant tout le siècle, l'activité féminine la plus représentée fut la couture²²⁵. Gustave Caillebotte n'a pas dérogé à la règle lorsqu'il a peint sa tante, sa cousine et une amie de la famille en train de coudre dans *Portraits à la campagne* (fig. 6). Il n'est d'ailleurs, pas le seul dans ce cas. Claude Monet, en 1875 peint *Camille Monet et un enfant au jardin* (fig. 175), Mary Cassat (1844-1926), en 1880-82, *Jeune fille au jardin* (fig. 160) et Berthe Morisot en 1881, *Pasie cousant dans le jardin de Bougival* (fig. 179). Et il existe d'autres exemples.

Une évolution dans le traitement des femmes est également relevée chez Caillebotte, depuis *Portraits à la campagne* (fig. 6) ou *Les Orangers* (fig. 23) dans le jardin d'Yerres jusqu'aux femmes qu'il représente assises sur un banc au Petit Gennevilliers. La représentation des premières est plus en adéquation avec les normes sociales : les femmes cousent et ne lisent que rarement ou alors la bible. Or, au Petit Gennevilliers, dans deux portraits de Blanche Lamy, *Portrait de Blanche Lamy, lisant* (fig. 76), la femme, figure autonome, semble s'émanciper. Elle est seule et il est quasiment certain qu'elle ne lit pas la bible. Pendant tout le XIXe siècle, les lectures des femmes font l'objet d'un contrôle et le roman représente le degré maximal de mise en danger des valeurs traditionnelles²²⁶. Cependant, la reconnaissance accordée au rôle d'épouse atténue alors la rigueur de ces prescriptions. En France, les rédactrices de manuels de savoir-vivre catholiques adoucissent le contrôle des lectures pour les femmes mariées²²⁷. Dans une série d'autres portraits dont *Sur le banc* (fig. 78), les femmes

²²⁴ Anne Higonnet, « La production des femmes, imaginaires et réelles, Femmes et images, Représentations » dans *Histoire des femmes en occident, 4, le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 313-326.

²²⁵ Ibid., p. 313-321.

²²⁶ Michela de Giorgio ; Sylvia Milanesi et Pascal Koch (trad.), « La production des femmes, imaginaires et réelles, La bonne catholique » dans *Histoire des femmes en occident, 4, le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 180-185.

²²⁷ Ibid.

discutent sans avoir d'activité spécifique. Cela donne l'impression d'une certaine oisiveté, ce qui tranche avec l'œuvre de jeunesse *Portraits à la campagne* (fig. 6). Claude Monet, lui, représente des femmes en mouvement (fig. 170). Cela procure à ses tableaux une sorte de gaieté ou de légèreté qu'on ne retrouve pas chez Caillebotte.

Les deux peintres traitent de la mode vestimentaire de façon très nette. La mode prend à l'époque une place de plus en plus importante dans la société bourgeoise. L'apparition de gravures dans les magazines féminins ou la naissance de la publicité pour les grands magasins font des femmes des « mannequins statiques dénués de personnalités ». Elles sont placées dans des décors stéréotypés tels que les intérieurs domestiques, les jardins, lieux de vacances familiales, églises, salles de bal, bientôt remplacées par des lieux citadins, les musées, les magasins ou les gares. La représentation féminine est alors utilisée à des fins ouvertement commerciales²²⁸. La psychologie individuelle n'y était absolument pas mise en avant, à la différence « d'un spectacle de la féminité défini par le cadre et l'habillement²²⁹ ». Par ailleurs, à cette époque, les symboles vestimentaires n'ont jamais été aussi différenciés²³⁰. Les stéréotypes artistiques que sont la madone, la séductrice ou la muse²³¹ ne sont cependant pas utilisés par Caillebotte. Il représente des femmes seules ou en groupe, sans leur attribuer d'autre statut individuel particulier et banalement aux prises avec l'ennui et la vacuité (fig. 23, 77 ou 78). Monet, quant à lui, aurait plutôt tendance à user du stéréotype de la madone (fig. 175).

Certains autres peintres ont représentés la femme au travail au jardin, comme Louis-Emile Adam (1839-1937) avec *La jardinière* (fig. 153), jeune femme préposée à l'arrosage, qui, comme le souligne Florent Quellier, était une tâche difficile souvent impartie aux femmes dans des milieux modestes, car le potager appartenait à la sphère féminine²³². Certaines publications d'horticulture comme la revue *La Maison de campagne* en 1867 et 1874, présentent des illustrations de femmes au jardin, à la cueillette (fig. 199 et 194). De même, une lithographie *Femme et enfants dans un jardin* (fig. 204), diffusée entre 1850 et 1860 par la

²²⁸ Higonet, op. cit., p. 302-305.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid., p. 293.

²³¹ Ibid., p. 279-289.

²³² Florent Quellier, *Histoire du jardin potager*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 45-46 et 86-87.

firme Kronheim à Londres représente une femme et ses enfants au jardin, en train de cueillir des fruits. Il s'agit d'une représentation stéréotypée.

Dans la peinture du XVIII^e siècle, la femme au jardin est la femme noble qui « joue » à la jardinière ou à la paysanne. Il ne s'agit en aucun cas d'une femme à son activité, ou oisive. Elle est en représentation. Il s'agit de portraits d'apparat qui sont le prétexte d'une figuration de la femme au jardin, qui n'est qu'un décor, souvent fleuri.

Traditionnellement, les femmes se définissent vis-à-vis des hommes. Gustave Caillebotte les peint vacant à leurs occupations et indépendantes, dans l'espace domestique. A l'exception de l'œuvre intitulée *Les Orangers* (fig. 23), elles ne sont jamais accompagnées d'hommes. Par contre, elles sont accompagnées lorsqu'elles sont dans la rue comme dans *Le Pont de l'Europe* (fig.133) ou *Rue de Paris ; temps de pluie* (fig. 135), ou, hors de l'espace privé dans *Chemin montant* (fig.141). L'absence de mixité donne l'impression d'une communication impossible entre l'homme et la femme.

Et il en va de même entre l'enfant et l'adulte. Chez Berthe Morisot, l'homme ou la femme peuvent se trouver en présence d'un enfant, et même partager avec lui, au travers du jeu comme dans *La Fable* (fig. 180). Chez Claude Monet, la femme peut se trouver en présence d'un enfant. Il en va de même chez Mary Cassatt. Dans la peinture de Caillebotte, ces derniers apparaissent seuls (fig. 8, 9, 10 et 113) à l'exception de l'œuvre *Le Parc de la propriété Caillebotte à Yerres* (fig. 1). Pourtant le XIX^e siècle est le siècle de la mère et la distance sociale entre conjoints et entre parents et enfants s'amenuise²³³.

Il est possible de comparer les femmes à la couture dans *Portraits à la campagne* (fig. 6) avec *La Partie de bésigue* qui se joue entre hommes (fig. 142). Alors que la femme est isolée dans son activité, le loisir masculin se déroule en groupe. Les hommes représentés au jardin par Caillebotte sont l'artiste lui-même, en autoportrait (fig. 2), le peintre en train de travailler (fig. 24) ou des hommes non identifiés, bourgeois vacant à leurs activités de loisirs ou jardiniers en train de travailler (fig. 17, 18, 19 et 30). Parfois, l'identité même des protagonistes est problématique. L'homme au jardin peut-être un bourgeois dans sa propriété ou un jardinier au service de son employeur. Le peintre se représente en autoportrait (fig. 2), donc en référence à son activité et son statut de peintre, dans son jardin d'Yerres. Il le fait également en intérieur ou

²³³ Michela de Giorgio, op. cit., p. 194-197.

sur fond neutre. Il représente aussi des hommes de dos. Il nous est aujourd'hui difficile, voire impossible, d'identifier l'homme représenté, comme dans les œuvres *Dans le parc d'Yerres* (fig. 1) et *Les Orangers* (fig. 23). Dans une œuvre restée inachevée, *Le billard* (fig. 3), située entre intérieur et jardin, l'homme représenté n'est pas identifié. Les jardiniers, dans la peinture du Gustave caillebotte, sont la plupart du temps des silhouettes courbées (fig. 17, 29). Le cas des jardiniers en train d'arroser (fig. 18) est particulier, car il pourrait tout autant s'agir des propriétaires du domaine qui « imitent » les jardiniers, comme cela pouvait être le cas au XVIII^e siècle. Il existe une distinction entre l'homme bourgeois dans son jardin profitant des bienfaits de l'air pur et de la verdure et l'homme de peine à qui on délègue les tâches pénibles²³⁴. Les postures physiques sont différentes. Les loisirs des hommes bourgeois semblent se situer ailleurs qu'au jardin, dans une *Partie de bésigue* (fig. 142), au canotage, à la baignade ou encore au *billard* (fig. 3). Le jardin demeure, semble-t-il, un lieu d'introspection.

