Routes et voies dans l'œuvre de Johan Barthold Jongkind : le paysage en marche

Alma Politi

▶ **To cite this version:**

Alma Politi. Routes et voies dans l'œuvre de Johan Barthold Jongkind : le paysage en marche. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-03105857

HAL Id: dumas-03105857

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03105857

Submitted on 11 Jan 2021

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

ROUTES ET VOIES DANS L'ŒUVRE DE JOHAN BARTHOLD JONGKIND : LE PAYSAGE EN MARCHE

Volume 1 – Texte

Alma Politi

Mémoire de Master 1 recherche

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

Année universitaire 2018-2019

Reproduction figurant sur la page de titre :

Johan Barthold Jongkind

La Côte-Saint-André par temps couvert, 1878

Huile sur toile, 43,5 x 57,3 cm

Collection particulière

Remerciements

Cette étude a été le fruit d'une heureuse rencontre, que je dois à M. Pernoud, mon directeur de recherches, vers qui mes remerciements vont en premier lieu pour sa disponibilité, ses recommandations et ses encouragements.

Je tiens à remercier chaleureusement M. Louis Fournier et M^{me} Dominique Fabre, qui m'ont si aimablement accueillie en leur région où ils ont œuvré à diffuser le souvenir et l'œuvre du peintre. La générosité avec laquelle ils m'ont partagé leur travail, leurs connaissances et l'efficacité avec laquelle ils ont répondu à mes sollicitations m'ont été d'une aide déterminante. Je témoigne également ma reconnaissance la plus profonde à Dominique pour me permettre de participer à une intervention organisée à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Jongkind, à La Côte-Saint-André.

Je remercie tous mes proches pour leur confiance, leur soutien et leurs encouragements. Je remercie en particulier mes parents pour leurs relectures attentives, et mes amis, Louis Krhajac pour sa clairvoyance, ses apports et sa compréhension, César Birschner, pour l'optimisme qu'il a su me transmettre, Chloé Fougerouse pour sa relecture et ses corrections. J'ai également une pensée particulière pour Isabel, Pauline, Lou, Léa, Armande et Baptiste dont l'écoute et la présence m'ont été d'un précieux soutien.

Je remercie M. Joseph Guétaz, président de l'association « Dans les pas de Jongkind en Dauphiné » pour l'intérêt qu'il a manifesté à l'égard de ce travail, au nom de toute l'association.

Je remercie enfin M. François Auffret, membre du « Comité Jongkind Paris-La Haye », président de la « Société des Amis de Jongkind », et auteur d'une biographie illustrée de Jongkind, pour m'avoir proposé de relire mon travail auquel il a pu apporter précisions et suggestions.

SOMMAIRE

Remerciements 2

Introduction 4

I. Un peintre intinérant à la jonction de plusieurs écoles : entre tradition et modernité, France et Hollande 11

1. Une peinture intimement liée à ses voyages et à sa vie 11

a. Des Pays-Bas à Paris (1819-1854) 11

b. La fuite au pays natal et son retour à Paris (nov. 1855- avril 1860) 16

c. Le calme retrouvé : Joséphine, la Normandie et le Nivernais (1860-1874) 18

d. Les années de retraite en Dauphiné (1875-1891) 22

2. Un paysagiste inscrit dans la tradition 24

a. Les aquarellistes anglais et l'esquisse 24

b. L'héritage hollandais 26

c. La séduction pour la lumière à Paris 27

3. Jongkind, indépendant et novateur 35

a. Réception critique à son époque 35

b. Un peintre marginal et solitaire ? 45

c. Peindre le quotidien 49

II. Le paysage depuis la voie 51

1. Une moisson fructueuse aux détours des chemins 51

a. Peindre en plein air 51

b. Thème et variations, la substance du souvenir 55

c. Des « carnets de route » 60

2. La route, objet d'expérimentations picturales : une esthétique de la fluidité 66

a. L'attention aux météores et les jeux de la « peinture pure » 66

b. Un dispositif de mise en scène : le peintre paysagiste 70

c. Dynamisme et impression d'ensemble 77

III. De voyage en pèlerinage, l'allée du temps 82

1. Les modalités du voyage : une appréhension nouvelle de l'environnement 82

a. Le modèle ferroviaire 82

b. Une sensibilité romantique : le plaisir de la promenade, entre ville et campagne 87

c. Des voies de circulation 90

2. Le chemin d'une vie : poétique de la marche 94

a. La quête artistique et intérieure 94

b. Une fin inévitable : la sérénité face à la mort 97

Conclusion 102

BIBLIOGRAPHIE 106

SOURCES PRIMAIRES 106

Correspondance 106

Sources contemporaines de Jongkind 106

Ouvrages et articles 108

SOURCES SECONDAIRES 110

WEBOGRAPHIE 113

Introduction

« J'ai l'habitude d'aller par les chemins, jetant les yeux de droite et de gauche, mais en arrière aussi de temps en temps… Et ce que je vois à chaque instant est ce que jamais auparavant je n'avais vu, de quoi j'ai conscience parfaitement. »[1] Le chemin, porte ouverte sur la nature, occupe une place fondamentale dans l'œuvre de Jongkind, peintre itinérant : « Combien de fois il avait erré sans but autour des villages, cheminé en rêvant le long de la digue légendaire, l'œil perdu dans le rayonnement du jour et dans le mystère de la nuit ! »[2]

La reconnaissance de Jongkind aujourd'hui à titre de précurseur de l'impressionnisme lui vaut d'être représenté lors des innombrables expositions consacrées à ce courant par l'une ou l'autre marine, paysage hollandais ou clair de lune. Ces scènes ne constituent qu'un pan d'une production en réalité bien plus vaste. Jongkind est un paysagiste complet, un voyageur qui aime à se trouver sur les routes, et un grand marcheur qui n'hésite pas à parcourir des dizaines de kilomètres. Ainsi les routes, les rues, les chemins et les canaux jalonnent tout son œuvre. La constance du motif de la voie dans ses créations fait l'objet de cette présente étude.

De nombreux ouvrages monographiques ont été consacrés à Jongkind. Dans ceux-ci, la vie de l'artiste y est richement documentée, notamment grâce à la mise au jour d'une abondante correspondance, mais son travail n'y est abordé que d'une façon contextuelle, pris comme un tout. De grandes biographies font référence. Étienne Moreau-Nélaton, historien d'art, peintre lui-même et collectionneur, est à l'origine, en 1918, de la première d'entre elles[3]. Ce travail est poursuivi en 1968 par Victorine Hefting, directrice du Gemeentemuseum de La Haye, qui publie une thèse de doctorat sur la correspondance de Jongkind[4] et qui organise ensuite, en 1971, une exposition des aquarelles de Jongkind à l'Institut Néerlandais de Paris[5]. Cet événement donne lieu, quelques années plus tard, au premier rassemblement d'un choix significatif d'œuvres de l'artiste,

[1] F. Pessoa, « II » dans *Le Gardeur de troupeaux, et les autres poèmes d'Alberto Caeiro, avec Poésies d'Alvaro de Campos*, trad. Armand Guibert, Paris, Gallimard, 1987, p. 40.
[2] L. de Fourcaud, Préface au *Catalogue de tableaux, esquisses, études et aquarelles par feu J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 1891, p. 67.
[3] É. Moreau-Nélaton, *Jongkind raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1918.
[4] V. Hefting, *Jongkind d'après sa correspondance*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1968.
[5] *Aquarelles de Jongkind*, éd. Victorine Hefting, (cat. exp., Paris, Institut Néerlandais, 30 janvier-14 mars 1971), Paris, Institut Néerlandais, 1971.

dans un catalogue raisonné réunissant 820 reproductions[6]. À la suite d'Étienne Moreau Nélaton, en 1927, c'est à Paul Signac, et à la finesse de son regard de peintre, que l'on doit un texte d'une remarquable justesse dans sa compréhension de l'artiste et de sa vision, portant une attention particulière aux qualités proprement picturales, esthétiques et stylistiques de son travail, en en mettant au jour les différents aspects[7].

Au tournant du XXI[e] siècle, des expositions ont, par ailleurs, enrichi et renouvelé la connaissance de la production de Jongkind. Elles sont également précieuses en ce qu'elles permettent de diffuser des œuvres de collections particulières. Une exposition eut lieu en 1991 à La Côte-Saint-André à l'occasion du centenaire de la mort de Jongkind. En 1996, une rétrospective fut organisée à la galerie Brame & Lorenceau avec la collaboration d'Adolphe Stein, qui entreprit d'enrichir et de compléter les recherches menées par Victorine Hefting, travail qui aboutit à la publication du catalogue raisonné de l'Œuvre peint de Jongkind en 2003, avec le concours de Sylvie Brame, François Lorenceau et Janine Sinizergues. L'avant-propos est écrit par John Sillevis et Sylvie Patin[8]. Une exposition internationale s'est tenue à la suite de ces travaux, à partir d'octobre 2003, à La Haye, Cologne et Paris, événement majeur puisqu'il fut l'occasion de nombreuses publications et rééditions d'ouvrages. Aux éditions Rumeurs des Âges ont été regroupées les préfaces rédigées par Louis de Fourcaud pour les catalogues des ventes des œuvres de Jongkind, des 7 et 8 décembre 1891 et du 17 décembre 1902[9]. Le texte d'Étienne Moreau-Nélaton a également été réédité, aux mêmes éditions, sans les figures[10]. En 2009, une exposition notable au Musée Hector-Berlioz à La Côte-Saint-André fit une grande place à la production dauphinoise de l'artiste, présentant de nombreuses aquarelles et dessins jamais exposés jusqu'alors, exemplaires pour beaucoup de notre propos. Le catalogue de cette exposition pu constituer un outil de travail grâce aux reproductions de qualité, correctement référencées[11]. Les panoramas de Grenoble, les aquarelles réalisées dans la Vallée de la Bourbre puis les tableaux et dessins à La Côte-Saint-André ont notamment nourri et servi d'appui à la réflexion. La dernière exposition monographique notoire en France est celle du Musée des Beaux-Arts de Saint-Lô, où fut présentée une aquarelle inédite de Jongkind réalisée à

[6] V. Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1975.
[7] P. Signac, *Jongkind*, Paris, G. Crès et Cie, 1927.
[8] A. Stein, *et al*., *Jongkind, Catalogue critique de l'œuvre. Peintures I*., Paris, Brame & Lorenceau Éditions, 2003.
[9] L. de Fourcaud, *Johan-Barthold Jongkind, aquarelliste,* La Rochelle, Rumeur des Ages, 2004.
[10] É. Moreau-Nélaton, *Johan-Barthold Jongkind raconté par lui-même*, [Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur, 1918], La Rochelle, Rumeur des Ages, 2004.
[11] *Jongkind, Des Pays-Bas au Dauphiné*, éd. Chantal Spillemaecker, (cat. exp., La Côte-Saint-André, Musée Hector-Berlioz, 21 juin-31 décembre 2009), Lyon, Libel, 2009.

Londres, attestant son voyage, parmi 90 tableaux. Le catalogue de cette exposition fut cependant introuvable. L'ouverture de la prochaine exposition est imminente. Elle aura lieu du 15 juin au 23 septembre 2019 au Musée Hébert de La Tronche, commune limitrophe de Grenoble, accompagnée d'autres événements en commémoration du bicentenaire de la naissance de Jongkind.

Malgré le nombre de publications, l'approche de l'œuvre de Jongkind demeure largement documentaire et illustrative, attachée aux différents moments de sa vie. La division typologique entre les différentes techniques utilisées par le peintre, huile, aquarelle, et eau-forte, reste également très prégnante. Ainsi les travaux consacrés à Jongkind procèdent systématiquement par découpage chronologique et/ou technique. Par ailleurs, si les œuvres sont citées à titre d'exemple, aucune ne fait jamais l'objet d'une attention spécifique. Les qualités et les caractéristiques de l'art de Jongkind sont évoquées de manière générale. C'est seulement dans les revues spécialisées, le Bulletin de la Société des amis de Jongkind et les revues publiées à l'occasion de l'exposition internationale de 2004 que certaines œuvres font l'objet d'études de cas (*Dossier de l'art,* n°108[12] et *Connaissance des arts,* n°221[13]) mais l'aspect documentaire et la mise en contexte dominent encore largement le propos.

Outre les ouvrages portant sur la production d'aquarelles de Jongkind – par Victorine Hefting en 1971[14] puis John Sillevis en 2002[15] – et sur sa production de marines – notamment dus à Anne-Marie Bergeret-Gourbin en 1994[16] et Sylvie Patin en 2014[17] –, aucune étude thématique expressément consacrée à l'œuvre de Jongkind n'a vu le jour. Dans ce contexte, la parution d'un article en 2015, présentant les résultats d'une expertise menée par deux conservateurs du Metropolitan Museum of Art à l'occasion de la restauration du tableau *Le Pont-Neuf* (1849-50), mérite d'être relevée[18]. L'analyse a mis au jour des changements de composition notables dans les vues peintes par Jongkind depuis les quais de Seine, qui en font des vues hybrides, conçues sur la base

[12] J. Faton-Boyancé (dir.), *Jongkind, l'ami des impressionnistes. Expositions au musée d'Orsay et à l'Institut néerlandais*, Dossier de l'art, n°108, Dijon, éd. Faton, 2004.
[13] C. Castandet et J.-L. Larribau, *Johan Barthold Jongkind 1819-1891*, Connaissance des arts, hors-série n°221, Paris, Société française de promotion artistique, 2004.
[14] *Aquarelles de Jongkind*, *op. cit.*, 1971.
[15] J. Sillevis, *Jongkind, aquarelles*, Paris, Brame & Lorenceau Éditions, 2002.
[16] A.-M. Bergeret-Gourbin, *Jongkind au fil de l'eau*, Paris, Herscher, 1994. Ouvrage réédité en 2004.
[17] S. Patin, *Jongkind. Une fascination pour la lumière, fantasmagories de ciel et d'eau*, Rouen, Éditions des Falaises, 2014.
[18] A. E. Miller et S. Scully, « The Pont Neuf, A Paris View by Johan Barthold Jongkind Reconsidered », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 50, 2015, pp. 178-193.

de différents croquis, et qui attestent que Jongkind n'a pas une technique préétablie mais opère des révisions et des expérimentations au cours même de l'élaboration de ses tableaux.

Les routes et les voies maritimes chez Jongkind ont été évoquées du fait qu'elles constituent le sujet et le titre de quantité d'œuvres, mais n'ont jamais fait l'objet d'une attention particulière. Le catalogue de l'exposition de 1996 à la galerie Brame & Lorenceau[19], qui présenta des aquarelles du Dauphiné dans lesquelles le motif des routes est omniprésent, évoque les nombreuses excursions que Jongkind fit dans la campagne environnante à cette époque et identifie certaines routes représentées. Cela a le mérite de prendre en considération ce motif, mais sans en relever l'importance ni en proposer d'interprétation. L'exposition au Musée Hector-Berlioz en 2009 mettait également en lumière de nombreuses œuvres dauphinoises ainsi que des croquis, attirant l'attention sur la place de l'impression première dans la démarche de Jongkind, la rapidité du dessin d'observation, et la présence caractéristique d'annotations manuscrites dans ceux-ci. Les voyages et promenades régulières de Jongkind y sont de nouveau abordés mais nullement approfondis.

En ce qui concerne le motif de la voie en lui-même, le conséquent ouvrage d'Éric Alonzo, paru récemment, consacré à son histoire, *L'Architecture de la voie, histoire et théories*, est d'une grande ressource[20]. Abordant à la fois les voies du point de vue architectural et conceptuel, et mettant l'accent sur le rapport qu'elles entretiennent au paysage, il propose des concepts et angles d'approche originaux afin de réfléchir à l'enjeu de leur représentation en peinture. L'ouvrage de Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, est également riche d'informations au sujet de l'implication des techniques et moyens de transport sur la perception et l'appréhension du paysage[21]. Ces deux ouvrages offrent matière à la réflexion afin d'envisager le traitement des routes dans l'œuvre de Jongkind, au regard des avancées industrielles, en particulier de l'avènement du chemin de fer et des modalités du voyage qui s'en trouvent bouleversées. L'ouvrage de Rebecca Solnit au sujet de la marche est essentiel, en parallèle, pour considérer ce qui constitue l'essentiel du rapport à la nature chez Jongkind et donc au paysage. À propos de la relation que l'homme entretient à la nature,

[19] *Jongkind, 1819-1891*, (cat. exp., Paris, Galerie Brame & Lorenceau, 1er juin-5 juillet 1996 ; Le Vieux Port Laval, Centre International d'Art et d'Animation Raymond Du Puy, 12 juillet-15 septembre 1996), Paris, Brame & Lorenceau Éditions, 1996.
[20] É. Alonzo, *L'Architecture de la voie. Histoire et théories*, Marseille/Champs-sur-Marne, Parenthèses/École d'architecture de la ville & des territoires, 2018.
[21] M. Desportes, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des Histoires, 2005.

de la place de l'homme dans le paysage, et du peintre envisagé comme voyageur, les ouvrages de Pierre Wat, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*[22], et d'Emmanuel Pernoud, *Corot, peindre comme un ogre*[23], ont également nourri la réflexion. Ces derniers ouvrages permettent, par ailleurs, de considérer la démarche du peintre paysagiste de plein air. Sur cette question plus précisément, le catalogue *L'école de Barbizon, Peindre en plein air avant l'impressionnisme,* sous la direction de Vincent Pomarède[24] est indispensable et a permis de situer Jongkind par rapport aux peintres de l'école de Barbizon. Les écrits d'Emmanuel Pernoud offrent enfin de remarquables sources d'analyse et d'interprétation au sujet de la voie en peinture. L'auteur s'est particulièrement penché sur la question des routes et des chemins dans l'œuvre de Corot, mais aussi des voies chez Edward Hopper, et met ces deux peintres en parallèle dans le chapitre « Des rails sans trains » de son ouvrage consacré à Hopper[25].

L'une des difficultés rencontrées lors de ces recherches a été, pour commencer, de réunir le plus large corpus possible d'œuvres mettant en scène le motif de la route, recherche étendue au motif des voies en général. Les deux catalogues raisonnés existants étant loin d'êtres complets, il a fallu entrecroiser les différentes sources répertoriant les œuvres de Jongkind, monographies et catalogues, dans lesquels, pour les plus anciens, celles-ci ne sont pas reproduites. Dans cette démarche, le problème de l'uniformisation des titres s'est posé : souvent, un même tableau ou un même dessin est référencé sous plusieurs intitulés, ce qui laisse croire dans un premier temps qu'il s'agit de pièces différentes. Les nombreuses versions réalisées par Jongkind d'une même scène ou d'un même lieu ajoutent à cette confusion. Le référencement très lacunaire des œuvres dans les catalogues ou publications anciennes, se réduisant à un titre générique et une date, sans indication ni des dimensions ni du lieu de conservation, n'a pas aidé à l'identification des œuvres mentionnées. Les œuvres de Jongkind présentent également la difficulté d'être particulièrement dispersées, tant parmi les musées que parmi des collections privées, lesquelles en conservent une grande part. De ce fait, on peut estimer qu'une quantité importante de ses travaux demeure inconnue à ce jour. Nous avons également pu constater la circulation de faux sur le marché de l'art. Dans

[22] P. Wat, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017.
[23] E. Pernoud, *Corot, peindre comme un ogre*, Paris, Hermann, 2008.
[24] *L'École de Barbizon, Peindre en plein air avant l'impressionnisme,* éd. Vincent Pomarède, (cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 22 juin-9 septembre 2002), Paris, RMN, 2002.
[25] E. Pernoud, « Des rails sans train », dans E. Pernoud, *Hopper. Peindre l'attente,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

l'impossibilité d'établir un recensement des différentes occurrences du motif de la voie chez Jongkind, pour les raisons évoquées mais aussi devant la somme monumentale d'œuvres concernées par ce sujet, une première sélection a dû être opérée, basée sur la lisibilité des reproductions disponibles. À des fins de clarification et de discernement, un classement d'ordre chronologique, géographique et typologique a été nécessaire. Cela a permis de rapprocher certains croquis de tableaux ou aquarelles, et de distinguer la reprise d'un même sujet sous différentes versions, parfois à des années d'intervalle. Ce recoupement, mis en parallèle avec le relevé des déplacements successifs de Jongkind, nous a permis de nous prémunir contre la tendance à l'assimilation du lieu peint, représenté, avec le lieu où l'œuvre a été réalisée, mais aussi, en retour, de confirmer la datation de ses voyages. Une ultime difficulté s'est posée concernant le retour aux sources primaires, dont les références sont le plus souvent erronées ou incomplètes, et les propos cités inexacts, encore dans les ouvrages les plus récents.

Afin d'enrichir les aspects biographiques mais aussi afin d'appuyer certaines affirmations, une large place sera accordée aux sources primaires, tant à la correspondance – entre Jongkind, ses amis, et la famille Fesser – qu'aux critiques de l'époque. Une partie sera consacrée à ces articles : bien que non exhaustif, leur recensement n'a jamais été opéré et sera, pour quelques citations reproduites dans d'autres ouvrages, l'occasion d'en indiquer la source originale. Dans notre corpus étudié, les œuvres qui ont pu être accessibles ont été privilégiées, notamment celles conservées au musée du Louvre, au musée d'Orsay, à la fondation Custodia et au musée Faure d'Aix-les-Bains. Les carnets de croquis conservés au Cabinet des dessins du Louvre retiendront singulièrement notre attention et constitueront une source majeure dans la compréhension de la démarche de l'artiste, thématique placée au cœur de notre sujet. Les contextes artistiques, sociaux et technologiques permettront également de mieux en saisir la teneur. Les inscriptions de Jongkind lui-même dans ses carnets – mais aussi sur ses dessins et aquarelles – et les éléments proprement formels de ses œuvres, tels que la composition, les couleurs et le traitement de la lumière, guideront enfin nos analyses. Les œuvres retenues sont également les plus représentatives de notre propos. Les arguments développés ont été nourris par le motif des routes et s'appuient sur leurs représentations. Les chemins de terre seront de ce fait favorisés proportionnellement aux voies aquatiques, quand bien même évoquées à titre

comparatif. Aussi, les œuvres nivernaises et dauphinoises de la période tardive domineront le corpus ; aquarelles réalisées au cours de promenades, le motif de la route y prend une place sans pareille.

L'enjeu de ce travail est de mettre au jour la place essentielle et significative que tient la route, et ses corollaires, à savoir le voyage, le déplacement et la marche, dans l'œuvre et le processus créatif de Jongkind. L'articulation de ces différentes thématiques devrait permettre d'aborder son travail sous un angle original, qui pourrait participer à en affirmer la richesse et la portée. Cette étude s'interrogera plus particulièrement sur le rôle du motif de la route et des voies dans la mise en place d'une esthétique picturale singulière tournée vers la fluidité.

La première partie fera une grande place aux éléments biographiques et sera plus spécifiquement consacrée à retracer les différents lieux de vie du peintre, ses rencontres et voyages effectués. L'objectif est d'opérer une synthèse des différents travaux menés à ce sujet, suffisamment complète pour en permettre l'appropriation et mieux aborder le contexte artistique dans lequel son travail s'inscrit d'une part, et d'autre part, son indépendance vis-à-vis de toute école. La reconnaissance du peintre par ses contemporains retiendra par ailleurs notre attention, afin de mesurer la considération de Jongkind en son temps, mais aussi pour la substance des propos tenus à l'égard de ses tableaux. Cela permettra de questionner enfin le caractère solitaire d'ordinaire attribué à Jongkind et d'approcher la singularité de dessins ancrés dans la vie quotidienne.

La seconde partie sera consacrée aux aspects artistiques. La démarche du peintre sera traitée au regard de l'itinérance en s'attachant à l'étude de cas précis. Puis, l'étude des représentations des voies chez Jongkind et de leur traitement pictural fera place aux questions d'ordre esthétique. Leur singularité sera soulignée à travers leur comparaison à des œuvres d'autres artistes de son époque mettant en scène la route.

La troisième partie traitera plus spécifiquement du voyage. La traduction, dans le travail de Jongkind, de l'évolution des moyens de transport dans le contexte de la révolution industrielle sera mise en lumière. Il conviendra d'insister sur la qualité de marcheur du peintre comme contrepoint à l'influence du chemin de fer dans ses œuvres. Le dernier point, davantage spéculatif, sera l'occasion d'envisager, à partir d'œuvres et de la démarche du peintre, la dimension temporelle, voire existentielle, que recèle la thématique du chemin.

I. Un peintre intinérant à la jonction de plusieurs écoles : entre tradition et modernité, France et Hollande

1. Une peinture intimement liée à ses voyages et à sa vie

L'œuvre de Jongkind est profondément marquée par ses différents lieux de vie, de résidence et par ses multiples séjours qui sont pour lui l'occasion de découvrir de nouvelles atmosphères qu'il prend soin d'enregistrer à travers de nombreux croquis préalables à ses tableaux, au crayon graphite au départ, puis le plus souvent à la pierre noire et à l'aquarelle. Une rencontre est également décisive pour la suite de son existence, celle de Joséphine Fesser en 1860, année d'un véritable nouveau départ. Son existence se partage ainsi entre les Pays-Bas, Paris, une série de séjours en Normandie et en Bretagne, puis dans le Nivernais. Il s'installe à Nevers quelques temps, attendant la fin des hostilités parisiennes lors de la guerre franco-prussienne. Il finit ses jours dans le Dauphiné, aux côtés de la famille Fesser.

a. Des Pays-Bas à Paris (1819-1854)

Jongkind est né le 3 juin 1819 à Lattrop, hameau de la commune de Dinkelland, dans la province d'Overijssel aujourd'hui. Huitième enfant d'une fratrie de dix, il passe son enfance à Vlaardingen, ville portuaire située sur les bords de la Meuse entre Rotterdam et la mer du Nord. C'est là, au cœur de la Hollande, que prend naissance son amour pour les bateaux, les ports, les quais, les grands horizons et les vastes ciels. Cet univers, qui l'a marqué et enthousiasmé au point qu'il songe à devenir marin, va toute sa vie nourrir son imagination.

Il est très tôt confronté au drame de la perte des siens. Avant sa naissance, la famille a perdu deux enfants. Le 23 décembre 1826, alors qu'il est âgé de seulement 7 ans, il perd sa jeune sœur d'à peine 4 mois Johanna-Elisabeth, cadette de la fratrie. Trois ans plus tard, le 1er juillet 1829, un de ses frères aînés, Laurens-Christiaan, âgé de 17 ans, décède également. Enfin, en juillet 1836, c'est son père, inspecteur de l'Enregistrement et des Domaines nommé ensuite percepteur des impôts à Vlaardingen, puis à Gouda, qui est emporté brutalement[26]. Au départ voué à devenir clerc de notaire dans la lignée paternelle, cet événement reconfigure soudainement les

[26] V. Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1975, pp. 315-399.

prédestinations. Un an seulement après le décès de son père, Jongkind s'adonne à son aspiration pour la peinture. Sa mère, devenue veuve, part habiter à Vlaardingen puis à Maasluis et consent en 1837 à laisser partir son fils pour La Haye, étudier à la Tekken Académie (Académie de dessin). C'est pour elle un déchirement, qui s'exprime à travers les nombreux échanges de lettres[27], mais c'est toujours avec bienveillance et compréhension – au contraire de l'affirmation de Paul Colin, selon lequel « sa mère le maudit »[28] – qu'elle accepte la voie dans laquelle son fils s'est engagé. Resté par ailleurs très proche de sa sœur Magdalena Geertruy, mariée à un dénommé Smeltzer, pasteur du village de Klaaswaal dans le canton de Dordrecht, Jongkind est amené à séjourner à plusieurs reprises chez eux dans les années 1850[29]. Une huile de 1861 représente probablement une route en hiver près de ce village (**ill. 1**).

C'est auprès d'Andreas Schelfhout (1787-1870), dont il fréquente l'atelier en parallèle de ses cours à l'Académie, que Jongkind entame sa formation artistique. Maître de la peinture hivernale dont l'art est ancré dans la tradition des paysagistes hollandais du XVII^{e} siècle, Schelfhout fait figure de rénovateur auprès des siens par son opposition aux formules établies, son appel à l'indépendance et son souci de vérité. Alors que la plupart de ses confrères s'inspirent exclusivement des anciens maîtres, Schelfhout est déjà un peintre de plein air, avance Victorine Hefting[30]. Prêchant le respect de la nature, il engage ses élèves à fixer, devant elle, en quelques traits, leurs impressions justes. Jongkind devient l'un de ses principaux disciples, sa vision franche et claire de la nature entrant en connivence intime avec les préoccupations de son maître. C'est Schelfhout qui l'initie à la notation directe d'après nature et en particulier à l'usage de l'aquarelle sur le motif. La première aquarelle datée de Jongkind qui nous soit parvenue mentionne l'année 1839.

Jongkind se lie d'amitié avec le peintre Rochussen (1814-1894). Ils habitent trois ans ensemble, et « bien que très différents d'origine et de caractère, déclare Victorine Hefting, ils s'entendaient parfaitement, l'un ayant le respect de l'autre et tous deux aimant la nature et les longues promenades. »[31]

---

[27] Reproduit dans V. Hefting, *Ibid.* : « […] je suis contente que M. Schelfhout soit content de votre travail et que votre tableau ait plu. » / « Comme je regrette de ne pas avoir loué une chambre à La Haye ; […] il m'est bien pénible d'être séparée de tous mes enfants. »
[28] P. Colin, *J.-B. Jongkind*, Paris, éd. Rieder, 1931, p.17.
[29] V. Hefting, *op. cit.*, p. 316.
[30] V. Hefting, *op. cit.*, p. 317.
[31] V. Hefting, *Id.*, p. 319.

En 1843, Jongkind obtient, grâce à sa recommandation de la part de Schelfhout auprès de Sa Majesté[32], une allocation royale de « deux cents florins, afin qu'il puisse poursuivre ses cours de peinture »[33], le mettant à l'abri du besoin pendant quelques années.