3- Au-delà du jardin : l'arbre et le paysage

a. L'arbre comme symbole

En marge des jardins de Gustave Caillebotte, on trouve souvent un parc boisé, ou des arbres isolés. Le thème de l'arbre revient à plusieurs reprises, dans le jardin ou dans le paysage, dès les premières œuvres. Ces arbres occupent une place importante dans la composition ou sont le sujet même du tableau. Environ une trentaine d'œuvres d'arbres au jardin sont répertoriées, dans lesquelles ils occupent une place significative. Entre 1872 et 1878, on compte : *La ferme ornée* (fig. 108), *Allée dans le parc Yerres* (fig. 111), *Jeune garçon au pied d'un arbre* (fig. 112), *L'Yerres* (fig. 122), en 1877 : *Les orangers*, (fig. 23), en 1881 et 1882 : *Arbre en fleurs* (fig. 26), *Le jardin potager, Petit Gennevilliers* (fig. 29), *Le verger* (fig. 32), *Jardin à Trouville* (fig. 36), en 1884 : *Allée de la villa des fleurs, Trouville* (fig. 42), *L'Allée du jardin, Petit Gennevilliers* (fig. 43), *Le jardin du Petit Gennevilliers, effet de soleil* (fig. 44), en 1885 : *Arbre en fleurs, Petit Gennevilliers* (fig. 47), *Verger et coin de maison, Petit Gennevilliers* (fig. 48), en 1886 : *L'allée du jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 55), en 1890-91 : *Massif de jacinthes, jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 62). Les œuvres qui ont retenu notre attention, outre celles des arbres fruitiers en fleurs, sont celles de la fin de la vie de l'artiste. Il les a peintes dans le jardin du Petit Gennevilliers en 1893 : *Le jardin du Petit Gennevilliers, en*

²³⁴ Quellier, op. cit., p. 88.

hiver (fig. 102 et 103) et *Le jardin du Petit Gennevilliers* (fig. 104). Il s'agit d'arbres chétifs en hiver, dont il ne subsiste plus que le tronc et les branches. Ce ne sont pas d'énormes chênes, comme on peut en trouver chez John Constable (1777-1837), ou Camille Corot. D'après Alain Corbin, l'arbre est comme miroir de l'homme lorsqu'il se dresse à la verticalité du sol²³⁵.

L'article de Laurent Wolf, sur l'arbre dans l'histoire de la peinture aborde le traitement de celui-ci par des peintres tels que Nicolas Poussin (1594-1665), Alexander Cozens (1717 ?-1786), John Constable, Katsushika Hokusai (1760-1849), Théodore Rousseau (1812-1867), Camille Corot, Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne, Piet Mondrian (1872-1944), ou Lucian Freud (1922-)²³⁶. Il serait intéressant d'associer Gustave Caillebotte à cette liste, car il a représenté de nombreux arbres et les a mis en valeur, de façon significative. Le traitement de l'arbre chez Caillebotte suit, selon nous, une évolution identique à celle de l'ensemble de l'œuvre, c'est-à-dire une représentation purement naturaliste des débuts à Yerres, à l'expression d'un état mental sur la toile des œuvres du Petit Gennevilliers. Les œuvres de la fin de sa vie seraient donc représentatives d'un état de santé plutôt médiocre du peintre.

Cette partie nous donne l'occasion d'aborder le verger, champ d'arbres fruitiers qui se situe entre le jardin, le champ et la forêt. Il s'agit d'une forêt artificielle et totalement dédiée à la consommation de l'homme. Les arbres sont suffisamment espacés pour ne pas créer l'ombre humide de la forêt. Mais ils ne s'y trouvent pas non plus totalement isolés. De la même façon, nous percevons très distinctement le terrain et donc le champ. Ce sont des champs agricoles ou maraîchers et non des jardins. L'œuvre de 1883, *Pommiers en fleurs, coteau de Colombes* (fig. 147) en est un exemple.

En peignant plusieurs vergers de taille plus importante, Caillebotte a-t-il réfléchi à la différence entre jardin et paysage ?

²³⁵ Alain Corbin, « Analogie et individualisation » dans *La douceur de l'ombre*, Paris, Fayard, 2013, p. 135-155.

²³⁶ Laurent Wolf, « La voix des arbres dans l'histoire de la peinture », *Études*, 7, 2008, Tome 409, p. 72-83.

b. Jardin et paysage, quel lien établir ?

Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle de Pierre Larousse nous invite à considérer le paysage de la façon suivante :

« Paysage : s. m. Etendue de pays qui offre un coup d'œil d'ensemble. Tableau ou dessin qui représente un paysage. Partie d'un tableau qui représente la campagne. Genre de peinture qui a pour objet la représentation des paysages, des aspects champêtres. Paysage champêtre pastoral, celui qui représente la nature dans toute sa simplicité. Paysage idéal, celui où tout est dû à l'imagination du peintre, qui n'est point exécuté d'après nature. Paysage mixte, celui dans lequel l'artiste a copié la nature, mais avec les modifications qu'il a crues propres à accroître l'effet. Paysage historique, celui dans lequel sont représentés des personnages historiques ou mythologiques, des traits de l'histoire ou de la Fable²³⁷. »

Il s'agit donc d'une vue d'ensemble souvent associée à un univers champêtre.

Dans une correspondance, de Gustave Caillebotte à Claude Monet, datée de juin 1893, il indique, depuis Le Petit Gennevilliers :

« Je suis en plein dans le paysage [...] J'ai voulu faire toutes espèces d'arbres et de fleurs mais cela dure si peu et c'est bien difficile décidément²³⁸ ».

Si Caillebotte peine à peindre le paysage, c'est peut-être parce que ce n'est pas son point fort ou bien que le paysage tel qu'il le conçoit ne peut être que factice et imaginé et qu'il n'est pas en mesure de l'inventer, à la manière de Monet. Il est trop attaché au détail et à la transcription de la réalité brute. Pour cette raison, il excelle dans la représentation des plates-bandes organisées de son jardin (fig. 63), du hangar (fig. 27), des allées artificielles bordées d'arbres (fig. 55). Il ne s'attèle pas à l'invention pure. Et lorsque cela se produit comme dans les scènes à l'intérieur de la serre, la réalité a tôt fait de reprendre le dessus et la jungle fantasmée se retrouve emprisonnée dans l'architecture de fer et de verre (fig. 89 à 92 et 94 à 97).

Emmanuel Pernoud, à propos des jardins publics dans la peinture de la deuxième moitié du XIX^e siècle et leur rapport au paysage, fournit d'autres pistes :

« Le visiteur du musée contemple ces vues à l'égal de paysages, ce qu'ils sont d'une certaine façon – paysage urbain. Mais il omet trop souvent d'examiner les personnages qui les

²³⁷ *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, par M. Pierre Larousse, Paris, Larousse, 1867-1890.

²³⁸ *Arcurial*, op. cit., lot 24, p. 18.

habitent, les figures et le jeu des figures entre elles, trop vite assimilées à des figurants, à des accessoires destinés à animer le décor citadin²³⁹ [...] »

Le jardin est donc l'occasion de peindre des comportements autant que des paysages, d'où la difficulté d'en saisir le réel enjeu. Trop souvent, le jardin n'est considéré que comme un paysage, or, le travail de Gustave Caillebotte prouve le contraire.

Il montre également que « l'inattention civile » ne concerne pas seulement l'espace public, mais aussi l'espace privé, notamment dans des œuvres comme *Portraits à la campagne* (fig. 6) ou *Le parc de la propriété Caillebotte à Yerres* (fig. 1), dans lesquels les personnages ne communiquent pas entre eux. C'est peut-être ce qui a poussé Anne Distel à considérer que les personnages n'étaient que des éléments plastiques²⁴⁰.

Claude Monet donne la sensation d'une nature flamboyante et chatoyante. Elle n'est pas sauvage, indomptée ou hostile à l'Homme, ni domestiquée, mais au contraire, bienveillante et douce. Caillebotte, lui, insiste sur la maîtrise du jardin par l'Homme. Son jardin est ordonné et géré, ses bordures, ses chemins sont travaillés et circonscrits. Ainsi, le paysage chez Caillebotte n'est pas rêvé et idéalisé, mais réaliste. La plupart de ses toiles à Yerres n'offrent pas d'ouverture sur l'extérieur du jardin. On y distingue toujours les limites entre jardin et environnement paysager. Les œuvres de fin de vie au Petit Gennevilliers (fig. 102, 103 et 104) laissent entrevoir un paysage à travers les frêles arbres d'hiver. C'est un paysage sans exotisme, composé de maisons environnantes, de champs agricoles ou d'environnement industriel et de ciel d'hiver sans passion.

Fantin-Latour a peint, quant à lui, une nature vaporeuse, comme décor pour des scènes mythologiques. Sa nature est à peine perceptible et il s'agit plus de créer une ambiance. Nous ne savons d'ailleurs pas s'il s'agit de jardins ou de nature sauvage.

²³⁹ Emmanuel Pernoud, *Paradis ordinaires, l'artiste au jardin public*, [Dijon], Les presses du réel, (collection Dedalus), 2013, p. 8.

²⁴⁰ Distel, op. cit., p. 107.

Plus tôt dans le siècle, les jardins « paysages » issus des idées du XVIII^e siècle se retrouvent dans la peinture, dans des œuvres telles que celles d'Antoine Honoré Louis Boizot (1774-1817) *Vue du parc d'Ermenonville : la fontaine des amours dans le bocage*, peint en 1813 (fig. 157), Antoine-Patrice Guyot (1777-1845) *Le moulin de la Folie Beaujon*, en 1827 (fig. 166) ou Antoine Duclaux (1783-1868) *La Reine Hortense à Aix-les-Bains*, en 1813 (fig. 162). Les jardins de riches propriétés nobles sont de véritables paysages reconstitués, parfois dotés de fabriques telles que ce moulin chez Guyot (fig. 166) ou cette tonnelle chez Duclaux (fig. 162). Le paysage englobe tout le territoire, du jardin privé au champ agricole jusqu'à la nature sauvage, tout est lié, sans réelle frontière ou séparation figurée ou pensée. La représentation du jardin est sans doute synonyme de la richesse du propriétaire et de son adhésion aux idées des Lumières. Dans l'œuvre d'Antoine Chazal (1793-1854) *Un Yucca gloriosa dans le parc de Neuilly* (fig. 161) datée de 1845, une évolution est déjà perceptible dans la représentation du jardin. L'espace privé semble protégé de la nature environnante, sauvage et hostile, avec cette vue rapprochée, sans horizon, avec à l'arrière-plan, la demeure bourgeoise, et au premier plan, un yucca et une cage renfermant un oiseau exotique. Le yucca est très précisément et finement reproduit. Dans ce cas, nous n'en sommes pas encore à la volonté de peindre le moment présent et la vie moderne, car cette œuvre serait plutôt une œuvre de représentation, symbolisant la richesse et la curiosité du propriétaire pour les plantes et les oiseaux exotiques.

Dans une œuvre de Jean-François Millet *Le printemps* de 1868-73, un paysage avec arc-en-ciel est constitué au premier plan d'un modeste jardin potager, ouvert sur un champ. Il existe donc encore un lien entre les deux espaces et l'ensemble forme un paysage.

Monet a eu le désir de magnifier les couleurs, la végétation luxuriante et un jardin idéalisé, où les jeux d'ombre et de lumière donnent une impression de liberté. Les œuvres des années 1860 à 1880, telles que *Femmes au jardin* (fig. 170) en 1866, en 1873, *Le déjeuner* (fig. 171) *La maison de l'artiste à Argenteuil* (fig. 172), *Le jardin de Monet à Argenteuil (les dahlias)* (fig. 174), en 1876, *Camille dans le jardin de la maison d'Argenteuil* (fig. 176), le prouvent. En outre, chez Claude Monet, le champ de coquelicot (fig. 173) s'apparente plus à un champ utopique où chaque promeneur pourrait fouler les herbes folles et sauvages libérées de tout titre de propriété. Il s'agit plutôt d'un champ rêvé dans lequel on se promène comme dans un jardin, alors que chez Caillebotte, le champ cultivé figure à perte de vue la production

agricole ordonnée et rationnelle de la Plaine de Gennevilliers (fig. 148). Plus tôt, Caillebotte a peint *La prairie à Yerres* (fig. 128), un champ domestique, sans dimension industrielle et qui laisse entrevoir, au loin, la maison d'habitation. Caillebotte en peignant un paysage à la voie de chemin de fer (fig. 127) ou des fabriques à Argenteuil (fig. 151), a donc représenté un environnement réaliste, celui de son temps. Il n'a jamais embelli ses paysages et a peint ses jardins au plus près du réel.

L'étude de la représentation du jardin a permis de mettre l'accent sur des éléments techniques : la serre, sociaux : le travail et le loisir et artistiques : l'arbre et le paysage. La distinction entre les œuvres de Caillebotte et de Monet est saisissante et permet d'élargir l'étude à la question du paysage. Elle interroge sur l'image que l'on se fait d'un jardin, souvent véhiculée par des représentations picturales que l'on croit universelles et uniques.

Conclusion

Gustave Caillebotte a peint des jardins tout au long de sa carrière de peintre, principalement entre 1875 et 1894 et davantage à la fin de sa vie. En raison de cette profusion et de l'intérêt qu'il portait à l'horticulture, ces scènes de jardin ont constitué un champ d'étude à part entière. Gustave Caillebotte a peint les jardins qu'il fréquentait : lieux de vie et de villégiature familiale pour la plupart. Les représentations de jardins privés étant bien plus nombreuses que celles de jardins publics, cette étude a donc porté sur le jardin privé. Mais, dans un souci de comparaison, il a été fait référence aux scènes de jardins publics. L'œuvre de Gustave Caillebotte consacrée au jardin est digne d'intérêt, non seulement en raison de son importance quantitative, mais aussi des nombreuses possibilités d'analyse qu'elle offre, bien qu'elle ait été peu exposée du vivant de l'artiste.

Nous avons constaté que le traitement d'un même lieu, ici le jardin privé, par des artistes d'une même génération ayant une même « Weltanschauung » est toujours différent et ce malgré le contexte identique dans lequel ils évoluent. Ainsi, les origines, le parcours, les idées et la maîtrise de la technique picturale influent sur une œuvre, tout autant que le contexte social ou politique.

Un lien peut être établi entre certaines illustrations d'horticulture de l'époque, grâce notamment, à la précision avec laquelle Gustave Caillebotte a peint les scènes de jardin, les plantes, les ustensiles, ou le mobilier et ce sentiment d'absence des personnages. L'exploitation de la presse de vulgarisation scientifique et technique plus généraliste, pour analyser d'autres illustrations pourrait constituer un sujet à part entière. Notre étude s'est cantonnée à exploiter, sauf exception, les seules illustrations tirées de publications spécialisées en horticulture.