En 1845, lors de l'inauguration de la statue de Guillaume le Taciturne, Jongkind rencontre le peintre français Eugène Isabey (1803-1886), venu en tant que compagnon du fonctionnaire délégué par la France pour cet événement. Sur l'invitation d'Isabey, Jongkind le rejoint à Paris en mars 1846 et entre dans son atelier à Montmartre, avenue Frochot. Eugène Isabey, chef de file de l'école romantique française, devient son nouveau guide. Il est sans doute séduit par ses peintures de marines et de batailles navales, thème que Jongkind affectionne tant. Implanté alors au cœur de Montmartre, il rencontre Théodore Rousseau (1812-1867), Théodore Chassériau (1819-1856), Eugène Cicéri (1813-1890)[34]. Il prend également des leçons à l'atelier Picot, rue Duperré, maître attaché aux enseignements théoriques de la perspective et du modelé. Il y fait la rencontre de Jozef Israëls (1824-1911) et de Kuytenbrouwer (1821-1897), avec qui il se lie d'amitié. Certains élèves de Picot se retrouvent également à l'école de dessin d'un certain Alexandre Dupuis, surnommé familièrement le « père Dupuis »[35]. On connaît peu de tableaux de Jongkind datant de cette année-là. Il est néanmoins fasciné par la ville et son architecture, inspiré par la Seine avec ses ponts, ses quais, ses péniches. Durant son séjour parisien, Jongkind devient un véritable peintre de la ville, à la suite de Corot qui a peint des vues de Paris entre 1820 et 1830[36]. Bien qu'il ait « certainement consacré plus de temps à explorer son quartier » qu'à développer une nouvelle vision de la nature[37], écrit Victorine Hefting, il approfondit sa technique au contact de ses camarades parisiens au jugement impartial qu'il estime profondément et regrette, une fois retourné en Hollande, comme il le fait alors remarquer dans une lettre : « il n'y a que Paris où on trouve les juges les plus terminés pour encourager et pour dire ce qu'il faut et ce qu'il manque. »[38]. Il travaille beaucoup pour répondre à

[32] Il s'agit de « Willem-Frederik qui n'est pas le roi Guillaume II (Willem II), comme il est fréquemment dit dans les écrits consacrés à Jongkind, mais le roi Willem Ier, qui, bien qu'ayant abdiqué en faveur de son fils, a néanmoins gardé le titre de Majesté. », note Victorine Hefting, *Id.*, p. 318.
[33] Lettre du roi à L'intendant de « Notre Maison », reproduit dans V. Hefting, *Id.*, p. 319.
[34] V. Hefting, *Id.*, p. 321.
[35] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 14.
[36] A. Fayol, « Une œuvre commentée. Notre-Dame vue du quai de la Tournelle » dans *Jongkind l'ami des impressionnistes. Exposition au musée d'Orsay et à l'institut néerlandais*, op. cit., p. 16.
[37] V. Hefting, *op. cit.*, p. 321.
[38] Lettre à Beugniet du 14 octobre 1850, de Rotterdam, reproduit dans É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 41.

une forte demande, celle de paysages hollandais, genre alors très en vogue. En 1847, il part pour Le Havre, effectuant son premier voyage en Normandie puis en Bretagne. Au mois de mars 1848, il expose pour la première fois à Paris, au Salon. À cette occasion, il a dû découvrir les œuvres des peintres anglais John Constable (1776-1837) et Richard Parkes Bonington (1802-1828) lequel a vivement marqué son maître parisien Eugène Isabey qui l'a accompagné dans un voyage à Londres. Puis, en juin, il rejoint Schelfhout en Hollande à la suite de leur invitation par le Prince d'Orange, futur Guillaume III, dans son palais de Het Loo, dans la Veluwe, lors des Royal Hawkins Races. Jongkind réalise une quinzaine d'aquarelles du parc, aujourd'hui conservées dans les Archives royales à La Haye. Un détail, livré par une lettre de Matthijs Maris, indique que, cette année-là, Jongkind suivait les cours de peinture de Louis Meyez, peintre de marines[39]. Cela témoigne de sa volonté constante d'apprendre.

À Paris, les premiers temps, Isabey est son protecteur. Il le soustrait à plusieurs reprises aux affres de la vie parisienne dans lesquelles Jongkind a tendance à s'engouffrer. Il l'emmène prendre l'air sur la côte normande en juin 1850, où il découvre Honfleur, Fécamp, Yport, Saint-Valéry-en-Caux, puis Brest. C'est en août de la même année que Jongkind se représente, en route sous la lumière du soleil à Montmartre, « allant au motif » selon les mots de Paul Signac[40], avec son chapeau et ses cartons à dessins sous le bras (**ill. 2**). Il est à noter que cette aquarelle porte deux dates, celle du mois d'« août 1850 » et du « 2 septembre 1860 » : à cette date, Jongkind connaissait Joséphine Fesser depuis quelques mois.

Au Salon de 1850-1851, il est représenté par une *Vue du port de Harfleur*. C'est aussi l'année du scandale provoqué par l'exposition d'*Un enterrement à Ornans* de Courbet. Avec ses camarades parisiens, Narcisse Diaz, Constant Troyon, Théodore Rousseau, Jongkind a l'occasion de partager ses souvenirs de Normandie. Ils ont également fréquenté la ferme Saint-Siméon à Honfleur. Pour certains, c'est chez son marchand Pierre-Firmin Martin, « le père Martin » qu'il a fait leur rencontre. Il trouve en Martin un ami et un protecteur. Jongkind l'appelle « mon bon Martin ». Le marchand de tableaux Adolphe Beugniet commence lui aussi à s'intéresser à sa peinture. Durant l'été 1851, Jongkind visite Le Havre accompagné d'Isabey et d'autres

[39] Lettre de Matthijs Maris à P. F. Thomson, 18 Westborne Square, Londres, 29 novembre 1911, reproduit dans V. Hefting, *op. cit.*, p. 324.
[40] P. Signac, *Jongkind*, Paris, G. Crès et Cie, 1927, p. 33.

de ses élèves. Ils se rendent à Morlaix « en vapeur », puis à Brest. Victorine Hefting raconte que Jongkind fut marqué par la joie d'être monté à bord d'une galiote hollandaise et même invité par le commandant à partager sa table[41]. Quant à sa manière de peindre, elle est en évolution. Victorine Hefting la décrit ainsi : « L'idée, voire l'impression du sujet est plutôt suggérée ; le tout avec des effets surprenants de lumière. »[42]

Au Salon d'avril 1852, le jury lui décerne une médaille de troisième classe. La production de Jongkind tourne à cette époque autour des « clairs de lune »[43], sur les recommandations d'Isabey qui l'engage dans cette voie, par un opportunisme certain. Il en fait part dans une lettre du 14 décembre 1852[44] :

> « […] Il n'y a pas dans ce moment-ci un peintre des clairs de lune à Paris. […] Monsr Isabey est supérieurement bon pour moi et me donne de ses conseilles, surtout pour que je fasse des claire de lune. Je ne crois pas qu'il faut faire seulement des clair de lune ; enfin, c'est orriginalité pour moi, mais je n'oublierai pas le soleil. […] »[45]

Dans la même lettre, il rapporte sa rencontre avec le peintre Constant Troyon (1810-1865). Son réalisme personnel lui fait forte impression :

> « […] Ce matin, je suis allé voir Troyon. Il fait des beaux tableaux. Je suis allé pour lui rendre une visite. Il fait des tableaux dans lesquelle je voye une inspiration de la nature supérrieure, qu'il veut reproduire fidèle. Vous savez, ses tableaux sont toujours des torraux et des vache dans les prairies o[ù] on aspire la bonne air. […] »[46]

Victorine Hefting et Étienne Moreau-Nélaton, principaux biographes du peintre, rapportaient l'évocation par Jongkind d'un potentiel voyage à Londres en l'année 1853, qu'ils estimaient ne pas avoir eu lieu, faute de document attestant sa réalisation[47]. Ce voyage a cependant été confirmé par une précieuse étude réalisée par François Auffret, à partir d'une aquarelle inédite découverte chez un galeriste[48]. Celle-ci est signée, datée et située « London 9-10 septembre 53 », dédicacée « à son ami

[41] V. Hefting, *Id*., p. 329.
[42] V. Hefting, *Ibid*.
[43] P. Colin, *op. cit.*, p. 23.
[44] Nous respectons systématiquement l'orthographe original des lettres de Jongkind.
[45] Lettre à Eugène Smits datée du lundi 14 décembre 1852, rue Pigalle 60.
[46] *Ibid*.
[47] Jongkind annonce en effet une invitation à Londres : « je suis invité d aller voir Londre, cette ville géant par un anglais qui m'a promis de me monter tous ce qu'il y a de curieuse et en même temps tous ce qu il y de amusant » (Lettre à Smits du 7 février 1853, Paris, rue Pigalle 60). Cependant, quelques temps après, il craint de ne pouvoir réaliser ce voyage : « j'ai reçu une invitation très intime d'un ami d aller à Londre […] je ne crois pas de pouvoir aller. » (Lettre à Smits du 29 juillet 1853, Paris, rue Bréda 21).
[48] Jongkind, *Old Hungerford Bridge from the Cool Wharf*, 1853. Aquarelle, 30 x 31cm. Collection particulière.

Waring » et légendée « Pont suspendu »[49]. C'est la seule aquarelle située à Londres dont nous avons connaissance, et la seule datée de ce millésime, indique François Auffret[50].

Ne percevant plus sa pension royale depuis janvier1853, Jongkind traverse une première grande crise. Il est atteint par la dépression et la misère et perd son frère Jacobus. Il reçoit l'aide dévouée d'amis et de peintres qui croient en lui. Le réconfort moral du peintre belge Eugène Smits (1826-1912) avec qui il entretient une forte correspondance est déterminant, ainsi que le soutien d'Alfred Stevens, d'Eugène Isabey, et surtout de Sano, considéré par Jongkind lui-même comme son sauveur. En homme besogneux, malgré les conjonctures de la vie qui ne jouent pas en sa faveur, il écrit à Smits, le 20 juin : « après mon idée, il faut se mettre coûte que coûte toujours à l'ouvrage »[51].

b. La fuite au pays natal et son retour à Paris (nov. 1855- avril 1860)

À l'automne 1855, Jongkind envoie trois tableaux pour le Salon du mois de mai, deux vues de Paris et un clair de lune. La même année, Courbet, dont plusieurs tableaux ont été refusés, organise son exposition personnelle. Jongkind est exposé dans la section française, mais n'obtient aucune distinction, ni médaille ni mention de la part du jury. Très affecté, alors qu'il aurait pu trouver bien des éloges et des encouragements à son égard dans la presse, il quitte Paris, criblé de dettes et les créanciers à ses trousses, abandonnant derrière lui son atelier et ses travaux. Il rejoint Rotterdam au mois de novembre 1855 après être passé par Bruxelles et avoir séjourné quelques jours à Amsterdam puis à Utrecht. À Rotterdam, il déchante. Il se retrouve seul et se sent abandonné. Sa mère est décédée peu de temps avant son retour, le 23 août, et les Hollandais ont mal pris le fait qu'il ait exposé aux côtés de ses confrères français, allant jusqu'à ne plus le considérer comme l'un des leurs. Cela éveille un trouble en lui, les prémices d'un délire de persécution, dont il souffre ponctuellement jusqu'à la fin de sa vie.

[49] Voir l'étude à partir de cette aquarelle dans F. Auffret (dir.), *Johan Barthold Jongkind à Londres – Septembre 1853. Étude autour de l'aquarelle signée et datée « London 9-10 septembre 1853 »*, Paris, Bulletin de la Société des amis de Jongkind, hors-série n°2, 2012.
[50] *Id*, p. 25.
[51] Lettre à Smits datée du 20 juin 1853, Paris, rue Bréda 21.

En mars 1856, Sano et Martin mettent tout en œuvre pour régler les problèmes financiers de Jongkind. Ils organisent notamment la vente des œuvres qu'il a abandonnées dans son atelier, soit 117 pièces comprenant tableaux, études, aquarelles et dessins[52]. À Smits il écrit de Rotterdam : « Sano, mon bon Sano m'a sauvé. Depuis mon départ, il m'a soutenu avec des conseils et de l'argent. »[53]. Malgré les difficultés, il travaille d'arrache-pied à Rotterdam d'où il envoie des marines pour Paris, inspirées par les promenades régulières qu'il aime effectuer au bord de l'eau, le long des quais et des canaux. En mai, il séjourne chez sa sœur et son beau-frère Smeltzer à Klaaswaal. Nostalgique de Paris, il y retourne de manière inopinée en juillet 1857. À l'occasion d'un dîner chez Eugène Picard, collectionneur et ami des peintres, il rencontre Courbet et Corot pour qui il eut une profonde admiration, à l'inverse du premier dont le combat lui était étranger mais dont la rencontre l'a marqué[54].

Suite à une supposée altercation publique[55], il fuit de nouveau Paris pour Rotterdam, où il entame la plus sombre période de sa vie. Marqué par la maladie et la misère, il ne cesse pourtant jamais de peindre. Selon Colin, « il a renoncé à ses notations rapides qui lui permettaient de garder la liaison avec la vie, le renforçaient chaque jour dans son culte de la lumière et de l'atmosphère »[56], et qui seront si importantes par la suite. Martin devient son intermédiaire et le confident de sa détresse. Son absence se fait sentir à Paris. Jean Rousseau la déplore dans un émouvant article : « Jongkind. – L'une des absences qui laissaient le plus un vide ; car la qualité de M. Jongkind est une des plus rares […] ». [57] Achille Jubinal écrit quant à lui : « Nous regrettons de ne pas pouvoir suivre les progrès si remarquables de M. Jongkind »[58]. En 1858, il obtient grâce à Martin une médaille d'argent au salon de Dijon, mais la nouvelle n'est publiée dans aucun journal. En proie à l'alcoolisme, à la folie, à la misère et au désespoir, on le pense perdu. C'est ce dont témoigne une lettre saisissante de Monet à Eugène Boudin, datée du 20 février 1860 :

[52] V. Hefting, *op. cit.*, p. 336.
[53] Lettre à Smits, datée du 27 avril 1856, de Rotterdam, reproduit dans É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 34.
[54] V. Hefting, *op. cit.*, p. 340.
[55] Paul Colin évoque une « rixe en pleine rue », P. Colin, *op. cit.*, p. 33.
[56] P. Colin, *Id.*, p. 35.
[57] Jean Rousseau, « Salon de 1857. Les absents » *Figaro*, 13 septembre 1857. Cet article est reproduit entièrement ci-dessous, dans la partie consacrée à la réception critique de Jongkind par ses contemporains, aux pages 29 et 30.
[58] Achille Jubinal, dans *L'Abeille impériale*, 16 octobre 1857, reproduit dans V. Hefting, *op. cit.*, p. 340.

> « […] Vous savez que le seul bon peintre de marines que nous ayons, Jongkind, est mort pour l'art. Il est complètement fou. Les artistes font une souscription pour pourvoir à ses besoins. Vous avez là une belle place à prendre. »[59].

Cette « souscription » dont il est question dans la lettre de Monet correspond à une vente aux enchères organisée par ses confrères à son profit, le 7 avril 1860. Pas moins de 93 artistes répondent à l'appel, dont Isabey, Daubigny, Corot, Diaz, Rousseau, Troyon[60]. Le bénéfice étant d'un peu moins de 6 000 francs, Martin compense le solde de la dette. Cals est finalement envoyé à Rotterdam pour ramener Jongkind à Paris.

c. Le calme retrouvé : Joséphine, la Normandie et le Nivernais (1860-1874)

Monet avait condamné trop tôt un peintre qui allait encore avoir de longues années devant lui. C'est à une heureuse rencontre que Jongkind le doit, et il en a conscience. Il écrira à Smits en 1879 :

> « […] Je vous dirai depuis 19 ans, je demeure en paix rue de Chevreuse 5 par le secours et l'aide de ma parente, et que je suis tenue comme un enfant ; que je [lui] dois la reconnaissance pas seulement [de] m'avoir sauver la vie, mais ensuite de la plus horrible de misère […] »[61]

En 1860, Joséphine Fesser, peintre d'origine néerlandaise elle aussi, change en effet le cours de son existence. Il la rencontre chez son bon Martin[62]. Elle a un enfant de 10 ans, Jules. Son mari, Alexandre Fesser, travaille à Nevers comme cuisinier du baron Human. À partir de là, au contact de la famille Fesser, Jongkind jouit d'une sécurité morale et matérielle qui le met à l'abri du besoin.

En 1861, grâce au développement du chemin de fer, il multiplie les escapades aux alentours de Paris et visite la banlieue. Un train pris à l'embarcadère du Mont-Parnasse l'amène notamment à Vanves (**ill. 3**), Clamart (**ill. 4 et ill. 5**) et Issy (**ill. 6**)[63]. Il se rend également du côté de Pantin, où il fait la connaissance du frère d'Alexandre Fesser. Le 15 juin, il s'installe au 9 rue de Chevreuse, au coin du boulevard du Montparnasse, non loin des quartiers populaires du faubourg Saint-Jacques, où il réalisera de nombreux dessins. Il gardera toute sa vie un appartement dans cet immeuble, sur lequel est aujourd'hui apposée une plaque à sa mémoire. L'année 1861

[59] Lettre datée du 20 février 1860, reproduite dans Gustave Cahen, *Eugène Boudin, Sa vie et son œuvre,* Paris, H. Floury, p. 17.
[60] Catalogue de la vente retranscrit dans É. Moreau-Nélaton, *op. cit*., pp. 47-49.
[61] Lettre à Smits, datée du 28 juin 1879, Paris, 5 rue de Chevreuse.
[62] Elle était amie avec la sœur de sa femme, rencontrée à Nevers.
[63] V. Hefting, *op. cit*., p. 346.

est aussi la date de son premier voyage à Nevers avec Joséphine : le 10 octobre, il y enregistre un « souvenir » sous forme de dessin aquarellé (**ill. 9**) [64]. Avide de découvertes, il visite le Nivernais, rapportant de nombreux croquis, notamment de Saint-Parize-le-Châtel (**ill. 7 et 8**). À cette époque s'engage une importante production d'aquarelles, qui seront dorénavant plus nombreuses que ses tableaux.

En 1862, il adhère à la Société des Aquafortistes, aux côtés de peintres comme Corot, Daubigny, Millet, Whistler, Manet, et fait tirer par Auguste Delâtre les épreuves de sa série des « Vues de Hollande », album de six eaux-fortes, qui lui valent d'élogieux commentaires de la part de Baudelaire, dans un article paru dans *Le Boulevard*[65]. Cette même année, lors d'un voyage en Normandie, il fait la rencontre de Boudin et de Monet alors âgé de seulement 22 ans. Ils deviennent amis, travaillent ensemble et partagent leurs soirées. Il rapporte dans un de ses carnets une « partie de dominos » perdue contre Monet chez la mère Toutain, à l'auberge Saint-Siméon, datée du 2 octobre 1864 (**ill. 10**). Entre 1862 et 1865 Jongkind et Joséphine séjournent régulièrement à Honfleur et s'installent au Havre quelques temps.

Lors de ses voyages, Jongkind consigne dans ses carnets les dates et heures de ses départs et arrivées, et note les horaires de chemin de fer pour les villes alentour :

> « Arrivé à Honfleur, mardi le 16 août 1864
> De Honfleur pour Pont l'Evêque d'Honfleur départ à 11 heures
> Et de Pont l'Evêque pour Honfleur 4 heures 55 minutes » [66].

Il y retrouve notamment le jeune Monet qui l'accompagne dans ses pérégrinations. Ensemble, ils peignent les mêmes vues. À Trouville, il rend visite à Boudin. Il note en effet son adresse dans un album acheté à Honfleur le 28 août 1865[67]. En ce qui concerne sa manière de travailler, plusieurs lettres témoignent de l'importance qu'il accorde aux études faites sur le vif, qu'il exploite dans un deuxième temps dans le calme de l'atelier, guidé par son extraordinaire mémoire visuelle et par le souvenir qu'elles suscitent alors en lui :

---

[64] Le titre sous lequel l'œuvre est référencée dans la base de données des Arts graphiques du Musée du Louvre, à savoir *Vaste paysage avec une ville dans le lointain, en bord de mer, à marée basse*, est erroné : il s'agit de la Loire avec la ville de Nevers au loin, ce que l'on reconnaît à la cathédrale et au pont, et ce que confirme l'inscription « Nevers » au bas du dessin.
[65] C. Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard*, 14 septembre 1862.
[66] Musée du Louvre, inv. RF 10870.
[67] Musée du Louvre, inv. RF 10873.

> « Vous comprenez bien qu'il faut aimer la nature pour la regarder toujours avec plaisir, curieuse et intéressante, pour la rendre, même faible, en tableaux. »[68]
>
> « […] je vous dirai que les pluies et les vents m'ont beaucoup déranger de pouvoir peindre et travailler apres nature. [pour] ensuite profiter avec succès, de mes études apres nature il fallait au mois 2 mois de plus […] »[69].

Jongkind participe au Salon des Refusés qui se tient le 1er mai 1863**,** avec trois tableaux, dont *Ruines du château de Rosemont* (**ill. 11**), d'un esprit très proche de certains Corot. À cette occasion, le critique Arthur Stevens écrit dans son *Salon de 1863* : « […] Les tableaux de M. Jongkind brillent par une allure de maître et un accent qui rappellent la façon des eaux-fortes. Il y a une nature dans cet artiste […] ».[70]

Durant la belle saison de l'année 1864, il réalise de nombreuses promenades jusqu'à Pantin, sur les bords du canal de l'Ourcq, dont il rapporte une série d'aquarelles ayant donné lieu à différentes huiles (**ill. 12**). Les années suivantes sont riches en voyages. En octobre 1866 par exemple, il se rend successivement à Bruxelles, Anvers, La Haye, Rotterdam et Overschie. Ses notes et croquis nous permettent de suivre ses destinations et de voir qu'il y retourne ponctuellement par la suite. À Bruxelles, ainsi qu'il le note sur un dessin, il visite le musée ducal et la Galerie royale où il a pu admirer Claude Lorrain[71].

En 1868, Jongkind est impressionné par les transformations du vieux Paris. Il s'empresse de réaliser des croquis aquarellés des démolitions qui ont lieu, notamment celle de la rue des Francs-Bourgeois (**ill. 13**), dans un dessin qu'il développera plus tard à l'huile. Au Salon, il expose deux tableaux. Un mot de Castagnary accompagne cet événement. Le critique défend le naturalisme qui y a cours, considéré comme un vecteur de modernité en tant qu'il est libérateur :

> « Le Salon de 1868 : Le naturalisme (avant 1863) qui accepte toutes les réalités du monde visible et en même temps toutes les manières de comprendre ces réalités est […] le contraire d'une école. Loin de tracer une limite, il supprime les barrières. Il ne violente pas le tempérament des peintres, il l'affranchit. Il n'enchaîne pas la personnalité du peintre, il lui donne des ailes. Il dit à l'artiste : sois libre ! »[72]

---

[68] G. Cahen, *op. cit.*, p. 44, reproduit dans É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 57.
[69] Lettre à Boudin, 1er octobre 1863, reproduit dans *Jongkind, Des Pays-Bas au Dauphiné*, éd. Chantal Spillemaecker (cat. exp., La Côte-Saint-André, Musée Hector-Berlioz, 21 juin-31 décembre 2009), Lyon, Libel, 2009, p. 12.
[70] A. Stevens, *Salon de 1863, suivi d'une étude sur Eugène Delacroix et d'une notice biographique sur Le Prince Gortschakow*, Paris, Librairie centrale, 1866, p. 200.
[71] V. Hefting, *op. cit.*, p. 359.
[72] Reproduit dans Hefting, *op. cit.*, p. 363.

Son dernier séjour aux Pays-Bas date de 1869. Dans son carnet, il consigne son arrivée à Rotterdam, le « 7 septembre à midi »[73]. En 1870, il reprend ses visites dans le Nivernais, aux côtés des Fesser. Joséphine, qui est peintre elle aussi, travaille avec lui et participe aux Salons[74]. En 1871, ils fuient Paris assiégé par les troupes prussiennes. Ils s'installent à Nevers, après avoir dû, à peine arrivés, quitter Nantes précipitamment, Jongkind y étant soupçonné d'espionnage à cause de son allure physique et de son fort accent hollandais. De peur d'éveiller la méfiance, il ne sort que très peu et tente de s'occuper. Dans une lettre, il fait part de sa situation :

> « Je sors très rarement ; je m'occupe à faire quelques souvenirs de dessin à l'aquarelle, mais je me porte pas bien et, n'ayant pas mes amis de Paris, j'ai beaucoup d'ennuye. »[75]

Pour combattre cet ennui il reproduit dans ses carnets les couvertures d'ouvrages qu'il a sous la main, comme le frontispice d'un livre illustré de 1815, intitulé *La géographie en estampes ou Moeurs et costumes des différents peuples de la terre*, qu'il date du 27 décembre 1870 (**ill. 14**), puis d'une image allégorique, toujours tirée du même recueil, sous laquelle il est écrit « l'homme par son génie est maître de la terre » et où sont mentionnés les noms des explorateurs Cook et Lapérouse (**ill. 15**). À partir d'un atlas, il réalise des cartes de France et de Paris (**ill. 16 et 17**), se remémorant ainsi ses promenades et les lieux qu'il a connus, « soit pour les avoir habités ou traversés, soit à cause de la résidence d'une connaissance », précise Étienne Moreau-Nélaton[76]. À cette époque, sa production se compose essentiellement d'aquarelles et de dessins qu'il réalise de mémoire, à partir de gravures, ou depuis sa fenêtre. Étienne Moreau-Nélaton note à ce propos :

> « Parfois il reproduisait la vue qu'on découvrait de chez lui, s'attachant aux moindres détails de la façade et de la toiture des maisons, recommandant deux fois le croquis d'une rue pour l'animer, quand l'occasion s'en présentait, d'un chariot traîné par des bœufs et de la blouse bleue de son conducteur. De ses rares « sorties », il rapportait plusieurs panoramas de la ville dominée par les tours de sa cathédrale »[77]

Bien qu'il n'ait pas été un grand lecteur, Jongkind trouvait matière à nourrir son imagination dans les récits de voyage. Selon Étienne Moreau-Nélaton, il lisait ceux du peintre de marine Garneray, l'*Histoire de la marine française* d'Eugène Sue, le

[73] Musée du Louvre, inv. RF 10878, 4.
[74] Castagnary écrit à son propos : « elle imite Jongkind à vous méprendre, Jongkind est un véritable artiste, mais un mauvais exemple à suivre. » J.-A. Castagnary, « Salon des Refusés », *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, 1er août 1863, p. 74.
[75] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 81.
[76] *Id.*, p. 82.
[77] *Id.*, p. 79.

Robinson Crusoé de Daniel Defoe et *Le Robinson suisse* de Johann David Wyss. Adolphe Poitout mentionne par ailleurs sa lecture des *Voyages du capitaine Cook,* repris par Jules Verne[78].

De retour à Paris le jeudi 4 mai 1871, Jongkind reçoit la visite d'Edmond de Goncourt (1822-1896) accompagné de Philippe Burty. En 1872, Émile Zola (1840-1902) le visite également et écrit un élogieux article à son propos dans *La Cloche,* publié le 24 janvier. En 1873, il se voit refusé au Salon et décide de ne plus y exposer. Il se détache de tout besoin de reconnaissance officielle. Durant cette période il réalise quelques excursions dans le Nivernais. C'est pour lui l'occasion de saisir cette région à travers une série d'aquarelles, de nouveau à Saint-Parize-le-Châtel (**ill. 18**), et à Saint-Éloi-sur-Loire (**ill. 19**).

L'année 1874 marque un tournant pour l'histoire de l'impressionnisme : du 15 avril au 15 mai a lieu la première exposition du « Groupe impressionniste », à laquelle il ne participe pas, à l'inverse de Boudin et de Monet. Jongkind suit sa voie personnelle, et, alors qu'il s'éloigne des cercles parisiens, il se rend en 1875, profondément affecté, aux funérailles de Corot. Louis de Fourcaud et Albert Wolff se remémorent, à sa mort seize ans plus tard, la forte impression que fit son apparition lors de l'événement :

> « Je me rappelle la sensation qu'il fit, en 1873 [*sic*] aux funérailles de Corot, qu'il admirait passionnément. Parmi l'assemblée correcte et digne, il parut quasi hagard, grand, long, habillé comme à l'aventure, coiffé d'un large feutre déformé d'un coup de point, les traits tirés, la barbe d'un blanc où des reflets blonds s'attardaient encore, tout en désordre, nerveux, gesticulant, se parlant à soi-même, à haute voix, l'accent fortement étranger. « Quel est ce fantôme ? », demandaient les jeunes aux vieux. Ce fantôme était un maître. »[79]
>
> « […] on se le montrait comme une curiosité. Comment ! ce grand homme qui maintenant ressemblait à un Don Quichotte vieilli, c'était le peintre original et puissant, dont la renommée, établie depuis des années parmi les connaisseurs, forçait à présent les collections et s'imposait aux plus rebelles ? »[80]

d. Les années de retraite en Dauphiné (1875-1891)

L'été 1873 est la date du premier séjour de Jongkind dans le Dauphiné. Il arrive par la gare de Châbons, dans la vallée de la Bourbre, où il est attendu pour rejoindre le Château de Pupetières où Alexandre et Jules Fesser travaillent désormais pour le comte de Virieu. À partir de 1873, jusqu'en 1878, Jongkind passe tous les étés en

[78] A. Poitout, *Johan Barthold Jongkind vu par un ami de la famille Fesser*, Paris, Société des Amis de Jongkind, 1999, p. 85.
[79] L. de Fourcaud, *Catalogue de tableaux, esquisses, études et aquarelles par feu J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 1891, pp. 5-6.
[80] A. Wolff, « Jongkind », *Le Figaro,* 4 décembre 1891, p. 1.

compagnie des Fesser. Ils résident dans une maison qui fait face au château de Pupetières, au hameau de Mallein (**ill. 20 et 21**). Dans la région entourant la commune de Châbons, Jongkind est connu des paysans[81]. Il passe ses journées à parcourir les environs, muni de son matériel à dessin, séduit par ce territoire vallonné.

L'été 1875, la famille affronte de douloureux événements. À la mort d'Alexandre Fesser en mars succèdent, quelques jours plus tard seulement, les 6 et 10 avril, les décès des très jeunes enfants de Jules Fesser et Pauline Walestains, son épouse. Jongkind et Joséphine viennent se recueillir sur leur tombe au cimetière de Blandin dès leur arrivée en Isère. Peu de temps après, Jongkind perd son dernier frère survivant, Willem Jacobus Marinus. De cette triste période date pourtant une large production d'aquarelles, toujours davantage lumineuses et colorées, qu'il lave sur le vif, au gré de ses longues et nombreuses pérégrinations dans la vallée de la Bourbre. Les tons chantent, il réalise sa promesse d'autrefois : « Je n'oublierai pas le soleil »[82]. À cette époque, depuis Mallein, Jongkind et Joséphine partent régulièrement en excursions : dans la région, à Grenoble, et en Savoie, à Chambéry et Nyon. Ils se rendent également une fois en Suisse en 1875, à Genève et à Lausanne.