Cela amène à envisager la valeur documentaire de l'œuvre de Caillebotte, mais sans, pour autant, en déterminer de façon certaine le caractère conscient. Florent Quellier, dans son histoire du jardinage utilise, pour illustrer son propos sur le jardinage au XIXe siècle, des œuvres picturales dont *Les jardiniers* (fig. 18) de Gustave Caillebotte²⁴¹. Une œuvre d'art devient donc, dans ce cas, plus de cent ans après sa création, une source documentaire réelle. Le jardin est pour l'artiste source d'inspiration, atelier de conception des sujets de ses tableaux et de production de ses œuvres. Caillebotte prend soin de représenter le jardin aussi fidèlement que possible, mais il ajoute à cette « photographie documentaire » un intense sentiment de

²⁴¹ Florent Quellier, *Histoire du jardin potager*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 149.

vacuité qui rend les personnages absents à leurs activités et à leurs relations interpersonnelles. Il donne une vision détachée et précise de la scène et devient une sorte de « photojournaliste » avant l'heure. Pourtant son regard n'est pas uniquement pragmatique et froid. Il sait en effet glisser dans ses peintures une discrète fantaisie. La coupelle de fraises des *Portraits à la campagne* (fig. 6) ou les jardiniers nu-pied de l'œuvre *Les Jardiniers* (fig. 18) en sont des exemples.

Par contre, Caillebotte ne représente que rarement le travail des jardiniers qui a pu être illustré dans certaines publications. Le peintre n'a pas non plus succombé aux sirènes du progrès et a conservé un attachement aux pratiques plus artisanales du siècle passé, en matière de jardinage. Il a fait des choix dans ses sujets, en décidant de ne pas peindre de machines trop sophistiquées. La lance à arroser en est un exemple, la tondeuse à gazon en est un autre. Il choisit aussi de représenter des éléments apparemment triviaux, mais d'utilité réelle, tels que les murs d'espaliers ou mitoyens, les chemins, les bâtiments utilitaires, tel que le hangar, les cloches maraîchères dans le jardin potager, la citerne à eau, la serre vue d'extérieur. Certains de ces éléments peuvent offrir un caractère esthétique (cloches maraîchères) et d'autres moins (citerne, mur ou hangar). Il ne porte pas non plus d'intérêt à certains détails, pourtant toujours en vogue à l'époque dans les jardins d'agrément, comme les fabriques. Il n'a pas intégré la facticité de ces éléments purement décoratifs et déjà anciens à sa peinture. Il s'est appliqué à représenter la modernité et la rationalisation de la nature, à travers l'organisation du jardin.

Gustave Caillebotte et Claude Monet, bien que partageant une même passion pour l'horticulture, n'ont pas peint le même jardin. Claude Monet a commencé à peindre le jardin plus tôt que Caillebotte et a peut-être influencé ce dernier dans le choix de ses sujets. Mais, Caillebotte a pris un parti différent de celui-ci, en représentant la vie moderne avec précision, à la façon d'un documentaire. Ils représentent, tous deux, les variations de lumières, mais, chez Monet, le mouvement en découle, alors que Caillebotte demeure statique. Monet a sans doute d'avantage peint sur le motif et a voulu créer une impression de nature sauvage au sein même du jardin, lieu de contrôle de la nature par excellence. Ce que s'est refusé à faire Caillebotte, privilégiant toujours le détail, la rigueur et la réalité dans ses œuvres. Chez celui-ci, une grande place est apportée à la vacuité, voire à un sentiment d'enfermement, contrairement au jardin de Monet qui est foisonnant, végétal et gai. A cet égard, le jardin de ce dernier est plus idéalisé ou utopique. Il use des couleurs et du coup de pinceau comme d'un réservoir de sensations et de

profusion. Chez Caillebotte, la couleur intensifie la précision et la rigueur. Certaines couleurs, comme le rouge, se retrouvent à la fois dans les intérieurs et au jardin, scènes souvent plus vives que les scènes urbaines. Son œuvre aussi bien documentaire qu'artistique est à la frontière entre illustration et œuvre d'art.

Plus tard, en 1899, Félix Vallotton, avec *Le ballon* (fig. 182) offre une vision transgressive des limites du jardin privé par l'enfant. Cet enfant semble prendre possession de sa liberté en déjouant la surveillance des adultes. Il est prêt à sortir du cadre du sentier et de la zone surveillée, autant que celui du tableau. Le peintre prend des libertés jamais osées par Gustave Caillebotte. Il représente le jeu comme une occupation créative et solitaire, au contraire des représentations normatives qui représentent le jeu comme un vecteur de socialisation²⁴².

Avec l'arbre, Caillebotte revient à des considérations plus élémentaires, comme ont pu le faire d'autres artistes après lui, comme Jean Hélion (1904-1987) qui, après être passé par l'abstraction revient à la figuration par l'intermédiaire des arbres.

Edward Hopper (1882-1967) peut être considéré comme l'héritier de Caillebotte à plusieurs égards. Tout d'abord, il peint le travail, le loisir moderne et la vacuité. Ainsi il serait judicieux de mettre l'œuvre *People in the sun* (fig. 164), peinte en 1960, en parallèle, sous d'autres latitudes, d'autres temps et d'autres mœurs, avec *Portraits à la campagne* (fig. 6). On retrouve le loisir, le quotidien, le temps suspendu, la rigidité dans les formes et le hiératisme des personnages. Dans l'œuvre *Ville minière de Pennsylvanie* (fig. 163), peinte en 1947, on est confronté à la représentation du travail du jardinier. Ces deux peintres ont eu une observation documentaire de leur époque. Edward Hopper a d'ailleurs, lui-même, été illustrateur pour la revue *L'Illustration*.

Le jardin est l'expression des progrès perceptibles de la technique et de la science. Chez Caillebotte, la technique s'exprime dans la régularité des lignes et des formes et parfois d'une rythmique. La technique est également présente dans les gestes précis des personnages : jardiniers en train d'arroser ou femmes en train de coudre. Il a peut-être été sensible, pendant son enfance, à la présence de machines près du domicile familial à Paris, du fait de l'activité de son père. Pourtant, il ne représentera jamais d'usine de couture, mais uniquement des femmes

²⁴² Pernoud, op. cit., p. 103-107.

pratiquant la couture, comme passe-temps. L'évolution des sciences et techniques est également perceptible dans les essences de plantes représentées. Il pourrait s'agir d'une transposition de l'idée d'industrialisation du loisir à l'industrialisation de la vie privée. En effet, Caillebotte ne modifie pas sa façon de peindre lorsqu'il aborde le jardin, par rapport aux vues citadines.

La temporalité est inscrite dans l'œuvre de Gustave Caillebotte au jardin à plusieurs titres. La temporalité « impressionniste » de l'instant présent et du temps suspendu est exprimée dans de nombreuses toiles. La temporalité allégorique des âges de la vie apparaît, selon nous, dans *Le parc de la propriété Caillebotte à Yerres* (fig. 1) ou *Portraits à la campagne* (fig. 6). La temporalité comme transcription d'une suite d'évènements à travers plusieurs œuvres se concrétise depuis *Les jardiniers* (fig. 18), en passant par *Fruits à l'étalage* (fig. 144), jusqu'au *Déjeuner* (fig. 131). La temporalité comme transcription d'une succession d'évènements dans une même œuvre, en plans « cinématographiques », est visible dans les *Raboteurs de parquet* (fig. 129), comme dans *Les jardiniers* (fig. 18).