En 1878, Jules Fesser achète une vaste maison à la Côte-Saint-André, la villa Beau-séjour, pour permettre à Jongkind de rester au calme, loin des mondanités et de la ville qui ne sont pas profitables à sa santé. Dans cette maison Jongkind et Joséphine disposent d'un atelier. Les dix dernières années de la vie de Jongkind sont pour lui une période riche d'inspiration, où il atteint une liberté inégalée. Sa production se partage toujours entre des commandes de tableaux à l'huile et des aquarelles personnelles réalisées sur le motif, qu'il retravaille dans son atelier. L'hiver 1880, il est ébloui par la neige sous laquelle les lieux qui lui sont familiers prennent un tout nouvel aspect. Il les redécouvre et saisit ces atmosphères hivernales à travers une série de croquis et d'aquarelles (**ill. 22, 23 et 24**).

Comme l'évoque Dominique Fabre, à La Côte-Saint-André, Jongkind et Joséphine aiment à cheminer à travers la plaine de la Bièvre, parcourant de nombreux kilomètres à pied. Durant l'été, ils ont l'habitude d'effectuer de plus longs voyages, profitant de la situation de la maison à proximité des facilités de transport. Ils

[81] Selon l'hommage posthume dû à Jean Celle, publiée dans le n°52 daté des mois de juillet-août 1891 de la *Petite gazette dauphinoise* intitulée *Le Gratin*, (n. p.) dans lequel le mot paysan se retrouve à trois reprises.
[82] Lettre à Eugène Smits datée 14 décembre 1852, *op. cit.*

empruntent la diligence qui passe au centre du bourg, que Jongkind représente par ailleurs plusieurs fois, ou le train, qui s'arrête à quelques kilomètres au lieu-dit le Rival[83]. La ligne relie Lyon, Grenoble à la Méditerranée. Ils réalisent ainsi de multiples excursions dans le Midi, à Marseille, Avignon, Sorgues, Nîmes, Narbonne, Béziers, Sète, La Ciotat, Port-Vendres, Toulon. Entre 1882 et 1888, Jongkind et Joséphine séjournent régulièrement à Grenoble, d'où Jongkind rapporte de grandes aquarelles, parmi les plus travaillées. Leur niveau de finition assure qu'à ce moment le peintre les conçoit véritablement comme des œuvres à part entière. Toute sa vie, Jongkind a séjourné à la campagne, hors de Paris, en Normandie, en Nivernais et en Dauphiné, mais jamais Jongkind et Madame Fesser n'abandonnèrent leur adresse parisienne. Les nombreux voyages qui ponctuent la vie de Jongkind, en particulier en France, a fait dire à Signac que ce pays « lui appartient par droit de conquête. »[84]

En 1882, une rétrospective consacrée à Jongkind se tient à la galerie Détrimont à Paris et remporte un franc succès. Edmond de Goncourt écrit à cette occasion dans son journal. Jongkind est désormais reconnu et apprécié du public : lors d'une vente en 1883, une de ses toiles atteint 9 000 francs.

Il meurt le 9 février 1891 à l'asile Saint-Robert suite à de violentes crises de paranoïa. Il est enterré au cimetière de La Côte-Saint-André, à cinquante mètres de la villa Beau-séjour, à côté de Joséphine, qui décède quelques mois plus tard, le 23 novembre, et à qui il avait tout légué. Jules devient de fait le seul héritier de son œuvre.

2. Un paysagiste inscrit dans la tradition

a. Les aquarellistes anglais et l'esquisse

La technique de l'aquarelle, abondamment employée par Jongkind pour ses paysages, trouve sa source dans la tradition anglaise de l'esthétique du pittoresque et du goût pour le paysage esquissé à l'aquarelle. Le théoricien William Gilpin énonce en 1790 :

> « L'art de faire des esquisses est pour le voyageur pittoresque, ce que l'art d'écrire est pour l'homme de lettres. L'un et l'autre leur sont également nécessaires, pour fixer et communiquer leurs idées respectives. […] Une esquisse peut être faite d'après nature ou être le fruit de l'imagination. Ces dernières, lorsqu'elles sont de la main d'un habile

[83] D. Fabre, *Jules Fesser photographe, compagnon de route de Johan Barthold Jongkind*, La Côte-Saint-André, Dominique Fabre, 2019, p. 74.
[84] P. Signac, *op. cit.*, p. 57.

> artiste, ont un grand mérite, et souvent sont préférables à leurs ouvrages terminés. L'esquisse montre la première conception, qui communément est la plus forte et la plus brillante »[85].

Depuis la fin du XVIII[e] siècle, l'aquarelle est considérée en Angleterre comme un genre autonome. Facile à transporter, d'un séchage rapide, permettant des couleurs légères et transparentes, elle est l'instrument idéal et tout choisi pour le peintre voyageur, qui parcourt le territoire et en rapporte des transcriptions picturales, à un moment où le tourisme et les voyages se multiplient dans les îles Britanniques. L'aquarelle contribue ainsi au développement d'une attention et d'un goût général pour le paysage, notamment pour la peinture de paysage qui trouve alors un large public d'amateurs. Les vues du pays, de sites historiques et de monuments, topographiquement fidèles ou non, diffusées au travers des gravures, répondent à une demande croissante née de l'essor du tourisme auprès des voyageurs qui trouvent là une source de documentation utile mais aussi une série de stimuli pour leur imagination. À cela correspond en Angleterre l'invention du souvenir de voyage, dont les journaux et carnets de voyage sont l'expression par excellence. Il faut rappeler que l'émergence du tourisme a été permis et favorisé par l'amélioration du réseau de voies de communication et de la qualité des infrastructures routières en elles-mêmes. Jongkind s'inscrit ainsi dans cette tradition de l'aquarelle, dès le départ associée au paysage, au rendu topographique, au voyage et à l'essor industriel. L'aquarelle connaît également la faveur des peintres qui, non satisfaits des conventions académiques, sont à la recherche de moyens d'expression originaux, mieux adaptés à la particularité des sentiments qu'ils ont à transmettre. Cette technique picturale leur offre une liberté nouvelle, loin des conventions académiques. Les artistes orientent notamment leurs recherches vers l'observation de la nature, le rendu des variations lumineuses et colorées. La fluidité du médium, permettant des effets de transparence inouïs, s'accorde à la nature immatérielle des éléments aqueux et aérien, centres d'intérêt des futurs impressionnistes français. Les possibilités expressives de l'aquarelle sont explorées par John Constable (1776-1837), qui en exploite le pouvoir de suggestion poétique dans ses ciels et paysages, puis par Thomas Girtin (1775-1802) et J. M. William Turner (1775-1851), qui porte cette technique à son paroxysme. L'influence des artistes anglais sur les peintres français

[85] W. Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage, suivi d'un poème sur la peinture de paysage,* trad. de l'anglais le Baron de Blumenstein, Breslau, Th. Korn, 1799 [1ère éd. anglaise 1792]. Reproduit dans O. Meslay, « Les peintres de Barbizon et l'Angleterre » in *L'école de Barbizon, Peindre en plein air avant l'impressionnisme,* éd. Pomarède, (cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 22 juin-9 septembre 2002), Paris, RMN, 2002, p. 54.

s'effectue en particulier à travers la présence de Richard Parkes Bonington (1802-1828) à Paris, élève de François Louis Thomas Francia (1772-1839), dont les œuvres pleines de fraîcheur, dans la lignée à la fois des coloristes vénitiens et des maîtres flamands séduisent certains romantiques français, comme Eugène Delacroix (1798-1863), Paul Huet (1803-1869) et Eugène Isabey (1767-1855)[86], que Jongkind choisit comme maître à Paris. La présence d'œuvres de Constable au Salon de 1824 exerce enfin une influence décisive sur les paysagistes de l'école de Barbizon, bien qu'il y ait une connaissance et une diffusion des œuvres anglaises dès la fin du XVIII^{e} siècle[87].

b. L'héritage hollandais

Jongkind entame sa formation artistique à La Haye, au moment où des artistes tentent de renouer avec le souci de vérité qui était celui des maîtres du siècle d'or de la peinture hollandaise et dont le XVIII^{e} siècle s'était détourné par un recours aux formules théoriques. Dans ce mouvement de renouvellement, qui aboutit en 1870 à la reconnaissance internationale de l'Ecole de La Haye, Schelfhout fait figure de proue. Sa connaissance des aquarellistes anglais en fait un passeur, entre une tradition classique usant de l'aquarelle à titre indicatif, et une tradition anglaise, qui propulse cette technique au rang de genre expressif à part entière. Il ouvre ainsi la voie aux spécialités qui seront celles des deux peintres hollandais, Johan Hendrik Weissenbruch (1824-1903) et Jongkind. L'étude de la nature guide ces artistes dans l'exécution de leur œuvre, préparée par des études et aquarelles lavées en extérieur. Nécessitant davantage de temps, l'huile est réservée au travail en atelier qui se fait la plupart du temps à partir des observations réalisées sur le motif, conservées sous la forme de dessins aquarellés. C'est de cette manière que procède Jongkind tout au long de sa carrière. À la différence des peintres de l'école de Barbizon et des peintres impressionnistes, il ne réalise aucune huile en plein air.

Par l'intermédiaire de Schelfhout, Jongkind est l'héritier des clairs de lune, des moulins et rivières gelées de Aert Van de Neer (c1603-1677), des marines de Van de Velde le Jeune (1633-1707), et, plus généralement, des paysages désolés de Jan Van Goyen (1596-1656). Les larges ciels aux nuages épais et aux lumières fulgurantes de

[86] *L'Ecole de La Haye. Les maîtres hollandais du 19e siècle,* éd. John Sillevis (cat. exp., Paris, Grand Palais, 14 janvier-38 mars 1983 ; Londres, Royal Academy of Arts, 9 avril-2 juillet 1983 ; La Haye, Gemeentemuseum, 5 août-31 octobre 1983), Paris, RMN, 1983. p. 23.
[87] Sur cette question, voir O. Meslay, *op. cit*., pp. 54-65.

Meindert Hobbema (1638-1709) et de Jacob van Ruisdael (1628-1682) se retrouvent également dans sa manière. Évidente à ses débuts, la convergence de ces différentes références hollandaises demeure néanmoins sensible durant toute sa carrière de peintre.

Une œuvre comme *Scène d'hiver* (**ill. 25**), datée de 1846, réunit par exemple les qualités typiques du genre hollandais : une ligne d'horizon basse court d'un bout à l'autre de la composition, laissant les deux tiers de celle-ci occupée par un ciel lourd, chargé, aux lumières contrastées et aux nuages pommelés, traité en harmonies de gris à la manière du tableau *Champs de blé* de Ruisdael, réalisé vers 1670 (**ill**. **26**). La verticalité de certains éléments, comme le pont, l'abri, les personnages et les arbres, par rapport à un paysage plat dominé par le ciel, accentue l'impression de profondeur et d'ampleur de la scène. Le dépouillement, les arbres tortueux et la dominante des tons froids installent un climat rigoureux caractéristique des paysages hollandais. Un pittoresque subtil se dégage du tableau. Les détails sont rendus avec finesse et naturalisme, le paysage est ponctué de petits personnages isolés, des patineurs et marcheurs. Un groupe s'est également réuni sous une tente pour se réchauffer. L'attention est toutefois davantage portée sur le rendu d'un climat, d'une atmosphère, que sur l'aspect anecdotique. Avec cette scène, Jongkind s'inscrit à la suite de Van Goyen et de son tableau du même thème, *Une scène sur la glace,* (**ill. 27**)*,* dont la composition est en beaucoup de points similaire, ou encore de sa *Route avec une ferme* peint en 1627 (**ill. 28**), pour le traitement de la lumière. Il entretient également une proximité avec *Un paysage d'hiver avec des patineurs et des joueurs de kolf sur une rivière gelée*, réalisé vers 1642 par Aert Van der Neer (**ill. 29**), qui présente une vue plus distanciée et où de minuscules silhouettes se trouvent absorbées par l'immensité du paysage. Enfin, la toile de Jongkind rappelle les paysages d'hivers de Ruisdael réalisés dans les années 1670, de par leur modelé et leur profondeur marqués (**ill. 30**). Il s'approprie cette tradition tout en s'en démarquant par un trait preste, une touche enlevée, des tons plus lumineux et saillants.

c. La séduction pour la lumière à Paris

C'est cette luminosité colorée, cette fraîcheur de tons que Jongkind va trouver auprès des maîtres français. À Paris, sous l'égide d'Eugène Isabey (1803-1886) son second maître, chef de file de l'école romantique à la suite d'Eugène Delacroix et de

Bonington, Jongkind découvre le pouvoir expressif de la couleur pure. Isabey est un peintre d'histoire et de paysages, mais c'est aussi un spécialiste de marines, ce qui fait écho à la sensibilité de Jongkind qui aspire à ce genre. Cela détermine sans doute son choix à quitter la Hollande pour le suivre à Paris en 1846. Isabey lui fait découvrir les lumières franches des côtes normandes et bretonnes au cours de plusieurs excursions pendant les étés de 1847 à 1851. Les toiles d'Isabey n'ont pas le calme tranquille du style hollandais ; il affectionne plutôt les scènes théâtrales de naufrages et de tempêtes, peintes avec ferveur dans un style vigoureux. Il oppose aux lignes jetées des groupes de personnages peints dans le détail et joue de forts contrastes lumineux en usant de rehauts de blanc. Sa touche « alerte et vive », « rapide et nerveuse », qui a « la certitude d'un paraphe à main levée »[88] pour reprendre les mots de Théophile Gautier, a assurément séduit Jongkind dont le dessin témoigne d'une même spontanéité. Louis de Fourcaud n'a pas manqué de noter cette parenté dans sa préface au catalogue de la vente posthume des œuvres de Jongkind :

> « De son passage à l'atelier d'Eugène Isabey, le jeune Hollandais a aussi, très manifestement, retenu quelque chose, le jet preste et cavalier de ses figurines […] cette façon de croquer un mouvement, de silhouetter un groupe, d'égayer les costumes de taches brillantes et joyeuses […]. C'est Bonington qui a inventé ces notations amusantes »[89].

On peut ainsi retrouver l'attachement de Jongkind à la manière d'Isabey dans une toile comme *Plage sur la côte normande* (**ill. 31**), peinte entre 1845 et 1850. Les harmonies lumineuses et colorées, la prestance du geste, la liberté d'exécution qui laisse la touche se percevoir sous forme de filets de peinture, la combinaison entre des effets généraux d'atmosphère et une attention aux détails anecdotiques, comme par l'intégration de petites silhouettes en action dans un paysage immense, rappelle fortement *Les Écores* d'Isabey (**ill. 32**). Les tons de Jongkind sont affirmés et gagnent en impact par rapport à ses toiles des débuts, notamment grâce à la technique de décomposition des couleurs, leçon d'Isabey héritée de Bonington.

Isabey se rend souvent en Normandie et en Bretagne, d'où il rapporte les premières vues d'Étretat. Il fait découvrir ces paysages à Jongkind, puis à Eugène Boudin, où ils travaillent ensemble, sur le motif. C'est aussi chez Isabey, en 1862 à Honfleur, que Jongkind fait la rencontre de Monet.

---

[88] T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855. Seconde série*, Paris, M. Lévy frères, p. 96.
[89] L. de Fourcaud, *Catalogue de tableaux, esquisses, études et aquarelles par feu J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 1891, pp. 12-13.

Jongkind trouve de nouveau en Isabey un maître sensible à l'aquarelle, technique que ce dernier a découvert au contact de peintres anglais, en particulier de Bonington. Il réalise ainsi, en 1827, *Voilier sur la rivière* (**ill. 33**), puis vers 1850, à l'aquarelle et à la gouache, *Rochers à Saint-Malo* (**ill. 34**), que le souci d'éloquence, d'une veine encore romantique, autant que l'exécution, minutieuse malgré l'apparent effet d'improvisation, distinguent des peintures de Jongkind. Isabey superpose avec habileté différentes transparences, joue des textures, en vue d'obtenir un effet expressif, lyrique voire dramatique.

Jongkind reste dans la voie qui est la sienne et que Schelfhout avait perçue et fortifiée. Il se fie à sa vision. Dans son souci de sincérité picturale il ne recherche pas l'effet mais la justesse, il aspire à la vérité, ayant pour guide un sens de l'observation qu'il n'a de cesse d'aiguiser. Les peintures naturalistes de ses débuts, comme sa représentation de *La rue Saint-Thomas à Landerneau* (**ill. 35**), cèdent la place à davantage de liberté et d'abréviation par la suite. Il exécute cette petite toile en 1851, lors d'un troisième voyage en Bretagne avec Isabey, ayant lui-même réalisé une aquarelle d'une *Rue à Landerneau* (**ill. 36**) si proche de celle peinte par Jongkind que l'on peut prétendre qu'ils aient été ensemble à cet endroit. Au centre de cette rue bretonne, Jongkind campe une femme portant un enfant dans ses bras. Tous deux regardent le spectateur, ainsi qu'une bouchère sur le pas de sa boutique. Jongkind fait preuve de minutie dans le rendu des textures et du relief des pavés. Il prend également soin de reproduire l'enseigne à moitié effacée de la charcuterie qu'il semble intégrer dans le champ de l'image de manière forcée, celle-ci se trouvant plaquée de biais contre le bord droit du tableau, tandis que les lettres « CHARC » ne subissent pas la déformation de la perspective : elles restent parallèles au plan par un truchement destiné à privilégier leur lisibilité. La rue ouvre toute la composition, sa légère courbure instaure une succession de différents plans qu'elle relie naturellement et qui structurent la scène. Ce dispositif, utilisé dès ses débuts, devient de plus en plus récurrent et dépouillé par la suite. Le pittoresque des différents personnages du village pris sur le vif dans leur activité quotidienne est contrebalancé par l'empreinte d'une sensibilité déjà éprise de naturel, fidèle au sentiment qui a motivé l'arrêt du peintre à cet instant et endroit précis. Le regard frontal des personnages du premier plan capte l'attention, à la manière d'intercesseurs qui suffisent à conférer un caractère réflexif à

la scène. Le peintre ne nous la présente pas comme objective, mais comme étant pleinement consciente de son artificialité.

Alors qu'Eugène Isabey, lors de ses débuts à Paris, l'enjoint de se spécialiser dans la peinture des clairs de lune, genre hollandais très à la mode et vendeur, Jongkind, lui, ne se satisfait pas de cette voie. Il l'écrit à son ami Eugène Smits :

> « […] Il n'y a pas dans ce moment-ci un peintre des clairs de lune à Paris. Je tâcherai de me faire adopté sans abandonner mes combats navalles et mes tableaux que je veux faire un jour quand je serai plus heureux et quand j'aurai un peu de succès avec mes ouvrages. […]
>
> Monsr Isabey est *supérieureurement* bon pour moi et me donne de ses conseilles, surtout pour que je fasse des claire de lune. Je ne crois pas qu'il faut faire seulement des clair de lune ; enfin, c'est orriginalité pour moi, mais je n'oublierai pas le soleil […] ».[90]

Il semble aussi que ce soit pour Isabey une volonté de s'éviter toute concurrence, Jongkind aspirant à peindre des scènes de combats navals qui font précisément la spécialité du maître français à ce moment là. Malgré cela, Jongkind ne rechigne pas à réaliser des clairs de lune et c'est tout naturellement qu'il s'engage dans cette brèche du marché, jusqu'à faire référence dans le domaine. De plus, la vogue pour les paysages hollandais en France, à la faveur de ce que l'on a décrit comme une véritable « mode hollandaise »[91], lui assure un certain succès commercial. Il satisfait cette demande par une production de motifs types, faite des canaux, moulins, vues de ports et scènes de patineurs sur la glace. Ainsi, tout au long de sa vie, son œuvre se partage entre d'un côté des commandes et des œuvres destinées à la vente, de l'autre, une création sans compromis, tout à fait personnelle, faite majoritairement d'aquarelles, qu'il n'expose ni ne vend, mais qu'il sort volontiers de ses cartons pour les montrer à ses amis, curieux de savoir ce qu'ils renferment.

S'il a suivi Isabey à Paris, Jongkind ne retient de lui ni sa tendance romantique aux effets dramatiques, ni la préciosité de sa technique, mais essentiellement les éclats de lumière francs qui jaillissent de sa palette, une clarté et une fraîcheur qui faisaient déjà l'objet de ses recherches personnelles antérieures. À la manière de Corot à qui Jongkind vouait un grand respect et une grande admiration, il est en quête d'exactitude, non pas d'un réalisme naturaliste mais d'une vérité du sentiment premier. On pourrait aisément lui prêter les devises de celui-ci, comme « la nature

[90] Lettre à Eugène Smits datée du 14 décembre 1852, *op. cit*.
[91] H. Kraan, « Le goût de la Hollande », dans *L'Ecole de La Haye, op. cit.,* p. 116.

avant tout »[92], exemple parmi tant d'autres sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir. L'évidence du naturel, c'est aussi ce qui le séduit chez Constant Troyon (1810-1865), comme il en fait part à son ami Smits :

> « Ce matin, je suis allé voir Troyon. Il fait des beaux tableaux. Je suis allé lui rendre une visite. Il faut des tableaux dans lesquelle je voye une inspiration de la nature supérieure, qu'il veut reproduire fidèle. Vous savez, ses tableaux sont toujours des torraux et des vaches dans les prairies où on aspire la bonne air. […] Tout est tranquille à Paris et, pourvu qu'on se bat jamais et que je peux faire des tableaux, c'est tous [ce] que je demande. »[93]

La *Vue du Vliet près de Delft*, peinte en 1844 (**ill. 37**), témoigne de cette sensibilité pour la luminosité et d'une compréhension précoce de l'incidence du climat et des variations atmosphériques sur la perception d'un paysage, annonçant ses œuvres futures. L'effet de vibration lumineuse, créée par l'emploi de touches de différentes nuances juxtaposées, rappelle le scintillement de la technique de Johannes Vermeer (1632-1675) et de sa *Vue de Delft* (**ill. 38**). Dans chacune de ces vues, les peintres nous donnent à sentir l'humidité de l'air. Chez Vermeer, la fragilité du tracé s'allie à l'usage d'infimes accents lumineux, prenant la forme de gouttelettes comme si la surface de la toile était recouverte de rosée, qui contrastent avec des plages de couleur aux valeurs plus sombres. Dans la peinture de Jongkind, la touche se fait moins minutieusement concentrée, mais caressante et fluide. Aussi, la ville de Delft dans le tableau de Jongkind, indiquée dans les lointains, semble faire l'objet d'un mirage, d'un grossissement optique qui serait dû à l'effet de la réfraction atmosphérique, volontairement accentué par le peintre, notamment pour le clocher. Les nuages sont lourds, encore à la manière d'un Ruisdael. La vue est repoussée au loin, au tout dernier plan, alors que le devant est occupé par une large berge, terreuse et humide. Jongkind peint en effet, depuis cette berge qui partage horizontalement la composition en son centre, le cours d'eau du Vliet. Un puissant effet de raccourci est provoqué par un point de fuite placé très bas, à moins d'un cinquième du bord inférieur du cadre, qui ne laisse que très peu de place au plan terrestre pour se déployer en termes de surface sur la toile. Le peintre utilise alors l'espace artificiel de la profondeur de champ, construit par la convergence accélérée des lignes de fuite dessinées par la berge, au bout de laquelle on distingue une silhouette d'une taille équivalente à un brin d'herbe du premier plan, pour nous présenter, à sa suite, le profil de la ville de Delft et son clocher,

[92] *Corot raconté par lui-même et par ses amis. 1. Pensées et écrits du peintre*, Pierre Courthion éd., Lausanne, Pierre Cailler éditeur, 1946, p. 96.
[93] Lettre à Eugène Smits, datée du 14 décembre 1852, *op. cit.*

dans des tons bleutés, indice de leur éloignement selon la perspective atmosphérique. Cette sensation de distance est accentuée par la légère courbure esquissée par la berge et son décentrement par rapport à l'arrière plan. Fil d'Ariane du tableau, guide censé conduire notre regard dans le champ de l'espace pictural, le chemin dessiné par la berge ne nous mène pas à l'objet d'intérêt que constitue l'arrière-plan mais s'en détourne légèrement, comme pour aiguiser notre curiosité et notre imaginaire. La ville de Delft nous apparaît de ce fait, non seulement inaccessible par voie pédestre, mais aussi reléguée au simple regard : elle n'est que « vue » tenue à distance, intangible. Jongkind a par ailleurs réservé un traitement particulier au clocher, qui a seul retenu son attention dans un croquis (**ill. 39**). Se dressant à l'horizon, il l'illumine par le dessous, comme s'il surgissait d'une vision onirique, merveilleuse. Là est peut-être le véritable sujet du tableau. La berge dessine un point de contact entre notre monde et l'espace peint. Elle est la continuité de notre regard qui pénètre et chemine à l'intérieur de celui-ci. Jongkind met ici en place un dispositif qu'il n'aura de cesse de convoquer dans ses paysages ultérieurs. Déjà, dans sa *Scène d'hiver en Hollande* (**ill. 25**) réalisée deux années plus tard, le canal gelé ouvre littéralement le tableau selon un procédé similaire. La profondeur perspective est de surcroît soulignée par le contraste de lumière créé par l'entaille centrale d'un sillon blanc sur le canal sombre, qui répond, en inversé dans le ciel, à la trainée d'un nuage gris.

Dès la *Vue du Vliet* peinte par Jongkind en 1844, soit deux ans avant d'arriver à Paris, une affinité certaine se dessine entre lui et l'art de Corot, tant au niveau de la composition que du traitement de la lumière, des couleurs, des reflets irisés sur l'eau, que de la force poétique de leurs œuvres. Dans un tableau comme la *Vue du château de Pierrefonds* (**ill. 44**), Corot refuse la dramatisation romantique et repousse au second plan ce qui fait l'objet de son intérêt, dans une composition en plans successifs modelés par la couleur et une palette restreinte. Jongkind rejoint Paris au moment où l'éminence de Corot est à son apogée, il reçoit en effet la Légion d'honneur en 1846. S'il ne le rencontre que onze années plus tard, en 1857 lors de son séjour à Paris, il est manifeste, comme le remarque Louis de Fourcaud, que « notre grand Corot a tout de suite fait impression sur le jeune homme », et de préciser, « son goût pour les transparences de l'atmosphère s'affirmera de jour en jour, à l'exemple du maître français. »[94] La parenté d'esprit, de démarche et de vision qui existe entre eux peut se

[94] L. de Fourcaud, *op. cit.*, 1891, p. 12.

déceler à travers leurs dires respectifs. Bien que Jongkind n'ait que très peu écrit au sujet de son art, certains de ses propos sont révélateurs d'un être-au-monde similaire à celui du grand maître français. Pour Jongkind la peinture est avant tout affaire de métier, de patience et de persévérance, loin des conventions artistiques prônées par l'institution, étrangère également aux positions fermement engagées et aux intentions révolutionnaires que sont celles de Courbet, vedette du moment puisque c'est en 1855 qu'il réalise son « Pavillon du réalisme », moment où il prône ses doctrines sociales et esthétiques. Jongkind ne noue pas de lien avec Courbet, qu'il rencontre pourtant au même moment que Corot, mais que tout oppose. Aux conseils artistiques qu'il adresse à Smits dans son français approximatif, « Soyez heureux : pensé pas trop, mais désiné beaucoup […] Bien attendu, des pensées tout même. Je veux dire prenez pas tout trop sérieuse. »[95], font écho les recommandations que Corot fit à Odilon Redon, que se remémore celui-ci dans son journal :

> « "A côté d'une incertitude, mettez une certitude", m'a dit Corot. Et il me fit voir des études à la plume, où les feuilles, par abondantes touffes, y étaient visibles et comme gravées. "Allez tous les ans peindre au même endroit ; copiez le même arbre", m'a-t-il dit encore. »[96]

Rien d'intellectuel dans leur démarche, mais un travail besogneux, qui seul leur permettra, peut-être, de capter quelque chose de la beauté de la nature pour laquelle ils nourrissent un amour ingénu. Leur peinture n'est pas destinée à reproduire ce que l'œil perçoit, mais à rendre avec justesse l'instantanéité d'une vision, toujours intimement mêlée à l'émotion qu'elle a fait naître en eux, dans une éternelle jeunesse du regard. Cette recherche, matrice de leur œuvre, est exprimée explicitement par Corot, dont les propos éclairent la conception qu'avait Jongkind de son art :

> « Il faut interpréter la nature avec naïveté et selon votre sentiment personnel, en vous détachant complètement de ce que vous connaissez des maîtres anciens ou des contemporains. De cette façon seulement pour parviendrez à émouvoir. » [97]
>
> « Le beau dans l'art, c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature. Je suis frappé en voyant un lieu quelconque. Tout en cherchant l'imitation consciencieuse, je ne perds pas un seul instant l'émotion qui m'a saisi. Le réel est une partie de l'art ; le sentiment complète. »[98]

[95] P. Colin, *op. cit.*, p. 25.
[96] O. Redon, *À soi-même, journal, 1867-1915, notes sur la vie, l'art et les artistes*, [Paris, H. Floury, 1922], Paris, Corti, 2011, p. 36.
[97] Paroles prononcées chez Alfred Robaut, le 19 novembre 1872, reproduit dans *Corot raconté par lui-même, op. cit.*, p. 84.
[98] Notes jetées sur la garde d'un album, reproduit dans *Id.*, p. 89.

> « Je cherche à me rappeler ce qu'il y avait là-bas, mais en y mettant un peu de moi. J'interprète avec mon cœur autant qu'avec mon œil »[99]
>
> « Je prie tous les jours le bon Dieu qu'il me rende enfant, c'est-à-dire qu'il me fasse voir la nature et la rendre comme un enfant, sans parti pris. »[100]
>
> « On gagne toujours à copier la nature. Et quand je gagnerais à la copier que long comme un centimètre, je me dérangerais toujours pour aller la chercher. »[101]

La seule préoccupation de Jongkind, c'est de peindre, comme il le dit à Smits :

> « […] Tout est tranquille à Paris et, pourvu qu'on se bat jamais et que je peut faire des tableaux, c'est tous [ce] que je demande. Je n'ai rien vu des […] cérémonies qui sont passé avec le nouvel Empereur ! […]»[102].

Même quand il est rongé par des problèmes de santé Jongkind ne s'arrête jamais. Il reste étranger aux questions d'engagement politique et social, qui animent au même moment certains peintres et écrivains qui entendent défendre la condition du prolétariat, des paysans et des ouvriers. Jongkind, lui, se sent naturellement proche des plus démunis et ne mène pas ce combat. Bien qu'une veine sociale fasse partie intégrante de ses œuvres, elle est due au fait même de sa personnalité et ne résulte pas d'une volonté de démonstration autoritaire. Sa sensibilité va à la nature et à la vie telle qu'elle se présente sous nos yeux dans sa simplicité, ce que ne manquera pas de faire remarquer Zola dans un article du 24 janvier 1872 publié dans *La Cloche,* profondément bouleversé par ses vues de Paris. Ces œuvres permettent d'appréhender avec davantage de clarté les qualités communes aux œuvres de Corot et Jongkind. Dans une toile comme *Notre-Dame vue du quai de la Tournelle*, dans sa version de 1852 (**ill. 40**)[103], Jongkind utilise une palette similaire à Corot et son tableau *La campagne romaine* conservé à Zurich, faite de camaïeux d'ocres, de bruns et de gris-bleutés (**ill. 41**). Les tons sont rendus avec la même souplesse, les reflets de l'eau ont ce même irisé naturel. La pointe de rouge des œillères du cheval rappelle typiquement la manière de Corot, qui a l'habitude d'apposer un accent coloré unique, précisément rouge la plupart du temps, à un endroit choisi, pour révéler l'éclat de la toile dans son ensemble. Dans *Le quai des Orfèvres et le pont Saint-michel* par exemple (**ill. 42**), Corot place cette touche au deux-tiers de la composition. Leurs œuvres partagent le même souci d'une construction solide, classique, alliée à la sensation de l'espace environnant. On retrouve aussi chez Jongkind la même façon d'intégrer l'homme au paysage, lui donnant vie et

[99] Propos relatés par Alfred Robaut, Gisors, 1873, reproduit dans *Id.*, p. 94.
[100] *Id.*, p. 96.
[101] *Ibid.*
[102] Lettre à Eugène Smits datée du 14 décembre 1852, *op. cit.*
[103] Le Gemeentemuseum de La Haye conserve une autre version de la même vue, peinte en 1854, soit deux années plus tard, dans des tons plus clairs.

tangibilité. Enfin, dans la *Vue du pont et du château saint-Ange à Rome* de Corot conservé à San Francisco (**ill. 43**) le premier plan est de nouveau occupé par une berge. Chez chacun des peintres, la vue est souvent repoussée au loin et se fait depuis le bord. En l'occurrence dans les trois vues de Paris mentionnées ci-dessus, la vue est prise depuis les quais, qui dessinent chez Jongkind une puissante perspective dynamique entaillant la composition, basée sans cela sur des horizontales et des verticales.

En France, les peintures de Jongkind gagnent en transparence. Sa vision picturale s'affirme. C'est ainsi qu'en 1864, il peint sous un jour nouveau, une vue de Notre-Dame, *La Seine et Notre-Dame de Paris* **(ill. 45)**, d'une limpidité et d'une atmosphère comparables au tableau de Corot précédemment cité **(ill. 43)**, pour la sérénité poétique qui s'en dégage. Tout en annonçant l'impressionnisme en juxtaposant des petites touches de différentes couleurs destinées à rendre les reflets de la lumière sur l'eau et les pavés, Jongkind reste fondamentalement attaché à l'idée de permanence, qu'il exprime à travers la solidité de compositions savamment équilibrées. C'est ainsi que Louis de Fourcaud, dans son introduction au catalogue de vente du 8 octobre 1891, l'a pertinemment désigné comme le maillon manquant entre Corot et Monet :

> « Pour tout dire, ce maître, né en Hollande, français d'adoption, et qui appartient légitimement à l'école française, a été, parmi nous, un sûr caractériste, un impressionniste poète, un luministe naturel et passionné, un grand peintre et un grand artiste. L'avenir le nommera, entre Corot et M. Claude Monet, comme le trait d'union de deux époques… »[104].

3. Jongkind, indépendant et novateur

a. Réception critique à son époque

La méconnaissance de l'œuvre de Jongkind aujourd'hui est surprenante. La polyvalence peu commune de l'artiste est sans doute à l'origine de la difficulté à le médiatiser. Il trouve mal sa place dans le champ muséal actuel qui privilégie les groupes de peintres et les grandes figures qui en ont été à la tête. Jongkind a noué d'intimes liens d'amitié avec Eugène Boudin (1824-1898) et Claude Monet (1840-1926). Il a également côtoyé d'autres représentants de l'Impressionnisme qui ont eu l'occasion de le voir à l'œuvre comme Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899) et

[104] L. de Fourcaud, *Catalogue de tableaux, esquisses, études et aquarelles par feu J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 1891, p. 17.

même Auguste Renoir (1841-1919), qui confie à Ambroise Vollard que sa rencontre a été l'« un des souvenirs les plus agréables de [s]a jeunesse »[105]. Or, en comparaison de ceux-ci, il est presque totalement occulté. Cette carence médiatique à son sujet révèle un certain malaise dû au hiatus qui existe entre sa très forte proximité avec certains des peintres impressionnistes et l'impossibilité de l'attribuer à un quelconque courant artistique malgré tout. En effet, se tenant lui-même à l'écart de tout mouvement, il échappe à la classification.

Il est nécessaire de rappeler que ce manque de reconnaissance actuel est à l'opposé de ce qu'il en a été auparavant, auprès de ses pairs et des spécialistes les plus avisés. S'il ne peut être reconnu à sa juste valeur par les institutions, pour lesquelles sa peinture est « trop nouvelle et d'une note bien trop artistique », selon les mots de Claude Monet, Jongkind est véritablement admiré et célébré de son vivant par nombre de peintres et critiques d'art avertis qui décèlent en lui un artiste de grand talent ouvrant de nouvelles voies à la peinture. Pour avoir un aperçu le plus significatif possible de la réception de Jongkind par ses contemporains, le choix a été fait de reproduire ci-dessous différents commentaires émis au sujet de son travail, de manière chronologique, permettant d'aborder d'autre part certains points contextuels. Les propos cités sont majoritairement issus de la presse de l'époque.

Dès 1849, Achille Jubinal, écrivain clairvoyant, est l'un des premiers à écrire au sujet de Jongkind, peintre très prometteur à ses yeux :

> « Nous avons vu chez M. Jongkind, jeune peintre hollandais, qui touche de son Roi une pension annuelle, plusieurs marines que nos premiers peintres n'auraient pas rougi de signer. Les bords de la Seine, des vieux ports de mer, des canaux ont été représenté par lui avec un admirable talent. La Hollande sera, certes, un jour reconnaissante à son Roi Guillaume II (lire Guillaume III) qui a envoyé ici cet artiste pour y poursuivre ses études et qui, en continuant à verser au jeune peintre ladite pension annuelle, rend à son pays un service dont tous les amateurs d'art lui sauront gré. »[106]

Nadar (1820-1910) dresse deux caricatures de Jongkind en 1852 dans le *Journal pour Rire*. Au bas de l'une d'elles, un texte rend compte de l'affirmation de Jongkind au sein du cercle parisien :

> « […] M. Yonkind [*sic*] est venu rechercher à Paris le talent des anciens maîtres de son pays, que les nôtres leur avaient emprunté : il l'a retrouvé. Les marines de maître Yonkind

[105] A. Vollard, *Auguste Renoir (1841-1919), avec onze illustrations, dont huit phototypies, Ambroise Vollard*, Paris, G. Crès, 1920, p. 72.
[106] Achille Jubinal, repris par M. M. Herman Steur et J.-C. van der Lely dans article paru dans l'*Handelsblad* d'Amsterdam, 4 novembre 1849, reproduit dans Hefting, *op.cit.*, p. 326.

> [*sic*] ne pâlissent point à côté des Isabey, font réfléchir M. Gudin et ahurissent M. Morel-Fatio. »[107]

En 1855, alors que Jongkind retourne en Hollande affecté de n'avoir obtenu aucune distinction au Salon, Edmond About, critique avisé, anticipe également la postérité du peintre dans un commentaire d'une puissante sincérité. Il note dans son *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts* :

> « M. Jongkind est un coloriste très-fin. Sa couleur un peu trop grise, n'appartient qu'à lui ; ses paysages, vivement ébauchés, ont un grand caractère ; ses tableaux se reconnaissent entre mille : c'est un mérite assez rare aujourd'hui. M. Jongkind s'est frayé dans l'art un fort joli chemin, qui n'est pas une route royale, mais où il marche seul sans être coudoyé. »[108].

Deux années plus tard, à l'occasion du Salon de 1857, Jean Rousseau rend un hommage poignant au peintre qui n'y a pas figuré, le déplore-t-il, dans un article précisément consacré aux « absents » du Salon :

> « Jongkind. – L'une des absences qui laissaient le plus un vide
> car la qualité de M. Jongkind est une des plus rares : – c'est la sincérité. Il traite vraiment l'art en artiste ; nul souci des exigences bourgeoises. Sa toile est-elle à l'effet ? – elle est finie ; il pose le pinceau ; il ne perdra pas son temps à la lécher, à la peigner, à l'endimancher, pour lui procurer l'entrée des salons. – Au reste, cette peinture en négligé n'en plaît pas moins, tant elle est juste, et dans des nuances si délicates. – J'ai vu une vente de M. Jongkind où les artistes disputaient ses toiles au public : dites-moi un éloge qui vaille ce simple fait ? – Comme spécialité, M. Jongkind n'a pas son égal dans les *Vues de Paris* et les *Effets de lune*. »[109]

En 1859 Jongkind est représenté au Salon. Jean Rousseau a de nouveau l'occasion de défendre son talent, offensé qu'une seule de ses peintures n'aient été acceptées :

> « M. Jongkind enfin, le jeune maître hollandais, dont on a été universellement surpris de ne voir qu'un seul paysage. A quoi tiennent ces rigueurs du jury contre un des talents les plus sincères et les plus fins de la peinture actuelle ? M. Jongkind est un des rares artistes, qui ne cherchent pas l'effet surprenant et imprévu dans le bizarre et dans l'impossible, mais qui l'obtiennent, – chose plus difficile ! – à force de vérité et de justesse. »[110]

Les qualités de « sincérité », de « vérité et de justesse » que Jean Rousseau loue chez Jongkind sont celles qui seront le plus souvent mises en avant par la suite. Auguste Luchet décrit par exemple en quelques mots le naturel d'une marine de Jongkind qui apparaît « vraiment mouillée de brume et d'air salé », dans un article paru dans *Le Siècle*, le 20 novembre 1860[111]. Ces qualités vont de pair avec une simplicité, une concision spécifique à la manière de Jongkind qui trouve sa pleine expression dans l'exercice de la gravure à l'eau-forte, technique qu'il découvre en 1862. Il publie dès février un album de six gravures

[107] Nadar, *Journal pour Rire*, le 2 avril 1852, repris dans Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre, op. cit.,* p. 330.
[108] E. About, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts (peinture et sculpture),* Paris, Hachette, 1855, pp. 223-224.
[109] J. Rousseau, « Salon de 1857, conclusion. Les absents », *Le Figaro,* 13 septembre 1857, p. 4.
[110] J. Rousseau, « Salon de 1859 XIII – Gravure, dessins, etc », *Le Figaro,* 19 juillet 1859, p. 5.
[111] A. Luchet, « Exposition universelle de Besançon », *Le Siècle,* 20 novembre 1860, p. 3.

intitulé « Vues de Hollande » qui lui vaut quasi instantanément d'élogieux commentaires de Baudelaire dans un article paru le 14 septembre de la même année dans *le Boulevard* :

> « Chez le même éditeur [M. Cadart], M. Yonkind [*sic*], le charmant et candide peintre hollandais, a déposé quelques planches auxquelles il a confié le secret de ses souvenirs et de ses rêveries, calmes comme les berges des grands fleuves et les horizons de sa noble patrie, – singulière abréviations de sa peinture, croquis que sauront lire tous les amateurs habitués à déchiffrer l'âme d'un artiste dans ses plus rapides *gribouillages*. Gribouillages est le terme dont se servait un peu légèrement le brave Diderot pour caractériser les eaux-fortes de Rembrandt, légèreté digne d'un moraliste qui veut disserter d'une chose tout autre que la morale. »[112]

De même, un autre article célèbre quelques mois plus tard cette production de gravures qui en allant à l'essentiel rendent compte en substance de l'art de Jongkind :

> « L'eau-forte de M. Jongkind est faite avec peu de chose, et pourtant la perspective, la couleur, tous les effets y sont merveilleusement accentués. C'est là véritablement de l'art hollandais des bonnes époques. »[113]

Dès 1863, le critique d'art Castagnary anticipe la postérité du peintre, en associant avec justesse la notion d'« impression » à l'art de Jongkind :

> « Moi je l'aime ce Jongkind […] Chez lui tout gît dans l'impression ; sa pensée marche entraînant la main […] L'esquisse terminée, le tableau achevé, vous ne vous inquiétez pas de l'exécution ; elle disparaît devant la puissance ou le charme de l'effet ».[114]

Jongkind fait l'admiration des peintres qui l'entourent dont certains, comme Diaz, Troyon et Philippe Rousseau, possèdent des tableaux. Jean Rousseau rapporte une anecdote qui en témoigne dans un article du 30 mars 1865 intitulé « propos du jour » destiné à souligner l'humilité du peintre au regard de la grandeur de l'œuvre. Le critique a foi en l'art de Jongkind depuis ses débuts et cherche de nouveau à le mettre en lumière :

> « Dernièrement, Diaz […] va visiter un de ses confrères, Jongkind, le peintre de clairs de lune. Il voit une petite toile en train sur un chevalet.
> – Combien demandes-tu de cela ? lui dit Diaz.
> – Il y a un marchand qui m'en donne 200 francs (il faut savoir que Jongkind est un maître qui se contente de faire des chefs-d'œuvre et les laisse se vendre ce qu'ils peuvent. Un jour viendra où l'on couvrira d'or ses toiles les plus négligées, et, la preuve, c'est que ce sont aujourd'hui les artistes qui se les arrachent).
> – 200 francs ! répète Diaz, c'est une indignité ! Cela vaut mille francs comme un sou. Je ne te les donnerai pas ; je ne suis pas millionnaire. Mais je te prends ta toile pour 400, si tu me le permets. Dépêche-toi de la finir et de me l'envoyer. »[115]

---

[112] C. Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard,* 14 septembre 1862, reproduit dans C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres Œuvres critiques,* H. Lemaitre éd., Paris, Garnier, [1962], 1990, p. 414.
[113] C. de Sault, « Société des aqua-fortistes », *Le Temps,* 11 mars 1863, p. 3.
[114] J.-A. Castagnary, « Salon des Refusés », *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts,* Paris, 15 août 1863, p. 75.
[115] J. Rousseau, « Propos du jour », *Le Figaro,* 30 mars 1865, p. 6.

Les œuvres de Jongkind troublent au premier abord certains critiques mais ne manquent pas d'exercer leur charme naturel, qui séduit peu à peu, comme en témoignent trois critiques datant respectivement des mois de mai 1866, 1868 et 1870, rédigées à l'occasion des Salons :

> « Les paysages de M. Jongkind sont toujours un peu froids, un peu noirs, un peu brouillés, jamais insignifiants ni vulgaires. Il y a une vitalité persistante dans cet art »[116]
>
> « Un autre Hollandais, M. Jongkind, a envoyé un paysage de l'exécution la plus curieuse, où chaque touche, librement et vivement appliquée sur la toile, se juxtapose à la voisine sans se confondre avec elle, comme dans une marqueterie : à distance, l'ensemble se débrouille et s'accuse à merveille »[117]
>
> « Jongkind a les hardiesses heureuses d'un peintre japonais. Sa fantaisie est inépuisable. Ses motifs, en apparence souvent répétés, – une barque sur une rivière, un moulin à eau, des patineurs sur un canal en Hollande, – sont infiniment variés par l'aspect du ciel, la profondeur des plans, l'originalité des silhouettes. C'est un maître dont les qualités excentriques ont longtemps agacé le palais blasé du public et qui aujourd'hui figure sur la table des plus fins gourmets. »[118]

Philippe Burty, auteur de cette dernière critique qui compare Jongkind à un peintre japonais, est à l'origine du terme « japonisme » deux années plus tard, en 1872. À ce moment, la vogue de ce qui est désigné comme tel s'est enclenchée depuis plus d'une décennie. Suite à l'ouverture du Japon au commerce extérieur en 1853, les occidentaux découvrent une civilisation tout autre. L'art japonais éveille, dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, la fascination d'amateurs d'art et l'attrait des artistes de la modernité à la recherche d'un renouveau esthétique en réaction au classicisme. Cet art leur ouvre de nouvelles voies, tant dans la peinture que dans les arts décoratifs, la mode, la musique et la littérature. Les peintres portent un intérêt tout particulier aux estampes japonaises, dorénavant exportées, de l'école de l'*ukiyo-e*, terme japonais traduit par « image du monde flottant » ou « monde vivant », qui désigne le caractère éphémère de toute chose, notion essentielle du bouddhisme. Ces estampes se caractérisent par des lignes sinueuses et soulignées découpant les figures sur le fond, des couleurs franches posées en aplats juxtaposés, des sujets issus des activités du quotidien et une attention portée à la temporalité et à la nature dans ses fluctuations permanentes. C'est Hokusai (1760-1849) et Hiroshige (1797-1858) qui inaugurent le genre du paysage dans l'estampe *ukiyo-e*. La nature est alors traitée pour elle-même et ses motifs déclinés, selon le principe de variations sur un même sujet. L'observation minutieuse de la nature passe par une attention aiguë aux différents

[116] E. About, « Salon de 1866 », *Le Petit journal,* 27 mai 1866, p. 2.
[117] G. de Varennes, « Le salon de 1868. Itinéraire à travers les Galeries, salles G-P », *La Gazette de France,* 12 mai 1868, p. 2.
[118] P. Burty, « Le Salon – Les Paysagistes », *Le Rappel,* 20 mai 1870, p. 2.

aspects qu'elle revêt suivant les phénomènes climatiques. La transcription des impressions fugitives et changeantes est l'expression, pour les peintres, de la permanence et de l'état d'éternel recommencement d'un monde en constant mouvement[119]. Cette saisie simultanée de l'instantanéité et de la pérennité des choses fait écho à ce qui constitue le cœur des recherches d'artistes paysagistes en communion avec la nature comme Corot et Jongkind, et plus tard Van Gogh et Cézanne. Le naturalisme attribué à ces peintres les réunit en ce qu'ils conjuguent réalisme et spiritualité. Jongkind a assurément eu connaissance de la production japonaise. En effet, le premier artiste français à s'intéresser aux estampes japonaises est Félix Bracquemond (1833-1914), qui découvre par hasard en 1856 un croquis du *Hokusai Manga* dans l'atelier de l'imprimeur Auguste Delâtre (1822-1907). Celui-ci est l'imprimeur sollicité par Alfred Cadart (1828-1875) pour les tirages d'épreuves des membres de la Société des aquafortistes qu'il fonde en 1862 et qui regroupe les peintres de la modernité comme Corot (1796-1875), Millet (1814-1875), Daubigny (1817-1878), Pissarro (1830-1903), Manet (1832-1883), Whistler (1834-1903), Degas (1834-1917), dans laquelle prend également part Jongkind et où Bracquemond joue un rôle essentiel. Jean Colin place Jongkind parmi les précurseurs du japonisme :

> « des estampes japonaises, [Jongkind] saisit la suggestion du vide, et surtout celle de l'eau, comme il s'inspire de la minutie de la figuration des bois nippons. […] jusqu'au bout, il se passionne pour les paysages, il aime les perspectives coupées des immeubles comme issue de l'Ukiyo-e, qu'il reproduit frénétiquement. Il raccourcit les profondeurs de champ et de sa touche ardente sait inventer un monde, clair, empreint de rêve. »[120]

À partir de 1870, la notoriété de Jongkind va grandissante. Les commandes se multiplient et ses tableaux se vendent bien plus chers qu'auparavant. Les marchands Brame et Beugniet s'intéressent à lui, et « certains, comme Bascle, s'éprenaient de son art au point d'acquérir une vingtaine de ses tableaux », note Paul Colin[121]. Dans une lettre datée du 1er mai 1872, Jongkind écrit à Jules : « On en vient de l'angleterre de l'amérique et de la russie pour acheter ma peinture. »[122]

Cette estimation croissante de son œuvre est corroborée par l'appui des écrivains et critiques influents de l'époque, à savoir les frères Goncourt qui font la connaissance de Jongkind dans son atelier rue de Chevreuse en 1871, puis par Émile Zola (1840-1902) qui à ce moment est à ses débuts. Il rencontre le peintre également

[119] J. Bouquillard, *L'avènement de l'estampe de paysage au XIX^e siècle* [en ligne], consulté le 10 avril 2019.
[120] J. Colin, *Impressionnisme et Japonisme, ou l'apport du Japon dans l'art occidental*, Bretagne sud, s.l. n. d., p. 30 [en ligne], consulté le 10 avril 2019.
[121] J. Colin, *Id.*, p. 47.
[122] Lettre à Jules Fesser datée du 1er mai 1872, Paris (Louvre, inv. C1163)

chez lui à Paris alors qu'il revient de Nevers. Philippe Burty, amateur et critique d'art inventeur du terme « japonisme » comme évoqué, a soutenu Jongkind lors de ses essais à l'eau-forte. Alors que le critique « milita[it] pour sa notoriété et son succès » selon Étienne Moreau-Nélaton[123], c'est lui qui parle un jour de Jongkind à Edmond de Goncourt (1822-1896). Ce dernier est alors curieux de le connaître. Philippe Burty le conduit à l'atelier de Jongkind le 4 mai 1871. De cette visite, le *Journal* des frères Goncourt rapporte :

> « […] nous allons, dans des quartiers perdus, voir Jonckind [*sic*]. J'ai été un des premiers à apprécier le peintre, mais je ne connaissais pas le bonhomme. Figurez-vous un grand diable de blond, aux yeux bleus, du bleu de la faïence de Delft, à la bouche aux coins tombants, peignant en gilet de tricot, et coiffé d'un chapeau de marin hollandais.
>
> Il a, sur son chevalet, un tableau de la banlieue de Paris avec une berge glaiseuse d'un tripotis délicieux. Il nous fait voir des esquisses des rues de Paris, du quartier Mouffetard, des abords de Saint-Médard, où l'enchantement des couleurs grises et barboteuses du plâtre de Paris semble avoir été surpris par un magicien, dans un rayonnement aqueux.
>
> Puis, ce sont, dans les cartons, des barbouillages de papier, des fantasmagories de ciel et d'eau, le feu d'artifice des colorations de l'éther. […] »[124]

C'est par l'intermédiaire de Philippe Solari (1840-1906), sculpteur venant d'Aix-en-Provence qui réalise en décembre 1871 un portrait de Jongkind, que Zola, provençal également, fait la connaissance du peintre au tout début de l'année 1872. Plein d'admiration pour celui-ci, il écrit à cette occasion un long article ne tarissant pas d'éloges dans le journal *La Cloche* du 24 janvier, dont nous reproduisons ci-dessous quelques passages :

> « Nos paysagistes ont depuis longtemps rompu franchement avec la tradition. Il était réservé à notre âge, épris d'une tendre sympathie pour la nature, d'enfanter tout un peuple de peintre courant la campagne en amants des rivières blanches et des vertes allées, s'intéressant au moindre bout d'horizon, peignant les brins d'herbes en frères recueillis. […]
> Parmi les naturalistes qui ont su parler de la nature en une langue vivante et originale, une des plus curieuses figures est certainement le peintre Jong-Kind [*sic*]. Il est connu, célèbre même ; mais l'exquis de son talent, la fleur de sa personnalité, ne dépasse pas le cercle étroit de ses admirateurs. Je ne connais pas d'individualité plus intéressante. Il est artiste jusqu'aux moelles. Il a une façon si originale de rendre la nature humide et vaguement souriante du Nord que ses toiles parlent une langue particulière, langue de naïveté et de douceur. […]
> Son métier de peintre est tout aussi singulier que sa façon de voir. Il a des largeurs étonnantes, des simplifications suprêmes. On dirait des ébauches jetées en quelques heures, par crainte de laisser échapper l'impression première. La vérité est que l'artiste travaille longuement à ses toiles, pour arriver à cette extrême simplicité et à cette finesse inouïe. Tout se passe dans son œil, dans sa main. Il voit un paysage d'un coup, dans la réalité de son ensemble, et le traduit à sa façon, en en conservant la vérité, et en lui communiquant l'émotion profonde qu'il a ressentie.
> C'est ce qui fait que ses paysages vivent sur la toile, non plus seulement comme ils vivent dans la nature, mais comme ils ont vécu pendant quelques heures dans une personnalité rare et exquise.

[123] É. Moreau-Nélaton, *op. cit*., p. 83.
[124] E. et J. de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire,* 4e vol., Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896, pp. 286-287.

> J'ai visité son atelier dernièrement. Tout le monde connaît ses marines, ses vues de Hollande. Mais il est d'autres toiles qui m'ont ravi, qui ont flatté en moi un goût particulier. Je veux parler des coins de paris qu'il a peints dans ces dernières années. […]
> Ah ! qu'ils ont tort ceux qui vont chercher l'art à des centaines de lieues ! L'art est là, tout autour de nous, un art vivant, inconnu. […]
> Cet amour profond du Paris moderne, je l'ai retrouvé dans Jong-Kind [*sic*] […]. Tout un quartier […] est là, avec ses petites boutiques, si curieuses de couleur, son pavé gras, ses murs blafards, son peuple de femmes et de passants. […]
> Le grand ciel nuageux a l'odeur des pluies de Paris. […]
> Je ne puis parler à cette place des nombreux dessins et aquarelles dont Jong-Kind [*sic*] a pris le sujet dans nos rues. […]
> Un peintre de cette conscience et de cette originalité est un maître, non pas un maître aux allures superbes et colossales, mais un maître intime, qui pénètre avec une rare souplesse dans la vie multiple des choses. »[125]

Selon Paul Colin, une liberté nouvelle s'offre à Jongkind qui « s'affranchit, grâce à Zola, des exigences des amateurs acharnés qui lui réclament des tableaux de Hollande ». Dans cet important article que Zola lui consacre, il loue en effet avant tout le « peintre du Vieux-Paris », celui des quais de Seine, des ponts et des rues en démolition, vues auxquelles Jongkind s'attèle alors[126].

Dans ces deux articles les auteurs évoquent les dessins et aquarelles de Jongkind, que celui-ci sort avec plaisir de ses cartons lorsque, intéressé par sa peinture, on vient lui rendre visite. Cette mention prouve que les plus proches du peintre avaient connaissance de l'existence de cette part la plus originale de sa production, qu'il ne vendait pas mais qui bénéficiait d'une diffusion du moins partielle, puisque Jongkind offrait souvent spontanément des aquarelles aux personnes qu'il rencontrait. C'est ainsi que Zola repart de son atelier avec une vue de Paris aquarellée représentant un bord de Seine, avec le Pont-Marie et la tour de Saint-Gervais à l'horizon[127].

L'année 1873 est une année charnière. Jongkind découvre le Dauphiné, il est entouré de la famille Fesser et jouit d'une situation matérielle confortable. En juin 1873, le Salon refuse ses envois. Il décide alors de ne plus jamais y exposer. Ce refus est relégué par la presse qui prend de nouveau le parti de Jongkind contre un jury peu éclairé. Ainsi, Marius Chaumelin écrit dans *Le Bien public* le 1er juin 1873 :

> « M. Jongkind n'est pas un débutant […]. Nous avons admiré de lui des peintures exécutées avec une vivacité et une franchise rares, dans des tons hardis et parfois un peu étranges, mais toujours très harmonieux. Ses eaux-fortes, supérieures encore à ses tableaux, sont enlevées avec une véritable *maestria*. » [128]

[125] É. Zola, « Jongkind », *La Cloche*, 24 janvier 1872, reproduit dans É. Moreau-Nélaton, *op. cit.,* pp. 85-87.
[126] P. Colin, *op. cit.,* p. 50.
[127] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.,* p. 87.
[128] M. Chaumelin, « Salon de 1873 – Exposition des refusés », *Le Bien public*, 1er juin 1873, p. 2.

Un second article, publié dans *La République française* le 4 juin 1873, fait preuve d'animosité envers le jury. L'auteur perd patience à propos du jugement de celui-ci, manifestement en retard et probablement volontairement conservateur :

> « Nous n'en sommes plus à défendre M. Jongkind, mais on en est encore à le refuser. Puisque l'on nous force aux comparaisons, que l'on compare son *Soleil couchant* avec celui de M. Daubigny. Combien celui de M. Jongkind, vu de quelques pas, éclaire mieux tout le ciel, se reflète plus justement dans le canal, laisse aux ombres approchantes toute leur sérénité ! Rien de heurté, rien qui soit plaqué en vue d'un effet vulgaire, mais plutôt cette harmonie voilée dont les vrais poëtes imprègnent leurs œuvres. »[129]

Aux alentours des années 1875, lorsque Jongkind gagne le Dauphiné, son écriture se libère et atteint sa pleine expressivité. Elle déroute Émile Bergerat dans un article du 31 mars 1878, qui est un des premiers à établir le lien entre Jongkind et les peintres impressionnistes :

> « Jongkind vient en droite ligne de Albert Cuyp, Van de Velde, Van der Meer. La dernière manière de M. Jongkind est très bizarre et elle se rapproche un peu de celle de nos impressionnistes, qu'elle a peut-être créée. Les choses sont plutôt indiquées par leurs tons et par leurs valeurs relatives que par leurs formes. »[130]

En 1882, Edmond de Goncourt insiste sur cette filiation, sous estimée et pourtant évidente à ses yeux :

> « Année 1882, Samedi 17 juin. […] Une chose me frappe dans ce Salon : c'est l'influence de Jonkindt [*sic*]. Tout le paysage qui a une valeur, à l'heure qu'il est, descend de ce peintre, lui emprunte ses ciels, ses atmosphères, ses terrains. Cela saute aux yeux, et n'est dit par personne. »[131]

Ceci est encore confirmé par Philippe Burty dans un article du 10 décembre 1885 :

> « [M. Lutz] est grand admirateur de Jongkind, un des plus subtils parmi les coloristes et le véritable ancêtre du mouvement impressionniste. »[132]

Jongkind et Boudin s'étaient rencontrés en 1862. Ils nouèrent dès lors une profonde amitié. Boudin, qui lui vouait une grande admiration, avait senti tout ce qu'il y avait de grand en lui. Il évoque l'importance déterminante de l'œuvre de celui-ci sur sa propre évolution :

> « Jongkind […] commençait à faire avaler une peinture dont l'écorce un peu dure cachait un fruit excellent et des plus savoureux […]. J'en profitai pour entrer aussi par la porte qu'il avait forcée, et je commençai, quoique timidement encore, à offrir mes marines ».[133]

---

[129] [Anonyme], « Le Salon de 1873 – Les Refusés », *La République française,* 4 juin 1873, p. 3.
[130] É. Bergerat « Les Ecoles d'art étrangères à l'exposition », *Journal officiel de la République française,* 31 mars 1878, p. 56.
[131] E. et J. de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire,* 6e vol., Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896, pp. 206-207.
[132] P. Burty, *La République française*, 10 décembre 1885, p. 3.
[133] E. Boudin, cité par A. de Baudot, « Salon de 1887 », *L'art*, revue bi-mensuelle illustrée, dir. Eugène Véron, t. 43, Paris, 1887, p. 33.