Aujourd'hui, si la peinture de Gustave Caillebotte nous est si familière, c'est sans doute parce qu'il se fait l'« archéologue » de notre époque, en décrivant le monde industriel de la fin du XIXe siècle, à l'origine de notre environnement contemporain. Son traitement particulier de l'espace et sans doute aussi de la temporalité, la rigueur, l'aspect documentaire et la précision de la plupart de ses œuvres concourent à bâtir cette proximité. Il modèle l'espace pour le rendre plus proche du réel, or ce « modelage » reste à l'époque largement incompris. Beaucoup se joue dans la déformation à peine perceptible de l'espace. Était-il, en cela, visionnaire ? Les considérations sociales sont également mises en lumière, mais il n'est pas certain qu'elles représentent l'intention première de l'artiste.

Caillebotte est un peintre à la frontière de deux époques. Cela se traduit à travers la représentation de deux jardins différents, celui d'Yerres, synonyme du faste de l'époque passée et celui du Petit Gennevilliers, création de l'artiste, synonyme de modernité. L'œuvre de Gustave Caillebotte évolue, des premières grandes toiles du jardin d'Yerres, aux panneaux décoratifs et au jardin ordonné et botanique du Petit Gennevilliers, au même titre que celles des autres peintres impressionnistes.

Pourtant, les jardins ne sont qu'une facette de son œuvre. Et il existe un lien entre les œuvres au jardin et celles des intérieurs ou de la ville, des natures mortes ou des scènes de canotage. Il s'agit d'une œuvre chorale et cette réflexion sur la peinture de Gustave Caillebotte au jardin nous a permis de mieux comprendre l'œuvre globale, délibérée ou pas.

Le jardin dans la peinture, au même titre que le paysage, revêt des significations différentes selon les époques. Jadis symbole religieux, avec « l'hortus conclusus » ou encore expression de la prospérité et du pouvoir, il devient environnement intime et social, prétexte à l'expression d'un état d'âme ou décoratif. Cette étude a également été l'occasion de démontrer que la représentation du jardin dans la peinture n'est pas uniquement synonyme de paysage bucolique.

Où l'on peut également déduire que le travail et l'œuvre d'un peintre peut s'inspirer largement de productions illustrées de publications scientifiques, de vulgarisation, ou de savoir-vivre. Il serait d'ailleurs intéressant de continuer cette mise en parallèle avec le travail d'autres artistes.

Enfin, cette recherche aura permis, avant tout, de porter un autre regard sur le jardin et sa représentation en peinture.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Archives – Correspondances

Archives nationales (Minutier des notaires) :

Inventaire après décès de Gustave Caillebotte [...], le 8 mars 1894 : Etude C. Didier, G. Oury, H. Labaron, L. Theze, P. Narbey, successeurs de Me Poletnich [MC/MI/RS-1164], [ancienne cote : MC/ET XXV-497].

Liquidation et partage des successions de Martial Caillebotte [...], et de Céleste Daufresne, sa femme et de René Caillebotte, leur fils, le 11 décembre 1878 : Etude C. Didier, G. Oury, H. Labaron, L. Theze, P. Narbey, successeurs de Me Poletnich [MC/ET XXV-318].

Inventaire après décès de Céleste Daufresne, veuve de feu Martial Caillebotte [...], le 28 octobre 1878 : Etude C. Didier, G. Oury, H. Labaron, L. Theze, P. Narbey, successeurs de Me Poletnich [MC/ET XXV-317].

Centre de documentation du Musée d'Orsay (Fonds Monet) :

Correspondance (lettres autographes signées) de Gustave Caillebotte à Claude Monet :

LAS datée du 5 mai 1890 [ODO 2007-1-006].

LAS datée du 5 août 1890 [ODO 2007-1-007].

LAS datée du 1^{er} novembre 1890 [ODO 2007-1-008].

LAS datée du 11 novembre 1890 [ODO 2007-1-009].

LAS datée du 27 juin 1893 [ODO 2007-1-011].

Ouvrages et articles

[ANONYME], « [Nécrologie de Gustave Caillebotte] », *Le XIXe siècle*, n° 8078, 26 février 1894, p. 2.

[ANONYME] (ill.), « Musa Ensete, jeune plante de deux ans au 20^e de grandeur nature », *Revue horticole*, 1888, p. 32.

ANONYME, [LAFENESTRE, George], « Le jour et la nuit », *Le moniteur universel*, 8 avril 1877, (reproduit dans Kirk Varnedoe, p. 188).

[ANONYME] (ill.), [Sans titre] dans « Travaux du mois, Octobre », *La Maison de campagne*, n°19, 1^{er} octobre 1874, p. 289.

[ANONYME] (ill.), « Au jardin fruitier » dans « Travaux du mois, Juillet », *La Maison de campagne*, n°13, 1^{er} juillet 1874, p. 193.

[ANONYME] (ill.), « Tondeuse de gazon archimédienne, petit modèle (Hare) », *La Maison de campagne*, n° 10, 16 mai 1873, p. 157.

[ANONYME] (ill.), « Tondeuse de gazon archimédienne, modèle n°2 », *La Maison de campagne*, n°10, 16 mai 1873, p. 158.

[ANONYME] (ill.), [Sans titre] dans Gressent, « Travaux du mois, Février », *La Maison de campagne*, n°3, 1^{er} février 1867, p. 33.

[ANONYME] (ill.), [Sans titre], *La Maison de campagne*, Huitième année, Huitième volume, 1867, page de titre.

[ANONYME] (ill.), [Sans titre], *La Maison de campagne*, n°13, 1^{er} juillet 1866, p. 204.

[ANONYME] (ill.), [Sans titre] dans Vilmorin-Andrieux, « Bouturage, semi de graines de fleurs en pleine terre », *La Maison de campagne*, n°11, 1^{er} juin 1866.

[ANONYME] (ill.), [Sans titre] dans Ch. Lemaire, « Actualités, La question de l'arrosage », *La maison de campagne*, n°7, 1^{er} avril 1866, p. 97.

[ANONYME] (ill.), [Sans titre], *La Maison de campagne*, n°6, 16 mars 1866, p. 81.

[ANONYME] (ill.), [Sans titre], *La Maison de campagne*, Septième année, Septième volume, n°1, 1^{er} janvier 1866, page de titre.

ALPHAND, Adolphe, *Les Promenades de Paris*, 2 vol., Paris, J. Rothschild, 1867-1873.

ANDRÉ, Edouard, *L'art des jardins, traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, Masson, 1879.

ANDRÉ, Edouard, « Le voyage dans les Andes 1875-1876, L'Amérique équinoxiale » dans *Tour du Monde*, Paris, Hachette, 1877- 1883.

ANDRÉ, Edouard (del.), « Musa Ensete », *La Maison de campagne*, n°1, 1^{er} janvier 1873, p. 153.

BAILLY DE MERLIEUX, Charles-François, *Nouveau manuel complet du jardinier, ou l'art de cultiver et de composer toutes sortes de jardins*, 2 vol., Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1838.

BALLU, Roger, « L'exposition des peintres impressionnistes », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14 avril 1877, (reproduit dans Kirk Varnedoe, p. 189).

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre, 1863, (rééd. Ed. Mille et une nuits, 2011).

BEC (ill.), « Coup d'œil sur les indépendants », *Le Monde parisien*, 17 mai 1879, (reproduit dans Marie Berhaut, 1994, p. 286).

BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture, jardins, [...]*, Paris, Renouard, 1867, (3^e éd. 1876).

BOIS, Désiré, *Les orchidées, manuel de l'amateur, avec 119 figures intercalées dans le texte, Caractères botaniques, distribution géographique, les orchidées ornementales, la vanille et les orchidées utiles, culture des orchidées, serres à orchidées, multiplication des orchidées, orchidées hybrides*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, (Bibliothèque des connaissances utiles), 1893.

BOIS, Désiré ; PAILLIEUX, A., *Le potager d'un curieux : histoire, culture et usages de 200 plantes comestibles, peu connues ou inconnues*, Paris, Librairie agricole de la Maison Rustique, 1892, (réimpression en 1993).

BOIS, Désiré ; PAILLIEUX, A., *Le potager d'un curieux : histoire, culture et usages de 100 plantes comestibles, peu connues ou inconnues*, Paris, Librairie agricole de la Maison Rustique, 1885.