L'influence de Jongkind s'exerça non seulement sur Boudin mais aussi sur Monet, dont Boudin fut le maître. Monet rencontre Jongkind alors qu'il n'a que 22 ans. Il l'a côtoyé, il a peint avec lui et suivi ses enseignements. Il considère qu'il a forgé sa vision picturale. Il se souvient :

> « [Jongkind] m'expliqua le comment et le pourquoi de sa manière et compléta par là l'enseignement que j'avais reçu de Boudin. Il fut, à partir de ce moment, mon vrai maître, et c'est à lui que je dus l'éducation définitive de mon œil. Je le revis à Paris très souvent. Ma peinture, ai-je besoin de le dire, y gagna. Les progrès que je fis furent rapides. »[134]

Deux mois avant le décès de Jongkind, le jeudi 11 décembre 1890, les Goncourt mentionnent de nouveau Jongkind dans leur journal au terme d'une description d'un paysage dont la beauté est perçue, sans doute, grâce à la sensibilité nouvelle que les œuvres du peintre ont éveillées :

> « Le patinage sur le lac du Bois de Boulogne, au crépuscule. Un ciel comme teinté de rose d'un incendie lointain, des arbres ressemblant à d'immenses feuilles de polypiers violets, une glace mate, de couleur neutre, sans brillant. Là-dessus, également *déverticalisés* dans les penchements sur le côté, les silhouettes des noirs patineurs. Un peintre a rendu merveilleusement ce ciel, ces arbres, cette glace, ces patineurs : c'est Jonkindt [*sic*] »[135]

À sa mort, d'élogieux hommages abondent, à commencer par ceux de Louis de Fourcaud, qui fit cette remarque prémonitoire à l'occasion de la vente posthume des œuvres de Jongkind les 7 et 8 décembre 1891: « L'avenir le nommera, entre Corot et M. Claude Monet, comme le trait d'union de deux époques… »[136].

Une phrase d'Albert Wolff dans un article du 4 décembre 1891 confirme la notoriété et la reconnaissance exceptionnelle qu'a pu connaître Jongkind de son vivant : « Si les commencements lui ont été durs, il a connu cette joie d'être considéré comme un maître vers la fin de sa carrière. »[137]

Un signe indubitable de la célébrité de Jongkind est encore la quantité de faux ayant circulée à son époque. Signac nous apprend qu'on vendait, déjà en 1879, de faux Jongkind à Paris pour 800 francs[138]. C'est la cause, explique Adolphe Stein, de la difficulté d'établir un catalogue raisonné de son œuvre peint : « Le nombre de faux est

---

[134] C. Monet, cité par Thiébault-Sisson, « Claude Monet, les années d'épreuves », *Le Temps,* Paris, 26 nov. 1900, n.p.
[135] E. et J. de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire,* 8e vol., Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896, p. 188-189
[136] L. de Fourcaud, introduction au catalogue de la vente des 7-8 décembre 1891 « 45 aquarelles par J.-B. Jongkind », Paris, hôtel Drouot, 17 décembre 1902, p. 8.
[137] A. Wolff, « Jongkind », *Le Figaro*, 4 décembre 1891, p. 1.
[138] P. Signac, *op. cit*., p. 25.

considérable en ce qui concerne les tableaux et, pour les aquarelles, absolument incroyable, je ne connais pas un artiste du XIX[e] siècle - y compris Corot - qui ait suscité autant de contrefaçons. »[139]

Les condoléances adressées à Joséphine Fesser par le marchand de tableaux Diot révèlent enfin toute l'estime qu'il avait pour Jongkind, tant pour l'homme que pour l'artiste. Il lui écrit le 16 février 1891 :

> « Chère Madame Fesser,
> C'est avec grand chagrin que nous apprenons la mort de l'ami Jongkind, et je ne veux pas éviter dans cette triste circonstance de vous prier d'agréer mes compliments de condoleance.
> Vous pouvez vous vanter hardiment Madame d'avoir conservé au moins 20 années d'existence à Jongkind, en qui nous perdons un artiste de premier mérite, qui sans vous serait mort misérablement depuis longtemps.
> Je vous prie d'agréer Madame mes compliments sincères »[140]

Puis, dans une lettre du 28 mai de la même année, il l'évoque comme le « grandissime Maître que nous avons perdu et que la mort va faire sortir plus grand et majestueux qu'il n'a jamais été. »[141]

Jongkind eut certes un seul élève, l'abbé Jean-Louis Gervat[142], il ne fut pas cet être solitaire dont la singularité de l'œuvre pourrait donner l'image. Bien que se tenant à l'écart des institutions, des cercles officiels et de tout groupe ambitionnant de révolutionner la peinture, des critiques ont perçu la valeur de son travail qu'ils ont défendu et soutenu. Nombre de ses contemporains ont cru en lui jusqu'à déployer une énergie spectaculaire pour ne pas le laisser sombrer. Jongkind était leur ami et leur maître invétéré.

b. Un peintre marginal et solitaire ?

Jongkind est un peintre qui n'a pas la chance d'appartenir à une école définie ni à une nation, il n'est ni classique, ni moderne, il n'est ni Hollandais, ni Français. Il est partout un éternel étranger. Sa carrure de grand gaillard blond aux yeux bleus, à l' « allure gauche de marin à terre »[143], et son fort accent hollandais qui écorche le français ne le laissent pas passer inaperçu. Il est très tôt atteint de troubles paranoïaques qui le poussent par moments à se renfermer sur lui-même et à se méfier

---

[139] A. Stein, *et al*., *Jongkind, Catalogue critique de l'œuvre. Peintures I*., Paris, Brame & Lorenceau Éditions, 2003, p. 20.
[140] Reproduit dans D. Fabre, *op. cit.*, p. 82.
[141] *Ibid*.
[142] Voir M. Wantellet, *Deux siècles et plus de peinture dauphinoise*, Grenoble, M. Wantellet, 1987, p. 216.
[143] J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme* [1946], trad. Nancy Goldet-Bouwens, Paris, Albin, Michel, 1986, p. 55.

du monde qui ne lui veut pas forcément du bien. C'est le cas lorsqu'il retourne en Hollande, où les Néerlandais se détournent de lui jusqu'à lui opposer une attitude hostile, rancuniers du fait qu'il ait exposé dans la section française au Salon de 1855. Rejeté par son pays d'origine, il trouve sa consolation en allant boire dans les bistrots, avec les matelots, entouré de modestes gens, étrangers au domaine de l'art.

Jusqu'à sa rencontre avec Joséphine, il se sent mélancolique. Il se promène régulièrement, presque toujours seul, indique Victorine Hefting[144]. Il ne souscrit à aucun mouvement. Tout en gravitant autour des peintres de l'Ecole de La Haye, puis de l'école de Barbizon et des futurs impressionnistes, sa peinture évoluant à leurs côtés, il reste à l'écart de tout groupe et suit sa propre voie.

Jongkind s'est lié d'amitié avec quantité de peintres. Pour n'en citer que les principaux : Johan Hendrik Weissenbruch (1824-1903), Adolphe-Félix Cals (1810-1880), Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876), Constant Troyon (1810-1865), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867), Charles-François Daubigny (1817-1878), Eugène Boudin (1824-1898), Pissarro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926). Il participe aux Salons à Paris, dès 1848 puis en 1850, 1852, 1853 et 1855. En 1862, il rejoint la Société des aquafortistes, dirigée par Alfred Cadart, avec entre autres Corot, Daubigny, Manet et Millet. En 1863, il expose au Salon des refusés, aux côtés des peintres de la modernité, Pissarro (1830-1903), Édouard Manet (1832-1883), Henri Fantin-Latour (1836-1904), Whistler (1834-1903). Cette même année il réside à Honfleur avec Joséphine, où il retrouve Boudin, Monet et aussi Frédéric Bazille (1841-1870). Ce n'est qu'à partir de 1873 qu'il n'enverra plus de tableaux au Salon. En avril 1874, il refuse de participer à la première exposition des peintres impressionnistes organisée grâce au soutien de Paul Durand-Ruel, dans les studios du photographe Nadar (1820-1910). À partir de là, il s'éloigne des cercles artistiques et vit reculé à la campagne, dans le Nivernais puis dans le Dauphiné, loin des mondanités de la capitale, aux côtés de la famille Fesser. Gardant contact avec ses amis et continuant de se rendre ponctuellement à Paris pour ses affaires, il préfère, selon Victorine Hefting, « la sérénité de ses promenades solitaires qui lui rappellent sans doute sa jeunesse quand, sur les bords de l'Escaut, il longeait les chemins de halage pour regarder les patineurs glisser sur les canaux gelés. »[145]

[144] V. Hefting, *op. cit.*, p. 343.
[145] *Ibid.*

Marchant seul, ses promenades ne sont pourtant pas si solitaires. Lors de celles-ci il va à la rencontre des autres et engage facilement la conversation, comme en témoigne Jean Celle, professeur à La Côte-Saint-André du vivant de Jongkind, qui décrit Jongkind ainsi, dans un article publié à sa mort :

> « Un grand bonhomme aux yeux bleus et bons, qui allait dans les chemins, son pliant sous le bras, en pauvre diable, avec un chapeau de feutre gris, les souliers éculés et la chemise ouverte, qui parlait familièrement à tous. »[146].

Jean Celle se souvient encore de Jongkind en ces termes :

> « […] Je l'entends encore me dire la misère de ses débuts à Paris, en jeu aux railleries des rapins qu'égayaient ses allures étrangères et sa langue franco-hollandaise, si pittoresque pourtant, et aussi parfois si éloquente en sa bizarrerie ! ses études chez Isabey et dans l'atelier de Picot, ses maladies de jeune homme, isolé, en proie à tous les besoins ; sa détresse quand la pension que lui faisait le roi de Hollande fut supprimée, et que, se voyant abandonné, il se crut persécuté, accusé de conspiration, surveillé par la police […] ; ses ennuis avec les marchands de tableaux, qui l'exploitaient indignement […] Il est resté bon, pourtant, et généreux, et quand il s'interrompt, c'est pour s'attendrir sur un mouton familier qui partout l'accompagne ; il me dit : « regarde ce joli petit bête »[147].

La générosité qui caractérise Jongkind est une facette de sa personnalité essentielle pour comprendre sa peinture. Cette « âme naïve et douce » selon l'expression d'Étienne Moreau-Nélaton[148], était infiniment respecté et sincèrement aimé de tous, en témoigne le soutien extraordinaire qu'il reçut de la part de ses amis et des 93 peintres qui concoururent à son secours, ou encore l'accueil que lui fit la famille Fesser, Alexandre Fesser, mari de Joséphine, l'acceptant dès le départ comme l'un des leurs, lui accordant une amitié fidèle et dévouée[149] et enfin, la facilité avec laquelle il se fit intégrer dans le village de La Côte-Saint-André où il demeura jusqu'à la fin de sa vie. S'il reste en marge et que les honneurs ne l'intéressent pas, c'est qu'il veut pouvoir continuer de parler sur un même pied d'égalité avec les personnes qui lui sont chères, notamment à son meilleur ami, le charbonnier Rochette qui habitait en dessous de chez lui. Louis de Fourcaud rapporte cette anecdote :

> « A quelqu'un qui faisait miroiter à ses yeux l'éventualité du ruban rouge, je l'ai entendu riposter par cette boutade : « Vous avez dû voir qu'il y a, au rez-de-chaussée de ma maison, un charbonnier. C'est mon ami. Je veux pouvoir continuer à causer avec lui sans m'humilier et sans l'humilier. »[150]

---

[146] J. Celle, « Jongkind, 11 février 1891 », *Le Gratin. Petite gazette dauphinoise,* n° 52, juillet-août 1891, n. p.
[147] *Ibid.*
[148] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 101.
[149] P. Colin, *op. cit.*, p. 42.
[150] L. de Fourcaud, *Catalogue de tableaux, esquisses, études et aquarelles par feu J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 1891, p. 7.

De même, dans ses nombreuses pérégrinations au cœur de la vallée de la Bourbre et aux alentours de La Côte-Saint-André, dans la vallée de la Bièvre, « il parlait à chacun, ses vêtements étaient ceux des vagabonds, et il n'y avait personne du voisinage dont il ne fût l'ami. », note Victorine Hefting[151]. Jongkind a le sens des réalités de la vie, c'est un bon vivant, poussé naturellement vers les autres. Cette ouverture au monde qui l'entoure va de pair avec une affinité profonde pour la vie rurale :

> « Les paysans du lieu l'entendent s'intéresser à leurs travaux, à leurs champs, à leurs bêtes. Il accoste le premier venu, l'entretient longuement, le ramène sous son toit et trinque avec cet hôte de rencontre, en qui la famille qui partage sa demeure reconnaît parfois, avec une médiocre satisfaction, un vulgaire mendiant ou quelque chemineau avisé par hasard sur la grande route et admis d'emblée dans les bonnes grâces de son interlocuteur. »[152]

Signac décrit Jongkind comme quelqu'un qui « fuyait les relations mondaines ou officielles » et qui « aimait les gens du peuple, les humbles vers qui allait son cœur angoissé, les simples, les enfants, les animaux. »[153] Jongkind nourrit en effet une affection intense pour les animaux, « ses chères bêtes innocentes » comme il les appelle, et pour les enfants, qui le surnomment le « père Jonquille ». On le voit tantôt accompagné d'un mouton, qui le suit lors de ses escapades « sur le motif », tantôt d'un « petit poulet enfoui dans son gilet »[154]. Puis, Joséphine et lui élisent pour compagnie une tourterelle et une perdrix, principale source de préoccupation lorsqu'en voyage, ils doivent s'en séparer.

Une grande complicité unit Jongkind et Jules Fesser, le fils de Joséphine, son « Bon Jules » comme il le nomme dans ses lettres, qu'il a connu tout petit et qui a perdu lui aussi son père assez jeune. Les enfants de Jules et Pauline, mariés le 7 février 1872 à Châbons, sont comme ses petits-enfants. Tenant une place importante dans la famille, il devient parrain de la petite dernière, Jeanne. Il est protecteur et attentionné envers les enfants, il leur offre des cadeaux, des livres et des jouets, et donne, dans ses lettres à Jules, des conseils sur l'éducation[155].

---

[151] V. Bakker-Hefting, *J. B. Jongkind*, Amsterdam, The N.Y. Vhemigrafische Kunstinrichting Union, s. d., p. 13.
[152] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 102.
[153] P. Signac, *op. cit.*, p. 37.
[154] P. Signac, *Id.*, p. 40.
[155] La correspondance entre la famille a été mise au jour et reproduite par Dominique Fabre dans son ouvrage consacré au photographe qu'était Jules Fesser, *op. cit.*

c. Peindre le quotidien

Ses carnets de croquis se ressentent de ces fréquentations : on trouve un dessin probablement fait par un enfant directement sur une page d'un de ses carnets de croquis (**ill. 46**). Jongkind conserve par ailleurs précieusement les dessins d'enfants, dont l'un à l'intérieur d'un papier plié contenant des trèfles à quatre feuilles et annoté par Jongkind (**ill. 47**). Hormis les dessins de paysages réalisés sur le vif, aux détours des chemins, Jongkind attache un intérêt particulier à croquer les figures et les animaux qu'il rencontre. Il dresse un preste croquis aquarellé de personnes attablées à La Brasserie Georges à Lyon, le 26 juin 1876 qu'il accompagne d'un petit texte personnel « à la gloire de Bacchus » signé en lettres capitales calligraphiées (**ill. 48**) dont il existe un brouillon, au verso du folio 7 de l'album n°25 conservé au Louvre[156] sur lequel on lit :

> « J'aime à rire et boire sans cesse
> oui mes amis verser toujours
> noyons dans le vin la tristesse
> gloire à Bachus à nos beaux jours
> Kirsch madère ou Chambertin
> il faut boire disait Grégoire
> nobles amis verser du vin
> de soif je meurs verser à boire
> à la brasserie Georges en 1879 *Lyon*
> J o n g K i n d »

Il dessine aussi à plusieurs reprises les chiens de la famille Fesser (**ill. 49**). Il inscrit leurs noms « Negro et Pirame » et les associe à une expression significative de liberté : « Ils ont la Clef des Champs »[157].

Son entourage se trouve également figuré dans ses carnets. Le peintre représente par exemple dans deux aquarelles (**ill. 50 et 51**) le fils de Jules et Pauline, « le petit Alexandre de 19 mois », dit Coucou, dans les bras de sa nourrice « madame La Garde ». Les deux sont situées à Pupetière et datées du 4 août 1877. Le 10 octobre de la même année, il dessine « le loup du jardinier Garempon » (**ill. 52**), voisin de la maison de la famille au hameau de Mallein près du château de Pupetières, à qui Jongkind apporte parfois des graines de Paris.

---

[156] Musée du Louvre, inv. RF 10889, 13.
[157] Jongkind inscrit cette phrase au bas du dessin mentionné mais également au dos d'une seconde version à l'aquarelle datée de 1877, dans laquelle les chiens ont exactement la même position. Reproductions dans *Des Pays-Bas au Dauphiné* (cat. exp), *op. cit.*, p. 98.

Puis, ce sont des croquis de figures (**ill. 53**) des études d'ouvriers, de marins, de paysans et d'attelages de bœufs (**ill. 54**), de pêcheurs (**ill. 55**), de promeneurs (**ill. 56**), d'animaux rencontrés sur son chemin, de mères et de nourrices portant leur enfant (**ill. 57**). Ces figures, qu'il ajoute dans un coin lorsqu'il n'a pas pu les intégrer directement au dessin (**ill. 58**), composent ensuite ses paysages.

À la Côte-Saint-André, Jongkind et la famille Fesser sont présents à toutes les fêtes populaires, comme l'a signalé Dominique Fabre :

> « Les Fesser et Jongkind s'intéressent à tout ce qui les entoure. A la Côte-Saint-André, il y a des bals, la fête du 14 juillet… des occasions pour danser, jouer de la musique, pavoiser la ville. Le 21 juin 1885, c'est une fête particulière : on honore la mémoire du grand compositeur natif de la ville en apposant une plaque sur le mur de sa maison natale. Jongkind en retranscrit le texte. »[158]

Jongkind a copié ce texte à plusieurs reprises[159], cet événement l'a ému et marqué, ayant sans doute conscience d'assister à l'entrée d'un artiste de son temps dans le panthéon des immortels.

Le 24 septembre 1879, jour de la « vogue », fête du village, il enregistre les mouvements tournoyants des couples dansant la polka, la redowa, et la scottich, écrit « chottize ». Sur la place de la Côte-Saint-André, il joue aux boules, et c'est l'occasion pour lui de rendre en quelques traits les différentes attitudes de joueurs en mouvement (**ill. 59**). On retrouve ensuite ces figures circulant dans ses œuvres. Elles humanisent et vivifient ses paysages. Étienne Moreau-Nélaton relève cette particularité des paysages de Jongkind, habités comme de véritables lieux de vie et de passage :

> « Un jour, son paysage s'anime d'une paysanne à bonnet blanc et à cotillon court, cheminant sur la route un panier à chaque bras. Ailleurs, c'est un couple de bœufs s'avançant lentement sous l'aiguillon de son conducteur ; un fardier que des chevaux tirent à plein collier ; ou bien encore, le colloque d'un campagnard à blouse bleue et large chapeau noir.[160] »

La route représente chez Jongkind plus qu'un simple moyen d'aller « sur le motif » ; quand il chemine, c'est avant tout un mode d'être au monde, une façon pour lui d'être au cœur de la vie et de son déroulement quotidien. Il observe le monde qui l'environne avec beaucoup d'intérêt, s'arrête parler aux gens qu'il croise, s'attarde à lire les réclames sur les murs, autant d'attentions minutieuses à son entourage qui apportent une vérité naturelle à ses esquisses. C'est par là que sa peinture acquiert, on

[158] D. Fabre, *op. cit.*, p. 78.
[159] On en connaît au moins trois : deux notes manuscrites, conservées au Louvre, sur un même feuillet au verso puis recopié au propre au recto (inv. RF 11166.1, et RF 11166.2) et un dessin annoté d'un texte similaire, reproduit dans D. Fabre, *Ibid.*
[160] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 103.

peut dire, un réalisme si particulier ; elle n'est pas qu'une transcription visuelle et personnelle de la nature, elle est aussi un témoin du présent et du temps vécu, dans ce qu'il a de plus routinier, de plus tangible et de plus simple. Il est intéressant de noter la concordance entre les carnets de croquis de Jongkind et les lettres, qui décrivent les mêmes événements, portent l'intérêt aux mêmes choses de la vie. On évoque les voyages, les enfants, les animaux, les décès et les soucis de santé, ce dernier aspect étant le seul à ne transparaître nulle part dans les albums de dessins.

II. Le paysage depuis la voie

1. Une moisson fructueuse aux détours des chemins

Si l'on exclut ses premières études, à Paris, de figures en atelier sur modèle et quelques études de personnages et portraits réalisés dans ses albums de croquis, l'œuvre de Jongkind est exclusivement constitué de paysages. Ses thèmes se partagent entre d'une part, une importante production de marines, de paysages hollandais aux moulins, de clairs de lune et, d'autre part, essentiellement durant la deuxième partie de sa vie après la rencontre de Joséphine, des paysages de province qu'il traverse au gré de ses promenades dans le Nivernais et dans l'Isère ou à l'occasion de voyages. La route et les rencontres qu'il fait sur celle-ci deviennent l'un des principaux motifs qui retiennent son attention. À cette division thématique s'ajoute la distinction entre deux techniques différentes, l'une et l'autre également utilisées par Jongkind. D'un côté, des dessins et aquarelles réalisés sur le vif, et de l'autre, des huiles, aboutissement de ses études préparatoires sur nature après l'opération de décantation et de sélection de la mémoire, où le peintre se laisse guider par les traces du souvenir. Il est important de noter que certaines aquarelles constituent, par leur degré d'aboutissement, des œuvres à part entière, considérées comme telles par le peintre, qui les date et les signe, parfois au pinceau.

a. Peindre en plein air

Jongkind est un paysagiste appartenant à une nouvelle génération de peintres qui, comme l'a décrit Zola, rompt avec le paysage classique, opposant à l'idéalisme la « vérité »[161]. Cette opposition est cependant à préciser. Jongkind arrive à Paris en 1846. Les peintres qu'il côtoie alors sont pour la plupart réunis sous la dénomination de

[161] É. Zola, « Jongkind », *La Cloche*, 24 janvier 1872.

l'école de Barbizon, groupe qui s'est déjà constitué depuis une quinzaine d'années. Comme le précise Vincent Pomarède, les peintres de l'école de Barbizon sont des descendants de la tradition néoclassique dans laquelle les notions d'idéal et de vérité sont des concepts clés. Le peintre Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1818) prêchait en effet déjà le maintien du lien direct entre le peintre et la nature, et Jean-Baptiste Deperthes, dans son traité *Théorie du paysage* publié en 1818, insistait sur la nécessité de développer l'observation[162]. Il décrit le but du paysagiste comme étant celui de fixer ce qui relève du changeant, à savoir la lumière, les conditions ambiantes, tout comme les sensations du peintre pour créer ce qu'il appelle une « impression durable »[163]. Mais, alors que l'étude fidèle et rigoureuse de la nature, saisie en plein air, était séparée du travail de composition en atelier, dans une démarche en deux temps, la génération romantique entend réaliser la fusion de ces deux modèles créateurs. Dans cette esthétique, « le réalisme des formes naturelles serait enrichi, simultanément, des sentiments, de poésie et d'émotions », explique Vincent Pomarède[164]. À partir de l'expérience du plein air, il s'agit d'enregistrer la sensation de l'homme face au monde, la nature en tant qu'elle nous apparaît filtrée par notre sensibilité. Jongkind s'inscrit dans ce courant. Son souci d'exactitude conjugue à l'exigence de réalisme la volonté de rendre fidèlement les sentiments éprouvés devant la nature, à la manière de Corot, premier peintre à se rendre en forêt de Fontainebleau. Jongkind est proche des peintres Constant Troyon, Diaz, Théodore Rousseau et Daubigny, qui développent chacun à leur manière un certain lyrisme dans leur peinture. La nature gagne pour eux à être représentée pour elle-même, sans souci des conventions académiques et détachée de tout récit. Le développement de la photographie à cette époque entraine une inévitable remise en question des artistes qui ne voient néanmoins pas en elle un obstacle, mais la possibilité d'un renouveau. Il est désormais nécessaire d'affirmer les particularités figuratives de la peinture. Le réel n'est pas destiné à être simplement reproduit mais il est sujet à la création, laquelle implique un enrichissement poétique et esthétique dans lequel le peintre recouvre sa pleine liberté. L'expression du « sentiment de la nature »

[162] V. Pomarède, « Songe à Barbizon, cette histoire est sublime » in *L'école de Barbizon, Peindre en plein air avant l'impressionnisme,* éd. Pomarède, (cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 22 juin-9 septembre 2002), Paris, RMN, 2002, p. 44.
[163] J.-B. Deperthes, Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter, et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation, Paris, Lenormant, 1818, cité dans R. Bretell, *Impressions, peindre dans l'instant. Les impressionnistes en France, 1860-1890*, Paris, Hazan, 2000, p. 49.
[164] V. Pomarède, « L'infini de la nature » in *L'école de Barbizon, Peindre en plein air avant l'impressionnisme, op. cit*., p. 174.

prend toute son importance, « seul capable de transcender la représentation réaliste des sites et motifs choisis » selon Vincent Pomarède, qui cite à ce propos le critique d'art Maxime Du Camp, écrivant en 1855 : « On s'aperçut pour la première fois que Dieu était plus fort que nous et que les paysages qu'il créait valaient mieux que ceux qui sortaient de nos mains »[165].

À la différence des peintres de l'école de Barbizon, qui ne réservaient pas l'exécution de leurs toiles à l'atelier mais en réalisaient certaines directement sur le motif, Jongkind n'a jamais peint d'huiles en plein air. Lorsqu'il est à l'extérieur, Jongkind use exclusivement de techniques sèches ou d'un séchage rapide, comme l'aquarelle et la gouache avec parcimonie. Le travail en plein air n'en demeure pas moins essentiel dans son œuvre. Non seulement ses aquarelles sont pour beaucoup de critiques la part la plus exceptionnelle de son travail, mais surtout, la genèse de chacun de ses tableaux provient toujours d'une impression saisie préalablement aux détours des chemins, dans des croquis réalisés sur le vif, au crayon noir rehaussé parfois de quelques touches d'aquarelle, destinés à conserver une trace suffisamment fidèle et évocatrice d'une vision passagère pour permettre ensuite à l'artiste de se remémorer avec aisance ce qui a retenu son attention. Le voyage est d'abord prospection picturale. Cette « méthode de travail direct d'après nature lui permettant de fixer ses "impressions" les plus fugitives [et] ses vibrations chromatiques lui permettant d'en développer la splendeur » font bien de lui, pour Signac, le premier des impressionnistes. Il précise : « [S'il] ne s'astreint pas à emporter un grand chevalet et des toiles de 30 [cm] sur son dos […] il ne considère pas qu'il manque de respect à la nature »[166]. En effet, Jongkind écrit à Smits à propos de deux vues des environs de Rotterdam, dont l'une est achevée et l'autre très avancée : « Je les ai fait après nature, bien [en]tendu, j'ai fait des aquarelles après lesquelles j'ai fait mes tableaux »[167].

Jongkind constitue sa réserve de motifs au cours de ses promenades. Le carnet de croquis toujours à la main, il s'arrête en chemin pour copier en quelques traits vigoureux un paysage, une rue, en indiquant parfois en toute lettre une couleur dominante. Il inscrit aussi sur ses dessins la date du jour et le lieu auquel ils ont été exécutés. L'inscription de ces scènes dans le temps n'est pas un détail anecdotique pour un peintre paysagiste qui se confronte au flux insaisissable du monde, l'observe dans

[165] Cité par V. Pomarède, *Ibid.*
[166] P. Signac, *op. cit.*, p. 54.
[167] Lettre à Eugène Smits, 24 novembre 1856, Rotterdam.

ses infimes et incessantes variations pour en capter la qualité fugitive et qui s'attache à transposer picturalement la substance de l'instant. Cette quête fait écho aux propos tenus par Corot à propos de son art : « je veux qu'en regardant ma toile, qui cependant ne bouge pas, le spectateur ressente l'impression du mouvement des choses. »[168] Plus pragmatiquement, Jongkind tient probablement à ces notations par souci mnémotechnique, dans l'optique de reprendre par la suite ses croquis et de les développer. Le souci de fidélité à la nature n'est que relatif. Jongkind n'hésite pas à modifier, déplacer, retrancher ou ajouter certains éléments en vue d'obtenir une composition équilibrée, toujours très étudiée, choisie et non pas laissée au hasard. Il se laisse guider par ce qui a suscité son attention, éveillé son émotion. Signac a parfaitement synthétisé ce qui fait la méthode de Jongkind :

> « Dans ce carnet de route avec la nature il note tout ce qui l'émeut, et tout ce qui peut contribuer à compléter son émotion. Il ne copie pas : il enregistre, il thésaurise. Il ne se contente pas seulement de ce qu'il a devant soi : il se retourne, prend à droite, à gauche, devant, derrière. Si un clocher ne se trouve pas dans son champ visuel, il s'en empare et le met en meilleure place. […] Même dans son emballement, Jongkind reste libre : « Tu fais mal ; tu te poses au hasard, comme une mouche sur une merde », dit-il à un confrère qui ne choisit pas. Lui ne se pose pas : il circule, prend son bien là où il le trouve. »[169]

« L'art ne peut dépendre des horreurs que l'homme introduit dans la nature »[170] dit encore Signac. L'artiste s'autorise à arranger le réel, au profit de l'harmonie et de la beauté, aptes à conférer à la réalité une dimension poétique. Celle-ci compte pour le peintre au même titre que la recherche d'exactitude et de sincérité, maîtres mots de Corot, peintre composant avec la réalité et à qui on attribue cette anecdote :

> « Un jour, dans la forêt, quelqu'un, planté à le regarder peindre, lui demande anxieusement : "Mais où donc, monsieur, voyez-vous ce bel arbre que vous placez ici ?" Corot tire sa pipe de ses dents, et sans se retourner, désigne du tuyau un chêne *derrière eux*… »[171]

Au cours de sa première visite à l'atelier de Jongkind rue de Chevreuse à Paris, Louis de Fourcaud est marqué par le rapport que Jongkind entretient à ses aquarelles réalisées en plein air, sur le vif, qu'il conserve dans ses cartons comme une réserve de motifs constituée en route. Il se souvient :

> « […] de grands cartons, entassés à terre, laissaient déborder à l'abandon de magnifiques aquarelles. Le peintre prenait et jetait sur la table, en lourds paquets, ces

[168] Propos tenus devant Alfred Robaut en 1873, reproduits dans *Corot raconté par lui-même et par ses amis. 1. Pensées et écrits du peintre*, éd. Pierre Courthion, Lausanne, Pierre Cailler éditeur, 1946, pp. 92-93.
[169] P. Signac, *op. cit.*, pp. 61-62.
[170] P. Signac, *Id.*, p. 62.
[171] P. Valéry, *Pièces sur l'Art*, reproduit dans *Corot raconté par lui-même, op. cit.*, p. 91.