BOITARD, Pierre, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins avec 96 planches représentant des plans de jardins, des fabriques propres à leur décoration, et des machines pour élever les eaux : ouvrage faisant suite à l'Almanach du bon jardinier* (3^{ème} éd. entièrement refondue et augmentée), Paris, Audot, 1825, (rééditions : 1834, 1838 et 1859).

BRACQUEMOND, Félix, *Du dessin et de la couleur*, Paris, G. Charpentier, 1885.

BRADLEY, Richard ; PUISIEUX, Philippe-Florent De (trad.), *Nouvelles observations physiques et pratiques sur le jardinage et l'art de planter, avec le calendrier des jardiniers : ouvrage traduit de l'anglois de Bradley & enrichi de figures en taille douce*, tome 1, Paris, chez Paulus-Du-Mesnil, Nyon, Hardy, [1756].

BUYSSON, Du, Robert, *L'Orchidophile, traité théorique et pratique sur la culture des orchidées*, Paris, A. Goin, 1878.

CASSAGNE, Armand, *Traité de perspective appliqué au dessin artistique et industriel*, Paris, C. Fouraut et fils, 1884.

CHESNEAU, Ernest, *L'Art japonais, Conférence faite à l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, le 19 février 1869*, Paris, A. Morel, 1869.

CHEVALIER, Frédéric, « Les impressionnistes », *l'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p.329-333, (reproduit dans Varnedoe, p. 191).

CHEVREUL, Eugène, *De la loi du contraste simultanée des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

CLÉMENT, Gaston, « Historique des cultures du chrysanthème », *Revue horticole*, Numéro spécial sur le chrysanthème, n°10, 16 octobre 1936, p. 282-287.

COURBET, Gustave, « Le réalisme » dans *Catalogue Exhibition et vente de 40 tableaux et de 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, Paris, 1855.

COURTOIS, Gérard, *Manuel pratique du jardinage*, Paris, E. Lacroix, 1868.

DECAISNE, J. ; NAUDIN, Ch., *Le manuel de l'amateur des jardins, traité général d'horticulture, Tome quatrième contenant la culture des légumes et des arbres fruitiers de pleine terre ainsi que celle des plantes alimentaires de serre chaude*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1871.

DURANTY, Louis-Edmond, *La nouvelle peinture, A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, avril 1876*, Paris, E. Dentu, 1876, (rééd. La Rochelle, Rumeur des Ages, 2010).

ERNOUF, Alfred-Auguste, *L'art des jardins. Parcs – jardins promenades. Etude historique – principe de la composition des jardins – plantations. Décoration pittoresque et artistique des parcs et jardins publics. Traité pratique et didactique par le baron Ernouf*, (3^{ème} éd., entièrement refondue, avec le concours d'Adolphe Alphand), Paris, J. Rothschild, 1886.

FROMENTIN, Eugène, *Les maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*, Paris, E. Plon, 1876, (8^{ème} éd. 1896).

GEFFROY, Gustave, « Gustave Caillebotte », *Le Journal*, 25 février 1894.

GODARD (del.) ; SEVEREYNS, G. (chromolith.), « Variété de *Papaver croceum* », *Revue horticole*, 1890, p. 60.

GODEFROY-LEBEUF, *Catalogue des orchidées que l'on trouve généralement dans le commerce et particulièrement dans l'établissement horticole V.-F. Lebeuf horticulteur à Argenteuil (Seine-et-Oise)*, Argenteuil, A. Godefroy-Lebeuf (gendre & successeur), 1884.

GODEFROY-LEBEUF ; BOIS, Désiré, *Les plantes vivaces de la maison Lebeuf ou liste des espèces dans cet établissement, avec quelques renseignements sur leur culture, leur emploi [...]*, Argenteuil, Maison V.-F. Lebeuf, 1882.

GOOSENS (pinx.) ; PANNEMAEKER, P. (chromolith.), « *Odontoglossum cervantesi* (var. *Decorum*) », *L'Illustration horticole*, 1890, pl. XC, p. 85.

HARIOT, P., « Les pavots d'Orient », *Le jardin, journal d'horticulture générale*, 23 juillet 1891.

JACQUES, « Menu propos », *l'Homme libre*, 12 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 188-189).

LACOSTE, Cne, « Le chrysanthème », *Le Moniteur d'horticulture*, 1890, p. 42.

LEROY, Louis, « L'exposition des impressionnistes », *Charivari*, 25 avril 1874.

LOUDON, John Claudius, *Remarks on the construction of hothouses*, Londres, J. Taylor, 1817.

MAIH, De (ill.) ; SEVEREYNS, G. (chromolith.), « *Oncidium Varicosum* », *L'Orchidophile*, 1892, p. 240.

MANGIN, Arthur, *Histoire des jardins anciens et modernes*, Tours, A. Mame et fils, 1887.

MANGIN, Arthur ; DARGENT Yan (ill.) ; FREEMAN, William Henry (ill.), *Les plantes utiles*, Tours, A. Mame et fils, 1870, (réed. 1874).

MANTZ, Paul, « L'exposition des peintres impressionnistes », *le Temps*, 22 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 190).

Manuel du jardinier, ou la culture des jardins potagers, fruitiers, à fleurs, et les meilleures méthodes pour former les jardins modernes ; le tout mis en pratique d'après les cultivateurs les plus distingués, avec toutes les planches nécessaires à l'intelligence des jardiniers, Tome premier, Paris, Chez Dufart, An VII [1798-1799].

Manuel du jardinier, ou la culture des jardins potagers, à fleurs et à fruits, mise en pratique pour chaque mois de l'année, d'après les meilleurs cultivateurs anciens et modernes ; avec toutes les planches nécessaires qui présentent les meilleures formes d'outils et autres objets relatifs au cultivateur, Tome premier, Paris, Chez Dufart, III^{ème} année Républicaine [1794-1795].

MOREAU, J. G., DAVERNE, J. J., *Manuel de culture maraîchère de Paris*, Paris, Madame veuve Bouchard-Huzard imprimeur, 1845.

NEUMANN, *Art de construire et de gouverner les serres*, Paris, Audot, Ed. du Bon jardinier, 1844.

NOISETTE, Louis Claude, *Manuel complet du jardinier, maraîcher, pépiniériste, botaniste, fleuriste et paysagiste*, Paris, Rousselon, Librairie éditeur, 1825, 4 vol. (2^{ème} éd. 1860).

PANNEMAEKER, P. de (del. et pinx.), « Dahlia nouveau à fleurs de cactus », *L'Illustration horticole*, 1890, pl. CXVIII, p. 119.

PANNEMAEKER, P. de (ad. nat. del. et pinx.), « Chrysanthèmes d'automne », *L'Illustration horticole*, 1888, pl. XXXVII, p. 6.

PANNEMAEKER, P. de (del. et pinx.), « Bégonia M. Chrétien », *L'Illustration horticole*, 1878-79, ill. 42.

PIZZETTA, Jules, *Les loisirs d'un campagnard*, A. Hennuyer, 1889.

PROUDHON, Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier frères, 1865, (rééd. Dijon, Les Presses du réel, 2002).

PUYDT, Paul Emile, De, *Les orchidées, histoire iconographique, organographie, classification, géographie, collections, commerce, emploi, culture, avec une revue descriptive des espèces cultivées en Europe, ouvrage orné de 244 vignettes et de 50 chromolithographies, dessinées d'après nature sous la direction de M. Leroy, dans les serres de M. Guibert*, Paris, J. Rothschild éditeur, 1880.

RIOCREUX, A. (pinxit) ; SARAZIN (imp.) « Chrysnthèmes, 1. Canuche. 2. Marquise de Panot. 3. Allah. 4. Rosa Bonheur. 5. Mlle Sophie de Cambolas. 6. Tabarte », *Revue horticole*, 1862.