> feuilles exquises […] s'amusant beaucoup de l'attention respectueuse dont je les considérais. Toutefois, il était visible qu'il y tenait infiniment, – en quoi, certes, il avait raison. […] C'étaient là ses documents à consulter, ses notes, ses références de partout. […] Parfois, une simple perspective de grande route, une maison écartée, un naïf bouquet d'arbres l'avaient arrêté au passage et il s'était plu à retracer une heure de la vie de la nature et de sa propre vie d'instinctif rêveur autour de ses humbles motifs. »[172]

Louis de Fourcaud met l'accent sur la spontanéité de cette production, fruit de ses promenades, étonnante de simplicité, qui constitue bien pour le peintre une somme de sources d'inspiration à laquelle il peut revenir se référer.

b. Thème et variations, la substance du souvenir

Jongkind s'est uniquement servi d'aquarelle pour enregistrer rapidement ses impressions colorées. Ses sujets, enregistrés dans l'instant, sur le motif, subissent en atelier la transcription à l'huile sur la toile, dans un procédé qu'Étienne Moreau-Nélaton propose de désigner comme un « impressionnisme à deux degrés ». L'auteur ajoute ne voir qu'un pas, de là aux « impressions directes » signées par Monet, Sisley et Pissarro[173], quoique ces derniers usaient également de cette méthode en deux temps qui n'est autre que « vérification et confirmation d'un choix esthétique »[174]. Dans le calme de l'atelier, l'artiste prend du recul, évalue et jette un regard rétrospectif sur le paysage qui l'a primitivement inspiré. Pissarro confie ainsi à son fils : « Résultat de mon voyage : je retourne avec plaisir à mon atelier, je revois mes études avec plus d'indulgence, je sens mieux ce que je dois faire. »[175].

Le processus de décantation opéré par la mémoire permet à Jongkind de ne garder que l'essentiel, à savoir la force de l'impression première et ce qu'elle lui évoque après coup. C'est un outil de sélection écartant l'anecdotique et le rendu analytique[176]. Jongkind réalise ainsi à de multiples reprises le même sujet. On peut suivre l'élaboration d'une œuvre, de l'étude au croquis jusqu'à la toile. Il est frappant de constater la récurrence avec laquelle l'artiste varie un même sujet. Il en produit différentes versions, dans différentes techniques et à différentes périodes. La série des vues de la rue Saint-Jacques à Paris est un cas exemplaire de cette démarche et de ses

---

[172] L. de Fourcaud, *45 aquarelles par J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 17 décembre 1902, p. 8.
[173] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.,* p. 97.
[174] J. Goulemot, *et al*., *Le voyage en France. Anthologie des voyageurs français et étrangers en France, au XIXe et XXe siècles (1815-1914),* Paris, R. Laffont, 1997, p. 162.
[175] Lettre de Pissarro à son fils Lucien, 1er décembre 1883, Osny, reproduit dans J. Goulemot, *Ibid.*
[176] Ce qu'on appelle le processus de décantation s'applique aux huiles et non aux aquarelles, dans lesquelles Jongkind laisse de côté non seulement les détails superflus à son projet mais aussi ménage un maximum de blanc. La décantation est, pour ainsi dire, immédiate.

bienfaits. Les rues parisiennes que représente Jongkind se situent régulièrement aux alentours de la rue Saint-Jacques, proche de son domicile au 5 rue de Chevreuse. Le 5 juin 1872, il s'arrête dans celle-ci, pour en dresser plusieurs croquis, dont quatre sont conservés au Louvre.

Le premier croquis (**ill. 60**) saisit au crayon noir en de vigoureux traits, la rue Saint-Jacques depuis le trottoir. L'alignement des bâtiments de chaque côté de celle-ci dessine des lignes de fuite qui se rejoignent en un point central vers lequel convergent les diagonales des trottoirs. Ce croquis établit une structure d'ensemble. Le second (**ill. 61**), bien que très proche du premier, anime cette rue par l'ajout de certains détails, encore que très suggérés, qui semblent être davantage réfléchis, comme le relief des pavés et la mise en place de différents passants. La composition est corrigée, et gagne en ampleur : la vue n'est plus prise depuis le trottoir mais en plein centre de la rue, les deux lignes principales de celle-ci partant de chacun des bords droit et gauche de la feuille et se rejoignant en dessinant un cône. Il annote chacun de ses croquis avec la date du jour, tous réalisés le « 5 juin 1872 » et inscrit le nom de la rue ainsi que les couleurs qu'il compte utiliser. Ainsi, sur l'un est noté au sol « rouge vert » et sur l'autre, dans le ciel, « bleu ». Ce qui retient l'attention de Jongkind sont les enseignes, une en particulier, qui tient toute la façade latérale d'un immeuble. De la même façon qu'il écrit « distillateur » dans le ciel, par manque de place, il en reprend la formule au-dessous de son dessin : « la maison N EST PAS au Coin du QUAI. » (**ill. 60**), jeu de mots qui signifie à la fois que le magasin n'est effectivement pas au coin du quai, mais aussi que ce qui s'y vend ne se trouve pas à tous les coins de rue. Jongkind retranscrit l'entièreté du texte de cette enseigne dans un autre croquis qui lui est exclusivement consacré (**ill. 62**). Il y indique également les couleurs utilisées, ce qui rend le tout peu lisible. Néanmoins, la seule phrase notée au bas du croquis précédent suffit à retrouver la source de l'écriteau : il s'agit du slogan d'une boutique de vêtements, la Maison du Pont-Neuf, dont la BnF conserve une affiche publicitaire. L'enseigne a pour visuel un homme en costume noir portant une bannière rouge, inscrit dans un cercle bleu sur lesquels on peut lire : « Pont-Neuf. On rend l'argent. Habillement hommes enfants ». Ces croquis constituaient des études préparatoires à une huile datée de la même année (**ill. 64**), où l'enseigne est plus finement reproduite. Celle-ci est imposante et on comprend qu'elle ait marqué Jongkind, avec ce personnage factice aux bras en croix surplombant la scène et s'élevant dans le ciel artificiellement. Henry Sampson

mentionne dans son *Histoire de la publicité des premiers temps* publiée en 1875 la promotion audacieuse mise en place par ce magasin, visible tant sur les murs, comme dans le cas du tableau, que dans les journaux, les prospectus, les affiches, et d'une portée si large qu'elle inspira même une intrigue théâtrale[177]. Il est donc significatif que Jongkind prenne tant de soin à reproduire précisément cette publicité qui a marquée son époque. Au premier plan, l'écriteau d'une devanture de boutique est coupé mais les trois lettres qui apparaissent, « CRE », laissent aisément penser qu'il s'agit d'une crèmerie, ce que confirme le croquis détaillant l'enseigne murale (**ill. 62**) où il est écrit à cet emplacement « CREM ». À gauche, sur un panneau disposé à la verticale, on peut lire « détail gros » en lettres capitales. Deux charrettes tirés par des chevaux occupent la rue, l'une au fond, avançant, l'autre à l'arrêt, au premier plan. Un dernier croquis, réalisé au verso du tout premier mentionné, a servi à cette figure (**ill. 63**). Dans cette même rue, Jongkind s'était attaché à dessiner une charrette attelée de deux chevaux, qui n'était pas présente dans les deux autres croquis. Jongkind a choisi de faire apparaître ce motif dans la version finale à l'huile de 1872 (**ill. 64**), et il le reprend dans une version plus tardive du même tableau, en 1878 (**ill. 65**). Au-delà de la différence de facture évidente entre les deux, dans la version de 1872 apparaît un clocher qui ne figure ni dans les trois croquis ni dans la toile de 1878. C'est le clocher de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, qui fait l'angle de la rue de l'Abbé de l'Épée, église qu'il a également représentée dans un tableau de 1872. Il dessine ce clocher dans un quatrième croquis daté du même 5 juin 1872 (**ill. 66**), prenant une vue de la rue Saint-Jacques en sens inverse. Ce clocher n'était donc probablement pas visible du point où il se situait lors des premiers croquis dont le point de vue est celui du tableau, qui pourtant le représente. Ce détail est retranché de la version de 1878 (**ill. 65**), à la technique volontairement plus elliptique, bien plus proche en cela des croquis initiaux, et dont la manière fait écho à la vue de *l'Eglise Saint-Séverin* (**ill. 68**) réalisée la même année, à la composition très proche. En apparence prises sur le vif, fidèles à la réalité, ces vues résultent d'une lente élaboration et d'un processus de sélection. Le peintre compose avec la réalité. En s'attachant à reproduire les publicités peintes sur les murs des immeubles et les enseignes de boutiques, Jongkind inscrit indubitablement ses œuvres dans le présent de ses contemporains, ce qui a suscité l'admiration d'Émile Zola, chroniqueur de la vie parisienne lui aussi. Indicatives dans la vie de tous les jours et à

[177] H. Sampson, *A history of advertising from the earliest times, illustrated by anecdotes, curious specimens and biographical notes*, Londres, Chatto and Windus, 1875, p. 600.

visée commerciale, elles deviennent des marqueurs temporels dans la peinture de Jongkind, perdant leur destination première, relevant en quelque sorte d'une esthétique de l'écriture et de la modernité.

Au fil du temps, le tableau final à l'huile chez Jongkind conserve de plus en plus la prestesse du croquis initial. Un tournant s'opère à partir de l'année 1877, notamment avec la représentation de la *Rue Saint-Séverin,* dans sa version de 1877 (**ill. 67**) conservée au musée Carnavalet, puis de 1878 (**ill. 68**), précédemment citée, conservée au musée d'Aix-les-Bains. Le caractère vif des lignes du dessin et des touches de couleur transpose dans un médium qui nécessite matériellement beaucoup plus de temps, cette impression de rapidité de l'exécution, la sensation de « fait sur le vif ». Jongkind tend à préserver la manière ébauchée du dessin dans l'œuvre peinte sur toile, en témoigne la seconde version du tableau de la rue Saint-Jacques (**ill. 65**), plus proche de l'esquisse que du tableau antérieur.

Alors que la première version à l'huile de *La rue Saint-Jacques*, d'une facture impressionniste – par la clarté de sa palette et l'usage d'une touche morcelée – est encore très étoffée et descriptive, la seconde version vise l'épuration et l'impression d'ensemble. Dans la version de 1872 on distingue plus d'une dizaine de personnages saisis dans différents accoutrements et postures, qui ne sont plus que des tâches formant des silhouettes indénombrables dans la reprise de 1878, tout à fait suggestive. Les enseignes ne sont plus lisibles, seule l'expression « n'est pas » est épargnée, mais ne nous délivre plus aucune information, au contraire, elle nous transmet une impression d'étrangeté. Le mot n'est plus signifiant, il est pictural, écriture pour elle-même ; Jongkind aime écrire, pour le plaisir du signe manuscrit. Par ailleurs, la touche se fait bien plus large, et la matière colorée crée des empâtements qui accrochent la lumière. La surface de la toile vibre véritablement, tandis qu'elle frémissait seulement auparavant. Plus qu'une tonalité domine, le bleu, comme s'il s'agissait de la vision d'un songe. L'œuvre se fait à la fois souvenir du temps passé, et témoignage du chemin parcouru. L'idée du souvenir guide l'élaboration d'une série d'œuvres de Jongkind, correspondant à la période de maturité du peintre, dans la lignée de Corot qui à la fin de sa vie s'adonne au genre du « paysage-souvenir », paysages aux atmosphères vaporeuses, emprunts d'onirisme et de mélancolie. Victorine Hefting définit l'implication de ce thème en peinture :

> « "Souvenir" est encore un mot très à la mode, en partie pour justifier les changements apportés aux vues directes de la nature, qu'il s'agisse d'aquarelles ou de dessins exécutés sur place. Il y a là aussi un reste de romantisme ; le mot suggère que dans le tableau le sentiment n'est pas absent ; et on ne tient pas encore à faire fi du sentiment, même dans les travaux inspirés directement de la nature »[178].

À la différence de Corot, chez qui le paysage de souvenir acquiert une parfaite autonomie[179], ces vues prennent appui sur des œuvres réalisées dans le passé, dont le sujet est repris avec la distance temporelle durant laquelle le regard du peintre a évolué. Ces œuvres font état du chemin parcouru.

S'il y a reprise du même thème, « Jongkind ne se répète jamais » affirme Signac[180]. Pour cause, notre environnement n'a de cesse de se renouveler, de même que notre perception. Chaque instant est différent pour qui sait voir, et c'est le cas de Jongkind comme l'a décrit Signac dans un commentaire qui explicite ce que Baudelaire désignait comme « candide », à savoir la vision juste et sincère d'un peintre intègre et sans préjugé :

> « Si les notations de Jongkind sont d'une telle variété, d'une telle acuité, c'est que son œil est resté perpétuellement vierge. Jamais il ne voit des formes préconçues cérébralement; il voit les objets tels qu'ils apparaissent, à son œil de peintre, sans cesse renouvelés par le mouvement et l'éclairage. Il a su sauvegarder cette innocence de l'œil dont dépendent toutes les qualités picturales. Sa perception est restée aussi pure que le serait celle d'un aveugle-né qui soudainement verrai. Tout pour lui est toujours nouveau. La bonne éducation de l'œil consiste précisément à conserver cette fraîcheur de vision. Sans elle, on ne *voit* plus : on *connaît* ; […]. On tombe dans le cliché, le convenu, les formules ».[181]

Ainsi, même certaines œuvres dupliquées pour la vente font toujours preuve d'infimes variations et d'une fraicheur nouvelle. Elles ne sont en aucun des copies stériles. Les esquisses d'une même vue, exécutées à quelques instants d'intervalle, sont toujours nouvelles en soi et non de simples développements. Pas de manière établie chez Jongkind, toujours selon Signac :

> « Jongkind, sauvé par son humilité, guidé par sa sensibilité, se renouvelle sans cesse. […] Le répertoire de ses hiéroglyphes est varié à l'infini, car c'est la nature inépuisable qui en fournit les éléments »[182].

---

[178] V. Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 342.
[179] Emmanuel Pernoud précise l'ambition de Corot : « faire du souvenir autre chose qu'un double, lui octroyer une autonomie, le faire vivre de ses propres ailes ». E. Pernoud, *Corot, peindre comme un ogre*, Paris, Hermann, 2008, p. 114.
[180] P. Signac, *op. cit.*, p. 74.
[181] P. Signac, *Id.*, p. 64.
[182] P. Signac, *Id.*, p. 73.

Cette sensibilité à l'éternelle nouveauté du monde est ce qui fait la proximité de Jongkind à la fois avec Corot et avec Monet. Emmanuel Pernoud perçoit en effet une correspondance entre Corot et l'art de Monet, qui pourrait également être appliquée à Jongkind : « la même meule de foin, à quelques heures de distance, est proprement *autre chose*. Chaque présent est un matin, un commencement »[183].

c. Des « carnets de route »

Cette intention de chaque instant se marque aussi dans l'usage que Jongkind fait de l'esquisse et dans ses aquarelles, même les plus élaborées auxquelles il se livrera tout entier à la fin de sa vie, faisant de moins en moins de tableaux, délivré des nécessités matérielles. Ces « jeux passionnés avec la nature », selon l'expression de Signac, sont aujourd'hui considérés comme des œuvres à part entière, bien qu'il ne les destinait pas à la vente. Signac dit à propos du statut de cette production :

> « Les dessins et aquarelles de Jongkind forment la partie la plus caractéristique de son œuvre. Celle qui apprend à le mieux connaître, à le mieux aimer. C'était celle aussi qu'il préférait, la gardant jalousement dans ses cartons, la réservant à ses amis plutôt qu'aux marchands. Elle fut la joie de sa vie. »[184]

Ses carnets de croquis nous donnent l'impression d'entrer véritablement au cœur de l'intime, voire d'être la trace même de ces moments vécus, pas seulement parce qu'ils sont le vecteur direct des notations personnelles de Jongkind, ses essais préliminaires, mais aussi parce qu'ils traduisent ce suivi de la vie quotidienne dans son déroulement précis. En effet, Jongkind a pour habitude, systématique à partir des années 1860, d'inscrire au bas du motif qu'il vient de dessiner la date complète, jour, mois, année, et l'indication précise du site. Cette pratique fait écho à celle de Corot, comme la décrit Emmanuel Pernoud :

> « Corot date et situe ses œuvres, surtout ses dessins, grâce à quoi l'on peut reconstituer ses itinéraires mois après mois. Cette précision d'agenda révèle à quel point la peinture de Corot est tributaire d'un lieu et d'un moment donnés. Il faut y être pour le faire. »[185]

Elle entretient également des liens avec la longue tradition du carnet de voyage qui conquiert à cette époque une place à part entière au sein de la littérature, au même titre que le journal de l'écrivain. Les notes fragmentaires, les pensées, et souvenirs partiels prennent une valeur littéraire et deviennent les caractéristiques d'un genre.

---

[183] E. Pernoud, *op. cit.*, p. 112.
[184] P. Signac, *op. cit.,* p. 61.
[185] E. Pernoud, *op. cit.,* p. 36.

Jongkind complète son dessin de renseignements factuels sur son sujet, comme à destination d'un potentiel lecteur, mais c'est avant tout pour lui-même qu'il ajoute ces informations. Il légende une aquarelle datée du 2 aout 1882 (**ill. 69**) : « (Isère) Chateau a La Côte St andré où C est marié Louis XI avec une princesse de Savoye [*sic*] ». Il procède de la même manière dans un croquis d'une vue panoramique où apparaît un second château. En quelques notes éparses, il nous renseigne sur la propriété et sa localisation : « Chateau Lepinay 12 aout 75. Commune Blandin par Chabons (Isère) appartenait à De Costa » (**ill. 70**). Au verso de ce dessin, il couche sur papier un souvenir de cette journée :

> « ayant fait la promenade le 12 aout 1875 après midi - c'est vieux Château. c'est comme ferme d'où on est au dessus la Vallée de la Bourbre. en face le vieux château de Virieux (Isère) on a ensuite de la la vue admirable sur montagne entière de la Savoie et au dessus de la montagne on apprécie le mont blanc de la Suisse. Le vieux chateau de l'Epinay appartient à la famille de Costa et se loue à raison de 4500 francs à un fermier où nous avons bu du bon lait. on voye dans construction encore le temps. (suite illisible) »

Au-delà d'une chasse aux motifs, la promenade est pour Jongkind l'occasion de découvrir des lieux, leur histoire, mais aussi de faire des rencontres et de savourer des moments de vie simples. Grand marcheur qu'il était, Jongkind devait avoir plaisir à s'asseoir à la table d'un café, à partager un bon repas. Il note dans ses carnets des adresses de cafés et d'hôtels, étapes incontournables du voyageur fatigué et assoiffé. De la même manière qu'il sait apprécier le « bon lait » offert par le fermier, il fait part dans ses lettres à Jules des menus qu'ils ont, lui et Joséphine, eu l'occasion de déguster lors d'excursions. Il prend du reste un soin surprenant à noter chaque jour, midi et soir, ce qu'il a bu lors d'un séjour à Rotterdam[186] :

> « Arrivé samedi soir 8 heures / le 10 aout 1867 à Rotterdam / à l'hôtel Guilliams grote markt
> 11 dimanche : déjeuner café au lait / diner avec deux demi bout[eilles]
> 12 lundi : déjeuner café / et diner Carafe bière et demi bouteille
> 13 aout mardi déjeuner Café / diner avec un demi bouteille
> 14 aout mercredi déjeuner et diner 1/2 bouteille ; et le soir deux thee dans le chambre »

Les carnets de croquis de Jongkind sont des carnets de route, destinés à conserver les dates de ses voyages et les souvenirs de ses visions paysagères lors de ceux-ci. Ils sont intimement liés au voyage. Jongkind y mentionne systématiquement toutes ses allées et venues et très souvent il y conserve tous les horaires de trains d'une ligne de chemin de fer. Ils recueillent par ailleurs toute sortes de notes pour lui-même, ses comptes, des listes de courses, des adresses d'amis, de peintres, mais aussi de

[186] Musée du Louvre, inv. RF 10876, 5.

restaurants et d'hôtels, des rendez-vous, des brouillons de lettres, et encore diverses pensées et anecdotes personnelles.

Les lieux traversés et routes empruntées constituent toutefois la grande majorité de ses annotations, comme si cela représentait l'information la plus importante à conserver. En témoigne entre autre le fait qu'il repasse à la plume ses différents trajets effectués [187]. La précision avec laquelle il enregistre ses déplacements est frappante. Les termes « arrivé à … / parti de… » sont extrêmement récurrents dans tous ses cahiers. Sur l'une des pages d'un carnet daté de 1866 on peut lire :

> « parti d'Anvers pour Rotterdam
> mardi 16 oct 1866 à 10 heures 45
> le mercredi 17 une promenade à Overschie
> le jeudi 18 promenade à La Haye
> Vendredi 19 promenade à Overschie
> Samedi 20 promenade à Rotterdam et Martenbrock
> Dimanche 21 12h15 quitté Rotterdam
> et de retour à Anvers vers 5 heures du soir
> reparti d'Anvers le vendredi 26 oct 66 à 10h15
> et arrivé à Paris à 10h45 soir »[188]

Il réalise, au verso du croquis du château de Virieu, une étude de femme courbée sur une canne, portant un chapeau et montant une colline à Pupetière. Il date son croquis du « 21 aout 1874 », « jour de départ pour Lyon » ajoute-t-il (**ill. 71**). C'est précisément le transport, le transit, l'idée d'aller d'un point à un autre, qui est marquante pour Jongkind au point qu'il en conserve la trace dans un croquis où rien ne semble le justifier[189]. Ou encore, il n'hésite pas à diviser la feuille d'un carnet en trois pour écrire, à la verticale, entre deux vues de Nevers (**ill. 72**) : « quitté Nevers 16 oct 1874 a 9 heures 18 matin pour Paris ». La mention de la date de départ se double de la précision de l'heure, à la minute près, fait significatif du nouveau rapport au temps induit par l'instauration du transport ferroviaire.

Le dessin chez lui est généré par le déplacement. L'œuvre se nourrit du voyage et réciproquement, le voyage acquiert une saveur particulière du fait d'être digéré en un travail de production sans cesse renouvelé. Un album [190] est particulièrement représentatif de son obsession pour les trajets, dont il tient une sorte de registre pour

---

[187] Voir par exemple : Musée du Louvre, inv. RF 10883, 20.
[188] *Emploi du temps d'un voyage à Rotterdam et ses environs*, Musée du Louvre, inv. RF 10874, 10.
[189] Jongkind a repris cette étude pour en faire un autre croquis aquarellé où apparaît derrière le personnage le château de Pupetières. Il intitule ce dessin « La grand mère de 98 ans » et le date du même jour, sans mentionner le départ pour Lyon. Il s'agissait donc probablement d'une simple note personnelle mnémotechnique. (Aquarelle reproduite dans *Des Pays-Bas au Dauphiné*, *op. cit.*, p. 94. Aquarelle sur papier, 10,5 x 16 cm, coll. part.)
[190] Musée du Louvre, Album inventorié RF 10883.

en garder la trace, procédé à valeur probablement mnémotechnique qui lui permet de se souvenir de ce qui leur était associé. Appui à ses réflexions, ces notes constituent une sorte de point de synergie pour sa conception de l'espace. Nous avons réalisé une retranscription des notes qu'on peut y trouver, dans la mesure de leur lisibilité. Certaines, trop effacées ou écrites par-dessus d'anciennes ne sont pas déchiffrables. Jongkind part de Paris pour Nevers, le 6 juillet 1875[191] :

> « Parti de Paris à midi le 6 juillet 1875 pour Nevers
> maison à louer ou à vendre
> chez mademoiselle Bonnof rue St Gildart 20 à Nevers (Nièvre) »

Sur la page suivante, il évoque une rencontre le 8 juillet à Nevers, d'une dame habitant « rue d'Orsel 52, ancien rue des agacia a montmartre, pres la place du theatre » puis un nouveau départ quelques jours plus tard : « Parti de Tarrare, pour Lyon et Virieux le 11 juillet 1875 ». Ces notes à la plume recouvrent un texte effacé où on peut encore lire :

> « de Tarare 8.10 matin Lyon 19 heures
> De Lyon 11.50 arrivée à Virieux 2,20
> parti de Tarrare à 8.10 pour Virieux 15,8
> dimanche le 11 juillet 1875 arrivée à 5 heures »

Au verso, on apprend qu'il a emprunté la ligne de chemin de fer reliant Lyon et Grenoble, en partant de Virieu-sur-Bourbre où la gare a été mise en service en 1862. Cette ligne a été prolongée par une nouvelle section allant d'Aix à Marseille, mise en service en 1877, deux années après le voyage évoqué par Jongkind :

> « Chemin de fer de Grenoble à Lyon
> de Virieu sur Bourbre . 7, 35 – midi 10. 8 soir arrivée 10,33
> De Lyon pour Nevers
> 8,40 du matin arrivée à 5,50 du soir
> de Lyon pour Dijon 8,5 du soir arrivée à Paris 11,45 matin
> 6,55 du matin arrivée 6 du soir
> 7,35 du soir arrivée 6,55 du matin […] »

À la page suivante, il réalise un croquis aquarellé d'une route bordée d'arbres et d'un muret, à Nevers le 8 juillet 1875 (**ill. 73**), où il écrit en plein ciel « 9. 38 pour Genève », horaire d'un départ de train qu'il a dû noter ultérieurement par hasard à cet endroit, puisque ce n'est qu'à la fin du mois de septembre qu'il se rend à Genève. Au folio suivant est reproduit le texte de la page de titre d'un *Dictionnaire des monuments de Paris* publié en 1826. Puis, c'est une route à Sassenage, près de Grenoble, datée du 5 octobre 1875 (**ill. 74**), et une route à Pupetière le 9 aout 1875 (**ill. 75**). Le 28 septembre, il est à Genève et réalise un dessin du

[191] Musée du Louvre, inv. RF 10883, 3.

« mont blanc vu du Lac » (**ill. 76**). Au verso de ce dessin, un brouillon de lettre fait part d'une rencontre[192] :

> « Nyon lac de Genève 2 oct 1875
> souvenir de mon amitié [barré]
> avec mes meilleurs souhaits pour votre santé et pour votre [?] et amour pour la musique.
> Je conserverai le souvenir de vous avoir rencontré.
> madame Sanson
> Jardinier à Rolle [souligné]
> Lac de Genève »

Au-dessous, les lettres sont effacées mais on parvient à lire :

> « quitter le 3 oct Nyon le dimanche
> loger a Genève. Du 3 au 4 oct
> et parti du 4 oct pour Grenoble »

Enfin, il note des adresses d'hôtels et les noms de personnes qu'il doit voir ou qu'il a rencontrées, avec la date et les lieux de ces rencontres. Il consigne en outre les horaires des départs de train pour son retour[193] :

> « Genève à Guboz,
> 6, 20 arrivé 8,40 du matin
> Guboz à Chambéry,
> 6, 30 arrivé 8, 23
> Chambéry à Grenoble
> 6,38 arrivé 8, 59 »

Il doit s'agir de Culoz et non de « Guboz » comme il écrit, Culoz étant bien une commune sur le trajet pour rentrer de Genève à Grenoble.

Jongkind ne tient pas ses carnets de croquis de façon scrupuleuse comme s'il s'agissait de journaux ou de carnets de voyage : les dates ne se suivent pas, des pages sont laissées vierges, des dessins sont à l'envers, les notes se recouvrent les unes les autres. Aucune pensée ou réflexion ne préside en amont à leur élaboration, ils font à la fois office de carnets de croquis, de carnets de notes et d'aide-mémoire. Néanmoins, la manière dont ils sont tenus et l'utilisation qui en est faite rappelle, par analogie, l'objet du carnet du voyageur, non seulement parce qu'ils enregistrent des paysages vus lors de déplacements, mais aussi parce que l'artiste indique de façon rigoureuse et systématique les lieux et dates, permettant au lecteur de reconstituer ses itinéraires et d'en imaginer les péripéties, bien qu'ils n'étaient pas destinés à être lus. Ses notations sont précieuses, leur précision a notamment pu permettre de confirmer l'identification du château de Villemenant, dans la

[192] Musée du Louvre, inv. RF 10883, 15.
[193] Musée du Louvre, inv. RF 10883, 17.

Nièvre, représenté sur une aquarelle ne comportant aucune inscription, considéré auparavant comme étant celui de Virieu[194]. Sachant que Jongkind était sur ce site entre septembre et octobre 1872, une inscription coïncidant avec ces dates vient confirmer l'identification. Il a en effet écrit dans un carnet : « Villemenant près Guerigny 13 kilomètres de Nevers 26 septembre 1872 »[195].