RIVIÈRE, Georges, « L'exposition des impressionnistes », *l'Impressionniste*, 14 avril 1877, (reproduit dans Varnedoe, p. 189-190).

ROSE, Victor (ill.) ; MEAULIE, F. (ill.), « Potager de Versailles – Serres et bâches pour la culture des primeurs », *La maison de campagne*, n°10, 16 mai 1877, p. 145.

ROSE, Victor (ill.) ; [Nom illisible] (ill.), « Vue à vol d'oiseau du potager de Versailles (voir l'article p. 145 et suivantes) », *La maison de campagne*, n°10, 16 mai 1877, p. 152.

ROSE, Victor (ill.), « Pompe rotative de Moret et Broquet », *La maison de campagne*, n°10, 16 mai 1877, p. 158.

ROSE, Victor (ill.), « Plaine de Gennevilliers. Réservoirs et canaux établis pour l'utilisation, par l'arrosage agricole, des eaux d'égouts de Paris », *L'Illustration*, 17 février 1877, (Reproduit dans *Gustave Caillebotte 1848-1894*, cat. exp., Grand Palais, Paris, RMN, 1994, p. 281).

VILMORIN-ANDRIEUX, *Catalogue général de graines, fraisiers, oignons [sic.] à fleurs etc.*, Paris, Vilmorin-Andrieux, 1893.

VILMORIN-ANDRIEUX, *Catalogue des arbres fruitiers, arbres et arbustes de pleine terre, rosiers, plants d'arbres forestiers et d'ornement, plantes vivaces de pleine terre, de serre tempérée et de serre chaude*, Paris, Vilmorin-Andrieux et Cie, 1852.

ZOLA, Emile, « Les réalistes du salon », *L'Évènement*, 11 mai 1866, dans *Ecrits sur l'art*, Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), Paris, Gallimard, 1991, p. 120.

Catalogues d'exposition

Catalogue de la 3^{ème} exposition de peinture, par MM. Caillebotte, Cals, Cézanne, Cordey, Degas, Guillaumin, Jacques-François, Lamy, Levert, Maureau, C. Monet, B. Morisot, Piette, Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley, Tillot, de 10 heures à 5 heures, 6 rue Le Pelletier, Paris, avril 1877.

Catalogue de la 4^{ème} exposition de peinture, par M. Bracquemond, Mme Bracquemond, M. Caillebotte, M. Cals, Mlle Cassat, MM. Degas, Forain, Lebourg, Monet, Pissarro, Feu Piette, Rouart, H. Somme, Tillot et Zandomenighi, du 10 avril au 11 mai 1879, de 10 heures à 6 heures, 28, avenue de l'Opéra, Paris.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Catalogues de vente

« Archives Claude Monet, correspondances d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois », *Artcurial*, Paris, Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006.

Ouvrages et articles

ALLAIN, Yves-Marie ; DELLANGE, Yves ; ALLORGE, Lucile [et al.], *Les serres, le génie architectural au service des plantes*, Paris, Actes sud Beaux-Arts, 2013.

BAILLY-HERZBERG, Janine, *L'art du paysage en France au XIX^{ème} siècle : de l'atelier au plein-air*, Paris, Flammarion, 2000.

BARIDON, Michel, *Les jardins, paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, (collection Bouquins), 1998.

BARON, Jean-Marie, *Caillebotte impressionniste*, Paris, Herscher, 1994.

BÉGUET, Bruno, *La Science pour tous (1850-1914)*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire National des Arts et Métiers, 1990.

BENJAMIN, Walter, « Paris capitale du XIXe siècle (exposé de 1939), » dans *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, p.60-77.

BERGUES, Martine, *En son jardin : une ethnologie du fleurissement*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2011.

BERHAUT, Marie, *Caillebotte, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1978.

BERHAUT, Marie, *Caillebotte, catalogue raisonné des peintures et pastels*, (2^{ème} éd. revue et augmentée), Paris, Wildenstein Institute, 1994.

BOUILLON, Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n°54, 1986, p. 89-113.

- BÜTTNER, Nils, *Jardins en peinture*, Paris, Imprimerie Nationale éditions, 2008.
- CABLE, Patrick Shaw, *Questions of work, class, gender and style in the art and life of Gustave Caillebotte*, thèse de doctorat de Philosophie, Department of History of Art and Art, Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio), 2000.
- Caillebotte à Yerres, peinture et villégiature*, Yerres, Ville d'Yerres, Propriété Caillebotte, 2012.
- CEULEMANS, Nicole, *Jean Linden, explorateur, père des orchidées*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006.
- CETTOU, Maryline, « Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle », *A contrario*, 2009, 1, n° 11, p. 99-117.
- CHARDEAU, Jean, *Les dessins de Caillebotte*, Paris, Hermé, 1989.
- CHARLES, Daniel, *De l'histoire du yachting comme modèle fonctionnel du progrès*, thèse de doctorat, [s. l.], [s. n.], 2003.
- CHARLESWORTH, Michael, *Landscape and vision in nineteenth-century Britain and France*, Aldershot, Burlington (Vt.), Ashgate, 2008.
- CHRISTIANY, Janine, *Les peintres-jardiniers de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle : Claude Monet, Gustave Caillebotte et Henri Le Sidaner*, Conférence cycle Couleurs et jardins, [Paris], [Musée et Jardin Albert Kahn], 20 juin 2010.
- CLAIRET, Alain ; MONTALANT, Delphine ; ROUART, Yves [et al.], *Berthe Morisot, 1841-1895, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Montolivet, Céra-nrs éditions, 1997.
- CLÉMENT, Gilles, *Jardins, paysages et génie naturel*, Leçon inaugurale du Collège de France n° 222, prononcée le 1^{er} décembre 2011, Paris, Fayard, Collège de France, 2012.
- CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 1989 (2^e éd. 2000, 3^e éd. 2004).
- CORBIN, Alain, *La douceur de l'ombre, l'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2013.
- CORBIN, Alain (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009.

- CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille, l'odorat et l'imaginaire social (XVIIIe-XIXe siècle)*, Paris, Flammarion, (collection Champs), 1982.
- DARRAGON, Eric, *Caillebotte*, Paris, Flammarion, 1994.
- DELSOL, Jean-Philippe, *Le péril idéologique*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1982.
- DORD-CROUSLÉ, Stéphanie, « Flaubert et les manuels Roret ou le paradoxe de la vulgarisation - L'art des jardins dans *Bouvard et Pécuchet* - », in *Le partage des savoirs (XVIIIe – XIXe siècles)*, Lies Andries (dir.), 2003, p. 93-118.
- FRAISSE, Geneviève ; PERROT, Michèle ; DUBY, Georges (dir.), *Histoire des femmes en occident, 4, Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991.
- GANAY, Ernest de, *Bibliographie de l'art des jardins, essai de bibliographie des ouvrages publiés en français sur l'art des jardins*, Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, 1989.
- GOFFMAN, Erving *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2, Les Relations en public*, Minuit, 1973.
- GOODY, Jack, *La culture des fleurs*, Paris, Ed. du Seuil, (collection La librairie du XXe siècle), 1994.
- HADDAD, Hubert, *Le jardin des peintres*, Paris, Hazan, 2000.
- HERBERT, Robert Louis ; JACCOTTET, Antoine (trad.), *L'impressionnisme, les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988, (2^{ème} éd. 1991).
- JACOBSOHN, Antoine, *Anthologie des bons jardiniers, Traités de jardinage français du XVIème siècle au début du XIXème siècle*, Paris, La Maison Rustique, Flammarion, 2003.
- JUNG, Karl Gustav, *Problèmes de l'Ame moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- KALIFA, Dominique ; RÉGNIER, Philippe ; THERENTY, Marie-Ève (dir.) ; PERNOUD, Emmanuel [et al.], *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.
- KRONER, Richard ; GÉRAUD, Marc (trad.), *De Kant à Hegel, De la philosophie de la nature à la philosophie de l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2013.

- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, *Gustave Caillebotte, l'oublié de l'impressionnisme, 1848-1894*, Courbevoie, ACR édition, 1994.
- LIMIDO, Luisa, *L'art des jardins sous le second Empire, Jean-Pierre Barillet Deschamps (1824-1873)*, Seyssel, Champ Vallon, (collection Pays / Paysages), 2002.
- MAGNIN-GONZE, Joëlle, *Une histoire de la botanique*, Delachaux et Niestlé, 2009.
- MANTION, Jean-Rémi, « Une étrange lacune : le paysage en peinture au XIX^{ème} siècle », *Critique*, 10, 785, 2012, p. 885-893.
- MOSSER, Monique, TESSOT, Georges (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, (2^{ème} éd. 2002).
- NOURRY, Louis-Michel, *Les jardins publics en province, Espaces politiques au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, (collection Art & société), 1997.
- PERNOUD, Emmanuel, *L'appartement de Caillebotte : récit*, Cléguer, éditions du Scorff, 1998.
- PERNOUD, Emmanuel ; ALLARD, Sébastien ; LANEYRIE-DAGEN, Nadeige, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011.
- PERNOUD, Emmanuel, *Hopper : peindre l'attente*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.
- PERNOUD, Emmanuel, *Paradis ordinaires : l'artiste au jardin public*, [Dijon], Les Presses du réel, (collection Dedalus), 2013.
- QUELLIER, Florent, *Histoire du jardin potager*, Paris, Armand Colin, 2012.
- RIALLAND, Olivier, « Châteaux et jardins, Projet paysagiste et dynamiques paysagères dans l'Ouest ligérien aux XIX^e et XX^e siècle », *Cahiers nantais*, n°54, *Nouvelles vies de châteaux*, 2000, p. 75-89.
- SICARD, Monique, *La fabrique du regard : images de science et appareils de vision (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1969.
- VALERY, M.F., « Les jardins dans la peinture », *L'Estampille*, 194, 1986, p. 44-49.

VARNEDOË, Kirk, *Gustave Caillebotte*, Paris, éditions Adam Biro, 1988.

VEBLEN, Thorstein ; ARON, Raymond (préf.), *Théorie de la classe des loisirs*, Paris, Gallimard, (collection Tell), 1978.

VIGARELLO, Georges, *Le sain et le malsain, santé et mieux-être depuis le Moyen-Âge*, Paris, Editions du Seuil, 1993.

WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, 5 vol., Lausanne, Paris, La bibliothèque des arts, Wildenstein Institute, 1974-1991.

WILLSDON, Clare A. P. ; BILLAUT, Delphine (trad.), *Les jardins des impressionnistes*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2005.

WITTMER, Pierre, *Caillebotte au jardin, la période d'Yerres, 1860-1879*, Saint-Rémy-en-l'Eau, éditions d'art Monelle Hayot, 1990.

WOLF, Laurent, « La voix des arbres dans l'histoire de la peinture », *Études*, 7, 2008, Tome 409, p. 72-83.

Catalogues d'exposition

Caillebotte à Yerres, au temps de l'impressionnisme, (cat. exp. Yerres, 5 avril – 20 juillet 2014), Paris, Flammarion, Yerres, Ville d'Yerres, 2014.

Les impressionnistes en privé, cent chefs-d'œuvre de collections particulières, (cat. exp. Paris, Musée Marmottan Monet, 13 février – 6 juillet 2014), Paris, Hazan, Musée Marmottan Monet, 2014.

L'impressionnisme et la mode, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 25 septembre 2012 - 20 janvier 2013, New York, Metropolitan Museum of Art, 26 février - 27 mai 2013, Chicago, Art Institute of Chicago, 25 juin - 22 septembre 2013), Paris, Skira-Flammarion, Musée d'Orsay, 2012.

Manet : inventeur du moderne, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 5 avril – 3 juillet 2011), Paris, Musée d'Orsay, 2011.

Dans l'intimité des frères Caillebotte, peintre et photographe, (cat. exp. Paris, Musée Jacquemard-André, du 25 mars au 11 juillet 2011, Musée national des beaux-arts du Québec, du 6 octobre 2011 au 8 janvier 2012), Paris, Skira, Flammarion, Culturespaces, 2011.

Jardins romantiques français, du jardin des Lumières au parc romantique 1770-1840, Catherine de Bourgoing, (dir.), (cat. exp. Paris, Musée de la vie romantique, 8 mars – 17 juillet 2011), Paris, Les musées de la ville de Paris, 2011.

Jardins enchanteurs : jardins impressionnistes de l'École de Rouen, (cat. exp. 12 juin – 3 octobre 2010, Musée des Beaux-Arts de Rouen), [Bernay], Ville de Bernay, 2010.

The painter's garden, design, inspiration, delight, (cat. exp. Städel Museum, Frankfurt am Main, November 24, 2006 - March 11, 2007 ; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, April 5 - July 8, 2007), Ostfildern, Hatie Cantz, Frankfurt am Main, Städel Museum, 2006.

Caillebotte au cœur de l'impressionnisme, (cat. exp. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 24 juin au 23 octobre 2005), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, La bibliothèque des arts, 2005.

Gustave Caillebotte, 1848-1894, dessins, pastels et peintures, (cat. exp. du jeudi 15 octobre au vendredi 27 novembre 1998, Galerie Brame et Lorenceau), Paris, Brame et Lorenceau, 1998.

Gustave Caillebotte, 1848-1894, (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995, Chicago, The Art Institute, 15 février – 28 mai 1995), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

Gustave Caillebotte, 1848-1894, dessins, études, peintures, (cat. exp. Galerie Brame et Lorenceau, du 28 février au 24 mars 1989), Paris, Brame et Lorenceau, 1989.

WEBOGRAPHIE

Anne-François Garçon, « Innover dans le texte. *L'Encyclopédie Roret* et la vulgarisation des techniques, 1830-1880 », dernière mise à jour le 6 mars 2005, [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/94/98/PDF/garcon.af_Roret.pdf], consulté le 5 avril 2014. (Publié dans *Colloque des archives de l'invention*, Paris, 2003).

Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay ; Patrice Schmidt, *Albert Bartholomé, Dans la serre*, dernière mise à jour inconnue, [[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/dans-la-serre-17326.html?tx_commentaire_pil\[pilLi\]=509&tx_commentaire_pil\[from\]=841&cHash=2bbf55b531](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/dans-la-serre-17326.html?tx_commentaire_pil[pilLi]=509&tx_commentaire_pil[from]=841&cHash=2bbf55b531)], consulté le 2 février 2014.

Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay ; D. R., *Mary Cassatt, Jeune fille au jardin*, dernière mise à jour inconnue, [[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/jeune-fille-au-jardin-88.html?tx_commentaire_pil\[pilLi\]=509&tx_commentaire_pil\[from\]=841&cHash=7ed5de1442](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/jeune-fille-au-jardin-88.html?tx_commentaire_pil[pilLi]=509&tx_commentaire_pil[from]=841&cHash=7ed5de1442)], consulté le 5 juillet 2014.

Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay ; Hervé Lewandowski, *Collections, Œuvres commentées, Peinture*, dernière mise à jour inconnue, [<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html>], consulté entre septembre 2013 et juillet 2014 pour les notices d'œuvres suivantes : *Réunion de famille* de Frédéric Bazille / *Les Raboteurs de parquet* de Gustave Caillebotte / *Le Printemps* de Jean-François Millet / *Femmes au jardin, Le déjeuner et Coquelicots* de Claude Monet / *Coteaux de l'Hermitage, Pontoise* de Camille Pissarro / *Le ballon* de Félix Vallotton.

Société Nationale d'Horticulture de France, *Dahlias, un peu d'histoire*, dernière mise à jour le 13 novembre 2009, [<http://www.jejardine.org/fiches-plantes/75-les-plantes-en-d/559-dahlias-un-peu-dhistoire.html>], consulté le 30 septembre 2013.