Le motif de la route et du voyage prend en réalité dans ces carnets une place considérable. Un croquis aquarellé représente dans une large vue une propriété à Nevers et trois silhouettes. Il inscrit au bas : « maison de Mons. Pivert, route de Paris à Nevers, 6 mars 1871 » (**ill. 77**). Au verso, une charrette attelée de deux bœufs traverse un petit paysage réalisé sur un quart de page, au dessous duquel il a ajouté cinq études de personnages marchant et écrit « Route de Paris, de Nevers à Pougues, 14 mars 1871 » (**ill. 78**). Pougues-les-Eaux aujourd'hui est en effet une commune non loin de Nevers, dans la direction de Paris, route qu'il empruntait régulièrement avec Joséphine Fesser. Un autre rapide croquis, esquissant des bœufs attelés sur une route dans un paysage montagneux (**ill. 79**) nous informe qu'il s'agit de la route « de Genève à Grenoble par Chambéry le 4 oct 75 » par laquelle il est passé. Sur un feuillet daté du 8 novembre 1884, il esquisse au crayon noir et à l'aquarelle un paysage de plaines traversé par un chemin aux arbres dépouillés, accompagné du titre « l'avenue Hector Berlioz à La Côte-Saint-André » (**ill. 80**). Au verso de ce dessin, il note à gauche d'une brève étude de maison : « faubourg du Chuzeau / route de Brezin / a la Cote St andré / 4 février 1885 » (**ill. 81**). Le Chuzeau se situe à environ 7 kilomètres de distance de Brezin. Jongkind a très probablement effectué ce trajet à pied.

La Fondation Custodia conserve une aquarelle réalisée sur les deux pages d'un grand album ouvert (**ill. 82**) représentant un paysage de plaine au léger dénivelé, au ciel d'un bleu cobalt pur, clairsemé de quelques nuages laissés en réserve. Sur la page de droite et empiétant légèrement sur celle de gauche, une charrette est arrêtée au fond d'un large chemin qui ouvre la scène et crée sa profondeur. Le dessin est daté en bas à droite du 31 juillet 1883, et annoté, en haut à gauche : « Ornacieux à Balbin, grande route départementale à La Côte St André - L'Isère ». Cette indication nous permet de nous projeter et de situer exactement l'emplacement auquel a été réalisée cette vue qui n'est en rien caractérisée dans le dessin. La route de La Côte-Saint-André existe toujours. C'est elle que l'on prend pour arriver à Balbins. Sur cette route, Jongkind n'en était donc plus loin. Ce marcheur infatigable avait

[194] Musée du Louvre, inv. RF 35831, Recto.
[195] Musée du Louvre, inv. RF 10881.

très certainement l'habitude de rejoindre Balbins depuis Ornacieux, trajet qui ne représente seulement qu'un peu plus d'un kilomètre. Il a en effet peint à maintes reprises les environs.

Cette inscription, dans le dessin lui-même, recouverte en transparence par le bleu de l'aquarelle, ainsi que celles mentionnées précédemment sont autant de signes du fait en route, exprimant la valeur fugitive et *in situ* du dessin. Le paysage est saisi comme un instantané pris au cours de ses pérégrinations, la route étant le plus souvent au centre de la composition, comme si le peintre était en chemin, foulant celle-ci.

2. La route, objet d'expérimentations picturales : une esthétique de la fluidité

Si l'on connait Jongkind essentiellement pour ses marines, ses clairs de lune et vues de hollande aux vastes horizons, celles-ci ne tardent pas à voir affleurer en leur sein la dynamique de grandes voies perturbant l'horizontalité tranquille de ces compositions. Celles-ci se dessinent dès les débuts à travers la représentation de rives, de chemins de halage, de canaux gelés, de ponts et de quais, ou encore comme on l'a vu dans la *Vue du Vliet, près de Delft*, peinte en 1844, avec une berge centrale occupant tout le premier plan et conduisant l'œil jusqu'à la vue de la ville de Delft au loin. Mais c'est aussi les rues, les chemins et les routes qui animent Jongkind au point que la voie devienne, dès 1860, un véritable ostinato dans son œuvre.

a. L'attention aux météores et les jeux de la « peinture pure »

Le motif de la route s'épanouit pleinement dans la deuxième partie de sa carrière, à partir de sa rencontre avec Joséphine Fesser et sa famille qui l'entourent de soin. C'est la période où il entame, en compagnie de Joséphine, la découverte du Nivernais, marquant une date importante dans l'évolution du peintre. Il y trouve de nouveaux paysages de campagne aux beautés sans éclat, en rien semblables avec ce qu'il connaissait, face auxquels, à la fois troublé et conquis, il redouble d'attention. Il recourt dès lors assidûment à l'observation directe, couchant dans ses carnets de croquis ses impressions. Ce ne sont plus les bateaux amarrés au port, les barques naviguant sur les canaux, ni les quais de Seine animés par le peuple parisien et ses travailleurs, mais des paysages dénudés, aux plaines et aux champs s'étendant à perte de vue, traversés par des routes de campagne. Pour la première fois selon Colin, Jongkind découvre « le paysage sans anecdotes, réduit à un simple jeu de lumière sur une campagne alanguie »[196]. Jongkind n'a jamais été particulièrement attaché au sujet

[196] P. Colin, *op. cit*., p. 44.

comme ont pu l'être ses maîtres et certains de ses compagnons de route parisiens, à la recherche de l'effet pittoresque dans leurs aquarelles. Comme l'écrit Victorine Hefting, à propos de celles-ci chez Jongkind :

> « ni le romantisme ni l'abattement se font sentir dans son œuvre ni dans sa vision de la nature. En toute indépendance et avec un naturel parfait il défendait ses conceptions et donnait libre cours à ses idées sur la lumière, de même qu'à la simplicité avec laquelle il traitait ses sujets. »[197]

Sans attache, Jongkind évolue toujours vers davantage de liberté, fidèle à l'enseignement délivré par Schelfhout, affirmant une vision plus directe et personnelle de la nature. Le sujet, déjà progressivement abandonné par les peintres de Barbizon pour l'évocation de la nature qui elle devient le motif lui-même, comme l'explique Vincent Pomarède, prenant en exemple les peintres Théodore Rousseau et Jules Dupré[198], acquiert chez Jongkind une valeur complètement relative, en cela tout à fait moderne. Il ne cherche pas à évoquer quelque chose d'extérieur à la nature. Nulle démonstration, nulle philosophie dans sa peinture, simplement la poésie de chaque instant qui fait de tout paysage un sujet digne de contemplation. Son voyage en Nivernais en est une pleine prise de conscience et il tire profit de cet environnement que rien ne distrait. Il extrait la beauté du paysage le plus simple. Colin évoque ce moment clé, déterminant pour l'évolution artistique de Jongkind :

> « Il n'y a rien qui anime la composition. Jongkind note sur son carnet, peint sur sa toile des paysages sans sujet d'une banalité savoureuse, des coins de nature sur lesquels l'œil se repose, mais où il ne découvre rien d'inattendu ni de gracieux. Il y a, à cette heure de sa carrière, une émouvante rencontre entre son tempérament, ses aspirations, sa foi artistique et les occasions de s'exprimer qui l'entourent. Dans le Nivernais, il découvre ce que j'appellerais la « peinture pure », si on n'avait pas fait de ces mots un usage inquiétant ».[199]

À Nevers, Jongkind peint les rues, des paysages vus depuis les routes aux abords de sa résidence, et dans les villages alentours où il se promène. Ces motifs, de moins en moins significatifs, ouvrent le champ à une peinture toute entière concentrée dans un jeu de couleurs et de contrastes. C'est par là que Jongkind est réellement novateur, anticipant la banalité des sujets impressionnistes qui eux rejettent radicalement la valeur du sujet, comme le précise Jean-Luc Larribau[200]. Dans ses carnets de croquis, c'est la diversité des routes qui l'accapare, enchanté par l'attrait de ces sols légèrement accidentés aux variations infimes et infinies. Plus tard, dans le Dauphiné, il préfère à la marche en montagne les longues

---

[197] *Aquarelles de Jongkind*, éd. Victorine Hefting, (cat. exp., Paris, Institut Néerlandais, 30 janvier-14 mars 1971,) Paris, Institut Néerlandais, 1971, p. 13.
[198] V. Pomarède, « L'infini de la nature » in *L'école de Barbizon, Peindre en plein air avant l'impressionnisme op. cit.*, p. 216.
[199] P. Colin, *op. cit.*, p. 44.
[200] J.-L. Larribau « Impressions de France », *Johan Barthold Jongkind 1819-1891*, Connaissance des arts, *op. cit*, pp. 22-36.

promenades dans les plaines, où celle-ci se découpe au loin sur l'horizon, sans être oppressive. Les routes, ces surfaces plates, réfléchissantes, retiennent l'attention de ce peintre fasciné par la lumière. Elles sont l'occasion de capter toute une série d'effets lumineux et de reflets colorés qui l'amènent à éclaircir progressivement sa palette et user de couleurs vives. Ses recherches tournées vers le rendu des phénomènes atmosphériques, du climat et des ambiances météorologiques le conduisent nécessairement à adapter sa technique en fonction de l'effet ambiant à obtenir. Sa technique se renouvelle dans une expérimentation constante, comme l'a si bien expliqué Signac, en expert de la peinture :

> « […] pour fixer et développer sur la toile ses impressions, il se crée, de toutes pièces, une technique lui permettant de reconstituer la variété, la richesse, la douceur des spectacles qui l'ont ému. Par instinct plus que par raisonnement […], il est amené à éclaircir sa palette, à n'user que des teintes les plus pures, qui seules peuvent lui permettre d'exprimer tous les jeux de la lumière et de la couleur. Comme facture, au lieu de la tâche synthétique, il usera d'une sorte de division analytique, de morcellement de la couleur, en petites touches multicolores, entrelacées sans souillures ou juxtaposées. »[201]

On a dit de Jongkind qu'il avait le regard tourné vers le ciel, c'est un contemplatif, non pas un rêveur ni un homme terre à terre. Homme du nord, « peintre-enfant que tout étonne et que tout enchante, frémissant à chaque pas fait dans la nature », réagissant avec la même ardeur à la fin de sa vie autant au printemps, qu'aux ciels voilés, qu'à l'hiver, a pu dire Claude Roger-Marx[202], il est réceptif et attentif, avec une remarquable acuité, aux variations climatiques, aux changements de lumière et de température. Ainsi, il est bouleversé lors de son premier hiver à La Côte-Saint-André en 1880 par le spectacle de la neige qui recouvre les terrains, cet environnement si familier qui lui devient tout à coup étranger par l'aspect nouveau qu'il prend. Il saisit cet événement à travers deux aquarelles conservées au Louvre, l'une le 27 janvier (**ill. 22**), la suivante le 30 (**ill. 23**). Il reproduit la densité et l'éclat de la neige, par touches de gouache blanche sur un papier jaune, laissé par endroits en réserve.

Dans la première aquarelle (**ill. 22**), le froid s'exprime à travers un dessin aux lignes frêles et tremblées, comme grelottantes, qui laissent imaginer Jongkind frissonnant sous un vent glacé en train de saisir le motif. L'intense clarté atmosphérique alliée à un ciel voilé, typique d'une froide journée d'hiver, est rendue par le contraste opposant au jaune clair du papier le bleu pâle de l'aquarelle, seule teinte utilisée, mélangée au blanc pour en atténuer la vigueur. Au premier plan sont disposés des éclats lumineux, en quelques traces de gouache

[201] P. Signac, *op. cit.*, p. 52.
[202] C. Roger Marx, « Avant-propos » à *Aquarelles de Jongkind*, éd. Victorine Hefting, *op. cit.*, p. 9.

blanche pure sur un chemin central, où l'on distingue une silhouette sombre qui chemine, entre quelques arbres dépouillés. La seconde aquarelle (**ill. 23**), réalisée seulement trois jours plus tard, nous transmet une toute autre sensation. C'est une belle journée d'hiver à la lumière transparente, le ciel est clair, le dessin se fait plus souple, le trait plus apaisé, signes d'une certaine douceur ambiante peut-être revenue. La grande route qui ouvre cette composition n'est plus entièrement recouverte de neige. Le prolongement de la tonalité du ciel dans les zones où elle a fondu réchauffe l'atmosphère générale, d'autant plus égayée par des touches de mauves qui parsèment cette aquarelle, en particulier au niveau des ombres et des branches d'arbres. D'un usage peu commun, cette teinte interpelle. Bien qu'elle apparaisse dans quantité d'aquarelles de Jongkind de cette période, le doute potentiel quant à son caractère inaltéré a été écarté par la présence de nuances de violet également dans des peintures à l'huile, qui font encore preuve de la liberté de l'artiste. L'aquarelle est en outre annotée au dos : « On sert à boire et à manger au Chuzeau, à l'entrée de la Côte St André (Isère) », l'occasion pour Jongkind de se réchauffer certainement. Dans une troisième aquarelle, conservée au Louvre et datée du 9 février de la même année (**ill. 24**), Jongkind s'intéresse à l'« effet après le dégel d'une belle journée », conditions climatiques qu'il a pris soin de noter au dos de son dessin, représentant le col du Balbin et la montagne de Ornacieux, situé « à une demi-heure de la côte Saint André, sur la grande route pour Vienne et Lyon » précise-t-il. Ici, la neige a fondu, mais la saison est encore froide et sujette au gel. Cette vue fait intervenir des tons verts et quelques bruns à l'horizon qui répondent à la teinte sombre du ciel. La neige qui a fondu a laissé des traces au sol, l'herbe est à la fois humide et encore gelée par endroits. Deux groupes de trois et quatre personnes se promènent sur la route dégagée, qui tourne et descend sur la gauche, vers la vallée.

Dans la *Rue du Faubourg Saint-Jacques à Paris* durant l'hiver 1879 (**ill. 83**) les irrégularités de la route provoquées par les véhicules passant dans la neige et par son déblaiement progressif sont l'occasion de délicats jeux picturaux. La vibration de la touche, devenue plus libre à partir de cette époque, associée aux modulations colorées tout en nuance, vivifient la scène que surplombe un ciel uniforme et mat. Jongkind joue du contraste entre la blancheur de la neige, encore fraiche par endroits et les zones où, fondue, elle laisse entrevoir le revêtement de la route. Les silhouettes noires des balayeurs et de la calèche contrastent également avec les teintes pâles des façades des bâtiments aux tons presque pastels. Il en va de même dans une vue de la rue *Notre-dame-des-champs* sous la neige (**ill. 84)**, peinte quelques années auparavant, ou encore du scintillement de la lumière sur le

Boulevard des Invalides sous la neige peint en 1878 (**ill. 85**). La route, large étendue accidentée, est prétexte à des jeux de reflets irisés, de subtiles gradations de teintes et de tons, à la manière des étendues d'eau et voies maritimes. Jongkind aime saisir le miroitement de la lumière sur la mer, sur les canaux, sur une rivière qui coule au milieu d'un pré, ou encore, la moire chatoyante des clairs de lune sur l'eau (**ill. 86**). Lors d'une soirée d'hiver, le 6 décembre 1871, le spectacle d'une rue de Nevers éclairée par la lune l'a captivé (**ill. 87**). C'est la façon dont la surface du sol accroche la lumière qui intéresse Jongkind.

Dans un autre tableau, *La route près de Rotterdam, effet de pluie* (**ill. 88**) Jongkind dépeint l'instant qui suit une averse : une route d'un blanc cassé aux nuances subtiles, parvenant à suggérer l'humidité du sol, borde le littoral. La clarté de ce chemin contraste avec les valeurs plus sombres du paysage et répond aux percées de lumière d'un ciel aux nuages lourds qui se reflète sur l'eau. En été, dans ses aquarelles, la route frappée par la lumière du soleil est la plupart du temps laissée vierge de toute intervention. Quelques traits seulement indiquent les ombres tandis que le papier constitue la teinte la plus claire, s'il n'est pas rehaussé de gouache. Ainsi d'un petit croquis pris dans les hauteurs de Pupetières du 9 août 1875 (**ill. 75**), d'une *Route près de Balbins*, datée du 5 juillet 1885 (**ill. 89**), ou encore de la *Route de la Côte-Saint-André au Grand-Lemps* esquissée à l'aquarelle et à la gouache le 5 juillet 1880 (**ill. 90**).

Dans une huile datant de 1866 (**ill. 91**), Jongkind étudie la lumière crue réfléchie par les façades des bâtisses parisiennes et par l'ancienne rue Notre-Dame, aujourd'hui rue Censier, vue en son centre et déviant sur la gauche dans la profondeur. Sur la route se projette l'ombre saillante d'une maison et les ombres linéaires sombres des trottoirs, la divisant en trois bandes horizontales. À droite, une dame marche derrière une calèche au soleil. On distingue quelques silhouettes noires à l'arrière-plan en plein soleil également.

b. Un dispositif de mise en scène : le peintre paysagiste

La route ou plus généralement la voie, en termes d'infrastructure, est non seulement un objet technique et fonctionnel, mais est aussi, essentiellement, un ouvrage architectural. Dans sa vaste étude, *L'architecture de la voie, histoire et théories*, Éric Alonzo montre toute la dimension culturelle et esthétique de cet aménagement du territoire, lié, dans sa réalisation même, à l'architecture, à comprendre selon l'auteur en tant que socle commun de disciplines comme l'urbanisme, l'ingénierie et le paysagisme. C'est dans la deuxième moitié du XVII^{e} siècle et surtout au XVIII^{e} siècle que sont repris les grands projets routiers en France.

Agent de communication et de mise en réseau, la voie est un enjeu territorial, économique et politique majeur dont on perçoit très tôt l'implication paysagère. L'idéal de beauté est fondamentalement présent dans la pensée présidant à la conception de la route, en témoigne la théorisation de la voie par Alberti dans son traité d'architecture écrit entre 1440 et 1452, le *De re ædificatoria*, qui aborde la question des routes sous l'angle de la « nécessité », de la « commodité », et de la « beauté »[203].

Les « ingénieurs-architectes » des Ponts et Chaussées n'ont en effet eu de cesse de chercher de nouvelles solutions pour rendre leur parcours plus agréable, en matière de confort mais aussi d'esthétique. Sa taille, son revêtement, la ligne qu'elle forme dans le paysage, son inscription dans le décor naturel et les différents points de vue du site qu'elle offre au voyageur qui chemine, véhiculé ou non, tout cela est dûment réfléchi en amont dans une démarche analogue à celle de l'artiste-créateur, comme en témoigne cette affirmation due à Humphry Repton :

> « On doit peut-être insister sur le fait que j'ai construit une route là où la nature n'avait jamais prévu d'être foulée par le pied de l'homme, encore moins qu'il y soit transporté dans des véhicules de luxe moderne, mais c'est ainsi : là où l'Homme réside, la Nature doit être conquise par l'Art. »[204]

Lors de la constitution des routes au XVIII[e] siècle en France, c'est l'imaginaire du jardin et de ses allées qui a nourri la conception des voies. L'art des jardins à la française, initié par Le Nôtre, apparaît tout d'abord comme référence, en particulier dans le cadre urbain avec l'apogée des grands tracés rectilignes monumentaux du Paris haussmanien[205]. Cet idéal classique côtoie très tôt son antithèse, le style « pittoresque » issu d'Angleterre, prônant l'usage de tracés courbes et sinueux destinés à provoquer la surprise au gré du parcours, par la démultiplication des points de vue sur le paysage. La route, élément constitutif du paysage, est étroitement pensée dans le rapport qu'elle entretient avec son site[206]. Si elle n'est pas spectaculaire en elle-même, la beauté de la voie rustique tiendra en sa « capacité à ménager des vues à dessein »[207] qu'elle « offre en spectacle » selon l'expression d'Alberti, à un voyageur en mouvement. Les routes deviennent

[203] É. Alonzo, *L'Architecture de la voie. Histoire et théories*, Parenthèses/École d'architecture de la ville & des territoires, Marseille/Champs-sur-Marne, 2018, p. 39.
[204] H. Repton, *Red Book for Blaise Castle*, 1796, cité dans S. Daniels et H. Repton, *Landscape Gardening and the Geography of Georgian England*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 48, reproduit dans É Alonzo, *Id*., p. 168.
[205] Selon F. Loyer, *Paris au XIXe siècle, L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, p. 260, reproduit dans É. Alonzo, *Id*., p. 142.
[206] *Id*., p. 45.
[207] *Id*. pp. 45-46.

« l'infrastructure par laquelle le visiteur découvre et contemple les paysages pour leur valeur esthétique »[208], et comme le précise Marc Desportes, leurs perspectives ont souvent comme point de fuite un élément du paysage, choisi pour aligner le tracé[209].

À travers l'aménagement des lieux naturels c'est toute la relation sensible et spirituelle de l'homme au monde qui se laisse appréhender, d'autant plus à travers l'infrastructure de la voie qui en elle-même signifie la présence humaine et son déplacement dans la nature.

Cette intervention de l'homme sur l'environnement qui lui est donné d'habiter peut se transposer à la démarche du peintre de paysages, et en particulier à celui qui peint en plein air. Bien qu'il peigne « sur le motif », le peintre rejoue, dans un ouvrage *in visu*, l'action de l'architecte-paysagiste travaillant *in situ*[210]. Si la route est pensée en lien étroit avec le site qu'elle traverse, et si elle peut devenir vecteur de beauté par sa capacité de mise en scène paysagère, c'est que se joue dans son tracé l'opération qui consiste à séparer, organiser, contenir, les différents éléments de la nature. Instrument d'ordonnancement donc, comme la ligne du peintre dans sa composition. Elle rejoue au niveau immanent la séparation originelle de la terre et du ciel opérée par l'horizon.

Le peintre fait œuvre de création et de mise en scène, il ne reproduit pas mais agence à sa convenance ce qui se présente à ses yeux, guidé dans ses choix par ce qui l'émeut. Il impose à la nature une contorsion en la mettant en forme.

Les esquisses et croquis de Jongkind se réduisent fréquemment à la représentation de routes. Si celles-ci apparaissant avec tant de récurrence dans ses paysages, c'est que le motif de la voie joue un rôle éminemment structurant dans ses œuvres. La route, par ses lignes parallèles qui se rejoignent à l'infini sous l'effet de la perspective, instaure naturellement l'illusion de la profondeur dans une vue. Jongkind s'est par exemple attaché au seul tracé d'une route ou à l'esquisse d'un chemin montant (**ill. 92 et ill. 93**), qui suffisent en quelques lignes à structurer toute une scène potentielle par la profondeur perspective qu'elles forment. La possibilité d'établir un cadre et de suggérer la troisième dimension par le simple dessin d'une voie amène Jongkind à en faire un sujet d'étude à part entière. La voie orchestre le paysage, c'est sur elle que repose ses compositions, qu'il décline sans cesse. Jongkind use de la voie à titre de dispositif scénique. Néanmoins, plus qu'un

[208] *Id.*, p. 161.
[209] M. Desportes, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des Histoires, 2005, p. 79.
[210] Distinction reprise d'Alain Roger dans son *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

instrument d'ordonnancement et de répartition, elle est aussi fin en soi, traitée pour elle-même, pour sa beauté intrinsèque et son pouvoir suggestif.

Le point de vue pris depuis la voie ouvrant de grandes perspectives est le plus récurrent, elle introduit alors une percée dans le tableau qui mène au lointain.

La seconde version de *La rue Saint-Jacques*, en 1878 (**ill. 65**), est épurée du clocher existant dans la version précédente de 1872, pour créer une composition en « X » basée sur la fuite des lignes dessinées par le sommet des immeubles et la route, grandes diagonales traversant toute la toile et convergeant vers un même point. Les façades bordant la route obstruent la vue latérale, répondant en miroir au champ de vision entravé par les œillères des chevaux qui font face au peintre. Elles donnent à la structure une sensation de fermeture, celle-ci se trouve concentrée. Le regard est dirigé suivant le trajet de la route qui forme une perspective en entonnoir.

Parfois, à l'inverse, le point de vue en contre-plongée fait apparaître une route si évasée qu'elle s'assimile à une place comme la *Rue Mouffetard avec l'église de Saint-Médard* (**ill. 94**), ou encore le *Boulevard du Port-Royal* (**ill. 95**), s'il n'indiquait pas sa trajectoire par quelques lignes sombres, la bordure de son trottoir esquissant une légère courbe. Les places, carrefour public par excellence, ont aussi retenu l'attention de Jongkind ; le grand angle de vue n'est en cela probablement pas anodin, il signifie picturalement une ouverture.

Jongkind a tendance à privilégier les compositions amples, aux grands horizons, héritées des maîtres hollandais qu'il a étudié lors de sa formation auprès d'Andreas Schelfhout. La route traverse alors un paysage plat, déployant un espace ample rappelant les vastes étendues de son pays d'origine, à la manière de Ruisdael dans un tableau comme *Champs de blé* (**ill. 26**). La *Route bordée d'arbres à Magny près de Nevers* (**ill. 96**) fait également fortement écho à la grande *Allée de Middelharnis* d'Hobbema (**ill. 97**), s'enfonçant au loin, bordée de deux rideaux d'arbres longilignes et frêles, dressant leur cime haut dans le ciel et introduisant une verticalité dans un paysage écrasé par un ciel dominant les trois-quarts de la composition. Dans ce tableau, l'illusion de la profondeur est saisissante. Le point de fuite étant situé très bas, au bout de l'allée, les lignes dessinées par la route et les deux rangées d'arbres sont très courtes et fuient très rapidement vers l'horizon. Les arbres, à la hauteur volontairement démesurée, soulignent par ailleurs la fuite de la voie vers l'horizon. Ce tableau inaugure dans le genre du paysage ce type de composition en « X », basée sur l'usage d'une

perspective « forcée » ou « accélérée », au point de fuite central ou latéral avec régression rapide des éléments figuratifs, donnant artificiellement la sensation de l'éloignement de ceux-ci et d'un espace très profond. Ce paysage est en outre animé par la présence humaine. C'est l'homme qui l'a entièrement façonné, qui a aménagé cette grande allée, bordée de chaque côté par un fossé, tracé le sentier rectiligne qui lui est perpendiculaire, délimité les champs et le jardin soigneusement entretenu du premier plan, aux plantations rigoureusement géométriques et régulières, cerné par un fossé où s'écoule de l'eau. Autant de lignes qui se croisent et s'agencent avec une savante précision, modélisant la nature à l'image de l'homme et son besoin d'ordonnancement.

Chez Jongkind, la composition, fondée sur une perspective dynamique, prend souvent appui sur la voie, maritime ou terrestre, qui divise l'espace du paysage en bandes de différentes largeurs convergeant vers un même point de fuite placé sur un horizon bas, généralement à un tiers du bord inférieur du cadre. Dans le cas du *Chemin de halage près d'Overschie* (**ill. 86**), la bande dessinée par l'espace de la rivière est redoublée par celles de la rive et du chemin convergeant vers un point de fuite situé sur la gauche, également rejoint par la ligne décroissante des arbres longeant le chemin de halage. Il en va de même dans une aquarelle représentant *La Seine à Argenteuil* (**ill. 98**) ou encore davantage pour le *Canal en Hollande bordé de maisons et de moulins* (**ill. 99**), où la diminution, selon leur éloignement, des maisons, des moulins et des arbres placés sur le côté, accentuent non seulement l'impression de distance et de percée dans le tableau mais aussi la concentration des lignes directionnelles en un même point. Ce mode de composition est utilisé de manière plus radicale dans la *Route sous la neige* de 1861 (**ill. 1**), fondée sur une série de diagonales rayonnants depuis un point situé à l'horizon, dont un croquis, conservé au Detroit Institute of Arts permet d'observer la distribution (**ill. 100**). Jongkind s'est d'abord attaché à la mise en place de cette structure, qu'il a ensuite égayée par la disposition ponctuelle de formes verticales.

Malgré la grande rigueur compositionnelle avec laquelle Jongkind construit ses œuvres, celles-ci ne font preuve d'aucune rigidité. Les propos de Signac permettent de l'expliquer :

> « De même que son horizon n'est jamais une ligne horizontale, les lignes de direction d'une rue, ne seront jamais des lignes géométriques, dirigées d'un seul jet sur le point de fuite conventionnel. Répudiant toute ligne sèche et mécanique, il jouera d'une série ondoyante de petites lignes entrelacées, dirigeant peu à peu leur rythme

> serpentin vers le courbe horizon. D'ailleurs Jongkind, comme Turner, maniait à son gré les lois de la perspective ».[211]

Cette subtilité d'arrangement est par ailleurs conjuguée à l'entretien constant par Jongkind d'une légère asymétrie au sein de ses compositions. Tantôt le point de fuite est décentré, tantôt les éléments autour d'une voie centrale instaurent un certain déséquilibre, tantôt la route tourne, s'enfonce, monte, ou fuit vers un côté. Il évite ainsi la monotonie, variant à l'infini un mode de mise en place fondé sur un même principe, expérimenté dès 1844 dans la *Vue du Vliet près de Delft* (**ill. 37**), où les bandes créées par le chemin de terre et la rivière qui le borde de chaque côté convergent au loin.

Dans une aquarelle comme *L'île verte à Grenoble* (**ill. 101**), alors que le chemin fuit tout droit sur la gauche de l'image, le paysage est décentré et se déploie non au-devant de celui-ci ou de chaque côté, mais dans la partie droite de la composition. La vue sur la montagne et l'île verte s'offre depuis la voie. Le paysage est « vue » du chemin, à partir de ce point où se tient l'artiste physiquement. Bien que le point de fuite, indiquant la direction de notre regard, soit situé au fond du chemin qui semble se dérouler droit devant nous, la possibilité est laissée de pouvoir déporter notre attention en direction du paysage pour le contempler, tel un deuxième tableau. Il en va de même dans l'aquarelle de *La route de Lyon à la Côte-Saint-André* (**ill. 102**). Deux points de vue cohabitent au sein de ces images qui usent du format panoramique. La mise en scène de la vue intervient par le chemin.

Le peintre fait apparaître la voie dans ses œuvres. Dans nombre de paysages de Jongkind, la vue semble permise par celle-ci. Elle joue un rôle intercesseur, introduisant le spectateur dans le champ pictural. C'est par la voie que s'effectue le rapport du peintre à la nature, c'est par elle qu'il chemine et circule. De fait, il ne manque pas de la laisser bien visible au sein de ses compositions. La vue se fait depuis un bord, comme par exemple dans sa *Vue de Notre-Dame depuis le quai de la Tournelle* (**ill. 40**) où le quai introduit une forte diagonale mettant à distance le second plan et y conduisant le regard, d'une façon analogue à la berge, dans son tableau *Vue du Vliet, près de Delft* (**ill. 37**), qui achemine le regard vers la ville de Delft au loin. La voie ouvre sur le paysage, nous offre un « point de vue », tel l'instrument du paysagiste. Dans ses peintures, la route s'étend le plus souvent en avant du spectateur. Elle fait office de médiation, tel un pont dressé entre notre espace et l'espace du paysage ainsi reliés. Par

[211] P. Signac, *op. cit.*, pp. 122-124.

ce procédé, il évince l'artifice de l'illusion en nous le mettant sous nos yeux, sous nos pieds. Le paysage avant d'être là est d'abord vu, fruit d'une vision personnelle, d'une pensée, d'une intention. La récurrence des mêmes types de construction dans les paysages de Jongkind permet de lui attribuer un rôle éminemment conscient et actif dans la constitution de ceux-ci, à la façon de Corot, dont a hérité Jongkind, et qu'Emmanuel Pernoud décrit ainsi :

> « L'artiste n'est plus celui qui va au-devant de la nature pour la prendre telle qu'elle se présente : en composant avant de peindre, il plie cette nature à une construction sortie de son esprit, si bien que peindre revient à reproduire un produit […]. De paysagiste rigoureux, tout à son motif […], Corot devient concepteur de paysage »[212].

Un panneau peint conservé au Havre, intitulé *L'aube* (**ill. 103**), ressort de cette influence. La vue est prise depuis une berge qui occupe le tiers inférieur de l'image en un large triangle qui barre en diagonale la composition. Laissée dans l'ombre, on y discerne à peine un personnage assis, face à l'eau, irisée de reflets argentés. La palette est réduite à des tons d'ocres, de gris-bleutés et de verts émeraudes à la manière de Corot qu'il a dû étudier à ce moment là. C'est en outre la mise en scène, avec ce talus à l'avant, qui rappelle le maître français. Dans la *Vue du château de Pierrefonds* de Corot (**ill. 44**), le premier plan est occupé en son centre par un chemin de terre descendant mais qui forme une butée du point de vue auquel le peintre s'est placé, à la fois barrant la vue et acheminant le regard dans le tableau. Comme le mentionne Adolphe Poitout, « Jongkind attire dans ses tableaux, l'attention vers le second plan et conduit ensuite l'œil jusqu'au lointain, laissant à cette intention le premier plan dans un certain vague »[213]. Il faut également souligner la nature « performative » de ces éléments. Ces voies, ces talus ne sont pas de simples motifs visuels ; ils produisent une action médiatrice du fait même d'être vus. Emmanuel Pernoud décrit le rôle conducteur des routes dans les tableaux de Corot et de ses descendants impressionnistes :

> « Ce que les impressionnistes partagent le plus profondément avec Corot, dans ces tableaux, […] c'est d'abord l'expression du monde comme une chose à vivre […]. D'où ces routes, obsessions commune de Corot et de ses cadets […] : routes peintes comme un véhicule, moyen de transport du regard. Les regarder, c'est entrer dans le paysage non pour s'y faufiler, en l'ayant à sa droite et à sa gauche, mais pour ne se priver d'aucun choix de route, depuis la droite jusqu'à la gauche »[214].

[212] E. Pernoud, *op. cit.*, pp.63-64.
[213] A. Poitout, *op. cit.*, p. 124.
[214] E. Pernoud, *op. cit.*, p. 56.

C'est le chemin qui permet le rapport du peintre à la nature, une nature qui ne sera plus jamais primitive mais mise en scène, agencée par rapport au chemin, ligne de force de la composition. C'est par exemple le cas lorsqu'il peint la Villa « Beau-Séjour » à la Côte-Saint-André dans une aquarelle datée du 18 juillet 1883 (**ill. 104**), où la route tournante se déploie jusqu'à celle-ci sur la gauche dans un mouvement chorégraphique, rythmé par les trois verticales des arbres qui bordent celle-ci, légèrement décalés du centre. Ici, le regard n'est plus dirigé de façon autoritaire vers un point central unique, au contraire de ses représentations de rues urbaines. On retrouve ce même type de composition dans une aquarelle conservée au Metropolitan Museum of Art, *La route près de la Côte-Saint-André*, réalisée deux années plus tard (**ill. 105**). Le regard peut librement se balader dans tout l'espace du tableau, il est invité à « considérer toutes les directions à la fois », comme dit Emmanuel Pernoud à propos de la peinture de Pissarro et de sa tendance, héritée de Corot, à atténuer la perspective par « l'usage des talus, des pentes, des buttes, des chemins montants »[215]. La route tournante est également le moyen de suggérer l'inconnu, les multiples points de vue susceptibles de s'offrir au voyageur en mouvement comme autant de tableaux qui égayent son trajet et le surprennent en permanence[216]. La voie sinueuse a bien pour objectif dans l'art des jardins anglais de ménager la surprise et l'émerveillement par la variété. Imprégnée de cette esthétique romantique pittoresque, George Sand écrit au cours d'une promenade : « le chemin fit encore un coude, et le village, le vrai village recherché, se présenta magnifiquement éclairé, sous nos pieds », et de continuer : « un peu plus loin, la rivière tourne, et la scène change »[217].

c. Dynamisme et impression d'ensemble

Éric Alonzo, dans son ouvrage *L'Architecture de la voie, histoire et théories*, affirme que l'image du chemin de fer a présidé, dès son apparition, à la conception des grands axes routiers. L'environnement dans lequel vit Jongkind est directement impacté par ces travaux d'envergure, qui conduisent en ville à l'élargissement des rues et à la création de boulevards, notamment destinés à favoriser la circulation. Témoin de ces transformations urbaines, Jongkind enregistre les démolitions d'anciennes rues

[215] *Id.*, p. 55.
[216] H. Walpole, *Essai sur l'art des jardins modernes* (1771), trad. Le duc de Nivernois, Paris, G. Monfort, 2000, pp. 58-59.
[217] G. Sand, *Promenades autour d'un village,* 1866, reproduit dans J. Goulemot et al., *Le voyage en France. Anthologie des voyageurs français et étrangers en France, au XIXe et XXe siècles (1815-1914)*, Paris, R. Laffont, 1997, p. 592.

et de quartiers parisiens à travers plusieurs tableaux. Il dessine aussi les nouvelles voies haussmaniennes, comme le boulevard de Port-Royal, construit en 1857. Dans un croquis aquarellé, Jongkind l'a reproduit de biais, sur deux pages d'un cahier (**ill. 107**). L'allongement spatial du boulevard est souligné par les rangées d'arbres en perspective bordant la voie, entre lesquelles le regard s'engouffre de façon franche.

Le modèle de voie privilégié par Jongkind est, comme dans cette aquarelle, celui de la route rectiligne imposante, centrée ou non, qui ouvre véritablement le tableau comme par une percée de l'espace de la composition introduisant un mouvement dans un cadre très paisible. Jongkind accentue au premier plan l'évasement de la route, dont les extrémités dépassent parfois les coins du tableau pour empiéter sur les bords latéraux, créant un effet d'accélération des lignes de fuite vers l'horizon. Dans un rapide croquis à la mine de plomb (**ill. 108**), l'élargissement de la route est tel qu'elle forme une pyramide dont la base repose sur la pliure du carnet. La récurrente mise en scène de routes rectilignes par Jongkind dans ses œuvres laisse ainsi paraître de façon indirecte l'influence du nouveau mode de transport qu'est le train, qui a conduit à l'essor de l'idéologie de la vitesse et de la mobilité s'épanouissant à cette époque. Le modèle ferroviaire a en outre une réelle incidence sur ses choix esthétiques. La composition du *Chemin en hollande* (**ill. 1**) est fondée sur le même principe que le croquis. La route s'étend en ligne droite à l'infini devant nous, à la manière d'une voie ferroviaire.

Lorsque la vue n'est pas prise depuis la voie, celle-ci apparaît sur le côté, en une bande diagonale fuyant vers un centre, qui dynamise toute la composition. Le point de vue est statique, on n'est plus en mouvement dans un paysage qui avance avec nous, mais on est confronté, depuis un point immobile, au transit potentiel et rapide permis par cet axe de communication traversant en ligne droite le paysage. Un tableau représentant une route à La Côte-Saint-André (**ill. 109**) est particulièrement exemplaire de ce dispositif profondément actif. L'utilisation qui est faite par Jongkind du motif de la route parvient à donner l'illusion du mouvement à l'intérieur même de la représentation. Il dispose sur la route une charrette tirée par deux chevaux vus de dos en perspective raccourcie, précédée par un véhicule, moyens de transport impliquant la mobilité que Jongkind insère régulièrement dans ses compositions. Ils vont en avant, dans la direction des fuyantes, suggérant d'autant plus la vitesse et mettant définitivement le paysage « en marche ». On retrouve cet actionnement du paysage chez Monet, où le passage d'un train dans la campagne entraine à sa suite la

mise en branle de l'entièreté du décor (**ill. 110**). Le tableau est alors fondamentalement actif, il est fondé sur l'idée du passage. Emmanuel Pernoud met en avant le lien qu'entretient ce type de représentation à la nouvelle appréhension du paysage générée par le transport ferroviaire :

> « Le tableau de Monet, *Train dans la campagne* (1870), au Musée d'Angers, montre cet avènement de la perception ferroviaire dans la peinture : on ne se contente pas de peindre un train, on peint à travers lui. Dans la toile de Monet, le chemin de fer passe dans la campagne (il faut le chercher, on ne l'aperçoit pas au premier coup d'œil), mais c'est toute la campagne qui passe avec lui, qui semble emportée dans son passage. Il file, elle défile. Elle a une direction, cette campagne, c'est du transport au sol […] »[218]

Comme déjà évoqué, c'est une esthétique de la fluidité qui guide les intentions de Jongkind et qui s'exprime par sa facture, sa manière proprement picturale, où de grands espaces, générés par la route partageant la composition en de larges zones, sont l'occasion de rendre les jeux de lumière et de reflets colorés, fugitifs et changeants. Dans son tableau *La route à La-Côte-Saint-André* (**ill. 109**) Jongkind s'attache à rendre l'atmosphère lourde et chargée d'une journée par temps couvert. Les grands nuages sombres laissant transparaitre quelques éclairs lumineux, baignant la scène d'une lumière contrastée à l'aspect dramatique et saisissant, renforçant le caractère agité qui se dégage de cette scène. La route marque deux lignes de fuite propres à diriger le regard à l'horizon, dans un mouvement de projection, dont la vigueur est corrélée à un trait saccadé, nerveux. Jongkind allie ainsi à une construction classique solide le modernisme de sa sensation et de sa saisie personnelle de ce qui est fulgurant et passager.

Le dynamisme caractéristique des paysages de Jongkind et en particulier de ses tableaux mettant en scène des routes, est d'autant plus sensible lorsque l'on compare ceux-ci à l'exploitation du même motif par ses contemporains. Pissarro a peint énormément de routes aux alentours de chez lui, dans lesquelles se dégagent une impression de plénitude et de sérénité. Dans son tableau *Route de Versailles* (**ill. 106)**, au village de Rocquencourt à côté de chez lui à Louveciennes, la longue pente légèrement ascendante de la route fait pendant au plan du ciel. Elle est régulée par les ombres longilignes horizontales des arbres qui en accentuent la largeur et créent l'illusion d'une immense étendue polycentrique. C'est l'équilibre qui guide ses choix, à l'inverse de Jongkind. Dans sa *Route de Louveciennes* (**ill. 111**), la route ouvre le tableau en son centre en une longue ligne droite. Ce potentiel mouvement créé par la perspective est balancé et comme annulé par la direction inverse de la diligence et du

[218] E. Pernoud, *op. cit.*, p. 89.

couple qui avancent vers le spectateur. On n'est plus dans la saisie de l'instantanéité mais dans l'évocation nostalgique d'un moment passé. Enfin, c'est une sensation de lenteur et de mélancolie qui se dégage d'une aquarelle représentant une route tournante (**ill. 112**) de nouveau animée par la présence d'un fiacre et de personnages marchant sur le bord de la route, mais où le point de fuite obstrué par une tâche noire suggérant une calèche, le trait ondulant chaleureusement, les couleurs posées en larges zones plus diluées et d'une gamme moins contrastée que chez Jongkind concourent à figer le tout dans la durée. Dans un tableau de Sisley (**ill. 113**), les stries dessinées par les ombres des arbres sur le chemin, de la même manière que chez Pissarro dans sa *Route de Versailles* (**ill. 106**), contiennent et canalisent la dynamique de la route descendante. Le mouvement créé par la route dans les œuvres de Jongkind se rapproche davantage de l'effet généré par les routes tournantes peintes par Paul Cézanne (1839-1906), où toute la composition se trouve comme aspirée dans leur rotation, le paysage épousant sa forme. Dans des tableaux comme *Maisons au bord d'une route* (**ill. 126 et 127**), ou *La route tournante* (**ill. 128**), la rue est utilisée comme un pur élément de construction. Le paysage est éprouvé selon cette ligne en spirale unificatrice. Elle structure l'ensemble de la toile en une véritable « ligne de concentration »[219], qui fait l'objet des recherches du peintre selon ses propres termes. Elle introduit au sein de la scène une tension, une force latente.

Jongkind ne s'attache pas simplement aux effets atmosphériques d'un paysage, ni seulement aux formes abstraites de construction, il s'intéresse aussi à ce qui fait événement, à ce qui actionne tout à coup ce cadre majestueux qu'est la nature. Un promeneur, des balayeurs, des charretiers, une scène de labours, une nourrice et son petit, un troupeau de bœufs, une diligence passant sur la route : c'est ce qui rend ce paysage unique et vivant, présent à ce moment précis et qui n'existera plus de la même façon quelques instants plus tard. Il intègre ainsi systématiquement à ses scènes des figures et véhicules qui parcourent les routes, les chemins, comme l'a mentionné Signac : « Ayant ainsi planté son décor, il y introduit tout ce charmant petit peuple qui vit, qui circule dans son œuvre de tendresse et de simplicité »[220]. Ceux-ci sont parfois réduits au minimum, parfois à peine perceptibles, se fondant véritablement dans les vastes étendues du paysage ou suggérés en quelques traits vifs comme dans son aquarelle de

[219] « Dès que [Vollard] bouge, Cézanne se plaint qu'il lui fasse perdre la *ligne de concentration* », rapporte Maurice Denis dans son journal : M. Denis, *Journal, tome I « (1884-1904)* », Paris, éditions du Vieux Colombier, 1957, p. 157.
[220] P. Signac, *op. cit.*, p. 125.

la *Route près de Balbin* du 5 juillet 1885 (**ill. 89**). Ils n'en sont pas moins primordiaux, il n'est qu'à constater le cavalier traversant la route dans son croquis pourtant très sommaire précédemment évoqué (**ill. 108**). Jongkind a en effet réalisé de nombreuses études de charrettes et de diligences, en vue de les incorporer par la suite dans ses paysages.

Le placement de ces figures sur une voie permet d'appréhender la profondeur de champ en donnant par leur échelle une idée des distances. Ces présences donnent également un sentiment de vie supplémentaire à ses paysages de format panoramiques, où prime l'impression d'ensemble. En effet, tantôt Jongkind, à la manière des paysagistes hollandais, dégage de grands horizons depuis un premier plan indéterminé, dans *L'Eglise de Gillonay*, 1882 (**ill. 114**) ou *Le château de Virieu-sur-Bourbre* (**ill. 115**) par exemple, tantôt il étrangle son paysage dans une perspective en entonnoir qui accélère la convergence des lignes à l'infini, comme dans le tableau de *La route à La Côte-Saint-André par temps couvert* (**ill. 109**). Dans ces deux cas, c'est toujours le sentiment du « frémissement de la nature » et « l'impression du mouvement des choses » qu'il cherche à rendre, si l'on peut lui prêter les propos de Corot[221].

[221] Propos tenus devant Alfred Robaut, à Brunoy, 1873, repris dans *Corot raconté par lui-même et par ses amis*, *op. cit.*, pp. 92-93.

III. De voyage en pèlerinage, l'allée du temps

1. Les modalités du voyage : une appréhension nouvelle de l'environnement

a. Le modèle ferroviaire

Un bouleversement s'opère dans l'appréhension du paysage au milieu du XIX[e] siècle avec l'apparition et le développement rapide du chemin de fer. La première ligne est créée en Angleterre en 1830[222], puis, dès 1860, la France connaît un réseau ferroviaire structuré ayant atteint son stade de maturité[223]. À propos de la typologie des voitures, Marc Desportes indique qu'au Second Empire celles-ci comportent généralement 3 compartiments, ajourés de fenêtres permettant de regarder au dehors, sauf en 3ème classe où les seules ouvertures sont celles des portières[224]. Dans ses carnets, Jongkind note les différentes classes proposées pour un trajet, bien qu'on ne sache pas laquelle il avait pour habitude d'emprunter.

Dans l'œuvre de Jongkind, où la voie est omniprésente sous forme fluviale ou terrestre, il est curieux de constater la quasi absence de représentation de voie ferrée, à l'heure même de son plein essor et malgré la veine naturaliste qu'on attribue au travail de Jongkind. Trois exemples font figure d'exception.

Le premier s'intitule *Vue du port au chemin de fer à Honfleur* (**ill. 116**), version à l'eau-forte conservée à l'INHA datée de 1866, d'une vue dont il existe également plusieurs versions à l'huile aux compositions similaires[225]. Dans ces tableaux, le chemin de fer est simplement suggéré par une petite tache indistincte formant un wagon couvert, qui apparaît avec davantage de netteté dans la gravure. De la fumée, qui se confond avec les nuages, semble s'en échapper. Deux rails dessinent des lignes de fuite renforçant la profondeur créée par le quai vu en perspective occupant tout le premier plan. La version gravée à l'eau-forte fait ressortir la structure d'ensemble très épurée du tableau, basée sur une série de lignes droites, verticales, horizontales et obliques.

---

[222] M. Desportes, *op. cit.*, p. 99.
[223] *Id.*, p. 110.
[224] *Id.*, p. 113.
[225] Il en existe au moins deux autres versions peintes à l'huile sur toile, présentant entre elles de légères modifications. La première est conservée au Kunsthaus de Zürich, intitulée *Le Port au chemin de fer* et datée de 1865 (dimensions inconnues), la seconde date de 1866 et se situe au MuMa Le Havre, sous le titre *Quai à Honfleur* (32, 5 x 46 cm).

La seconde occurrence ferroviaire est liée à l'aquarelle du Louvre intitulée *Paysage avec un train passant une rivière*, datée du 7 octobre 1871 (**ill. 117**)[226]. Ce dessin s'ouvre sur un chemin et une berge s'élève une rivière bordée d'un banc de sable, autant de voies dont la courbure et le rétrécissement perspectif guident le regard au loin, vers un pont se superposant à la ligne d'horizon et sur lequel passe un train. On en aperçoit la trainée de vapeur dont il est à l'origine et les différents wagons, formés par de minimes tâches rectangulaires successives. Le train est donc relégué dans le très lointain, dans la profondeur de champ de l'image. Sa disposition sur un pont, en une ligne horizontale par rapport au plan, entre terre et ciel, fait écho à la première apparition du motif chez Monet avec son tableau *Train dans la campagne* (**ill. 110**), qui est de plus concomitant à cette aquarelle puisqu'il est daté aux environs des années 1870 et 1871. La présence du train est néanmoins plus affirmée chez Monet que chez Jongkind où elle est minimisée au maximum.

Chez Jongkind, le train n'est pas un sujet à part entière. Bien qu'il soit reconnaissable, le peintre l'exploite avant tout en matière de subtilité compositionnelle ainsi que pour ses effets de vapeur picturaux.

Ces rares exemples montrent que la voie ferrée semble faire l'objet d'une occultation volontaire par le peintre, d'autant plus flagrante que l'on sait avec quelle régularité Jongkind empruntait ce moyen de locomotion pour voyager. Ses destinations pourraient en effet permettre de reconstituer certaines lignes de l'époque, et il consigne en effet dans ses carnets de croquis les horaires de trains de celles qui l'intéressaient.

Bien qu'on puisse penser que le train n'ait pas retenu son attention d'artiste, contrairement à ce qu'en fera Monet quelques années plus tard, exécutant en 1877 une série de douze toiles représentant la gare Saint-Lazare, la découverte d'une troisième apparition de ce mode de transport dans son œuvre vient affirmer l'inverse. Elle est liée à la gare de Châbons, où Jongkind arrive pour la première en 1873 pour rejoindre la famille Fesser au château de Pupetière. Jongkind saisit la voie ferrée traversant la commune de Blandin à travers un croquis (**ill. 118**) daté du 17 juillet 1876, ayant donné lieu à une aquarelle (**ill. 119**), qu'il annote : « Chez la Garde Md Durand Pupetière. Ligne de Lyon à Grenoble ». Sans cette inscription il ne serait pas évident de comprendre qu'il s'agit d'une voie de chemin de fer, celle-ci n'étant suggérée que par

[226] Il s'agit sans aucun doute du viaduc ferroviaire qui franchit la Loire à Nevers, où Jongkind s'installe la même année. On reconnaît également, à sa suite, le Pont de Loire et ses arcades rapprochées.

quelques lignes obliques parallèles convergeant sur la droite où la voie esquisse un tournant. Le trait est emprunt d'un grand dynamisme, suggérant une trajectoire inverse par rapport à ce qu'il en est dans ses représentations de routes, dirigeant le regard au loin. Ici, les lignes ne sont pas amorcées depuis le bord inférieur du cadre, mais tirées depuis le fond de la composition jusqu'au devant, l'épaisseur du trait allant en s'amenuisant jusqu'à s'effacer au premier plan, procédés que l'on retrouve dans une aquarelle réalisée en 1877 à partir de ce croquis. Jongkind donne la sensation d'un mouvement rapide dirigé vers le spectateur. Le sens de cette progression est confirmé par l'ajout, dans l'aquarelle (**ill. 119**), d'une locomotive vue de face, placée dans la profondeur. Ceci, conjugué à une technique picturale enlevée, légère et transparente n'est pas sans rappeler la fluidité et l'abstraction de la célèbre aquarelle *Pluie, Vapeur et Vitesse – Le Grand Chemin de Fer de l'Ouest,* réalisée par Turner en 1844 (**ill. 120**).

Dans le cadre de l'œuvre de Jongkind, la connaissance de cette dernière aquarelle représentant une voie ferrée, préparée par un croquis, est précieuse. Grâce à elle, il est possible de croire en l'existence d'autres représentations de ce motif liées à des collections privées dont on n'aurait pas connaissance à ce jour. Elle est par ailleurs déterminante pour confirmer l'hypothèse de l'incidence du modèle ferroviaire sur la manière et les choix artistiques opérés par Jongkind.

Le train offre en effet un mode inédit d'appréhension spatiale au voyageur qui découvre à son bord des sensations et perceptions inconnues jusqu'alors. Marc Desportes, dans son livre *Paysages en mouvement,* met en avant l'implication de la technique sur la perception de l'environnement. Les évolutions techniques, tant au niveau des infrastructures elles-mêmes que des moyens de transport, qui conduisent à faciliter les déplacements dans des conditions toujours plus confortables et à des vitesses de plus en plus rapides, changent l'expérience du voyage. Un déplacement en chemin de fer est « une expérience en soi, qui frappe par sa nouveauté et dérange les habitudes », note l'auteur. Il ajoute : « Tout est nouveau lors des premiers trajets en train : bruits, fumées, trépidations, vitesse à laquelle défilent les objets, autant de sensations qui frappent les passagers. »[227] Pour Marc Desportes, la perception du cadre spatial impliquée par la technique ferroviaire est une forme de vision qu'il qualifie de « panoramique » [228], le panorama de boulevard étant ce dispositif spectaculaire

[227] M. Desportes, *op. cit.*, p. 123.
[228] *Id.*, p. 101.

immersif fleurissant au XIX[e] siècle qui consistait en une peinture illusionniste déployée sur les murs d'une rotonde, autour et à distance du spectateur. Depuis la fenêtre du wagon de train, c'est un paysage qui défile rapidement avec une fluidité absolue, mécanique. La vitesse plonge le paysage, à l'exception des lointains, dans une forme d'indistinction. Dans ce flou, le voyageur doit se contenter de ce qui fait signe, brèves sensations, tels que les grandes lignes à l'horizon[229] ou éléments visuels simplifiés comme le profil des montagnes[230], affirme Marc Desportes.

La technique de Jongkind semble être la transcription de cette appréhension nouvelle du paysage. Le mode de vision et les sensations impliquées par le mode de transport ferroviaire pourraient être appliqués à sa manière picturale. À bord du train, « les choses que l'on aperçoit sont identifiées non plus par leur perception visuelle, désormais impossible, mais par une sorte de déduction à partir de la trace qu'elles laissent »[231]. Jongkind saisit la nature par signes, il la suggère plutôt qu'il ne la détaille, il associe aux grandes variations atmosphériques une panoplie de détails fugitifs. Jongkind accumule de prestes croquis sur une même feuille, de bribes d'objets saisis à différents moments, comme pris dans le flux de la vision ferroviaire[232]. Depuis la vitre du train, l'œil n'a pas le temps de se reposer, il est confronté au défilement rapide et continu du « paysage [qui] s'étale de chaque côté de la voie comme une carte d'échantillons »[233], selon les mots de Théophile Gautier. Coïncidence volontaire ou non avec ce mode d'apparition du paysage, les panoramas de Jongkind ont tendance à se dérouler d'un seul côté d'une voie, comme si l'on tournait la tête pour contempler la vue s'offrant à travers le cadre d'une ouverture latérale ménagée dans la paroi d'un wagon.

La vitesse provoque la disparition des premiers plans :

> « le paysage n'est pas à vos pieds, il est au loin, dans les masses surtout ; et si les objets qui bordent le chemin fuient avec une rapidité qui vous donne le vertige, ceux qui sont à bonne distance posent complaisamment devant vous, et vous avez tout le temps d'en saisir l'ensemble et les détails. »[234]

---

[229] *Id*., p. 158.
[230] *Id*., p. 147.
[231] *Id*., p. 142.
[232] Voir E. Pernoud, *op. cit*., pp. 87-89, qui met en parallèle la vision ferroviaire et l'écriture de Théophile Gautier. L'usage que fait Jongkind de l'esquisse entre en correspondance avec le style saccadé de Gautier, calqué sur le « balayage accéléré de la vision ferroviaire » selon Emmanuel Pernoud (p. 88).
[233] T. Gautier, « Cherbourg » in *Moniteur Universel*, 9 septembre 1858, p. 3.
[234][ANONYME], « Inauguration du Chemin de Fer de Paris à Rouen », *L'Illustration, Journal universel*, 3 mai 1843, p 155.

De la même manière, Jongkind a pour habitude de laisser ses premiers plans dans une relative indétermination tandis qu'il repousse l'objet de son attention. En particulier lors de sa dernière période, en Isère, les lointains apparaissent affirmés. Dans ses vues de Grenoble, la montagne trône au-dessus du reste de la ville, imposant sa présence.

La mise en scène récurrente de routes toutes droites par Jongkind dans ses compositions laisse aussi paraître l'influence du modèle ferroviaire dans son travail, le chemin de fer correspondant à cette voie rectiligne plate traversant le paysage sans discontinuité. Le dynamisme caractéristique de sa manière enfin, correspond à cet avènement de la mobilité initié par le chemin de fer :

> « Avant la création des chemins de fer, la nature ne palpitait plus ; c'était une Belle-au-bois-dormant, une froide statue, un végétal, un polype ; les cieux mêmes paraissaient immuables. Le chemin de fer a tout animé, tout mobilisé. Le ciel est devenu un infini agissant ; la nature une beauté en action ».[235]

Une citation, dont on peut douter de la véracité, est prêtée par Henri Vincenot à Jongkind dans *L'Âge du chemin de fer* :

> « Dans le cadre de la fenêtre du wagon j'ai vu passer, à la vitesse d'un éclair, plus de mille tableaux successifs, mais je ne les ai qu'entrevus, très vite effacés par le suivant et, au retour, je les ai revus mais avec une lumière différente et ils étaient autres. Et j'ai compris que c'était comme ça qu'il fallait peindre : ne retenir que l'essentiel de la lumière surprise en une seconde à des moments différents. L'impression fugitive sur la rétine suffit. Tout le reste est inutile. »[236]

Bien que l'idée de cette influence soit pertinente par rapport au style pictural de Jongkind, il paraît peu probable qu'il ait pu parler en ces termes, au regard de son niveau de français, des propos qu'il tient sur son art et de l'unique occurrence de cette citation. Elle ne correspond pas non plus à l'approche de Jongkind qui se ressource continuellement auprès de la nature et retourne à son motif sans cesse, en témoigne ce que Jongkind écrit à son ami César Bazin, le 27 mai 1868 :

> « […] j'ai […] appris que vous vous rappelez souvent de moi et surtout à [cause de] mes ouvrages en contemplant la nature, ses effets, ses terrains, ses variations à l'infini. »[237]

[235] B. Gastineau, *La vie en chemin de fer*, p. 50, reproduit dans *Id*., p. 149.
[236] H. Vincenot, *L'âge du chemin de fer*, Paris, Denoël, 1980, p. 136.
[237] Lettre à César Bazin, datée du 27 mai 1868, reproduit dans F. Auffret (dir.), *Huit lettres de Johan Barthold Jongkind à César Bazin*, Bulletin de la Société des Amis de Jongkind, hors-série n°3, 2014.

Il semble que ça soit une façon pour Henri Vincenot d'appuyer sa démonstration, l'auteur affirmant que « c'est de la portière d'un train, lancé à cinquante ou quatre-vingts kilomètres à l'heure, qu'est né l'impressionnisme »[238].

b. Une sensibilité romantique : le plaisir de la promenade, entre ville et campagne

Entre Marc Desportes qui récuse tout lien entre la peinture impressionniste et la perception ferroviaire[239], et Henri Vincenot qui attribue à ce moyen de transport l'origine de l'impressionnisme, on peut affirmer, en faisant la part des choses, qu'il est parfaitement plausible que cette technologie ait joué un rôle dans l'émergence d'une sensibilité aux visions fugaces. Il est naturel que cette technologie, si marquante, ait suscité l'intérêt d'artistes, attentifs à leur environnement et aux avancées techniques et scientifiques, et en particulier des peintres impressionnistes, comme le note Emmanuel Pernoud en commentaire aux affirmations de Marc Desportes :

> « Il se trouve que l'impressionnisme met le "transitoire, le fugitif, le contingent" au centre de ses préoccupations : rien d'étonnant, à ce titre, que le train – non seulement par ses vapeurs et ses fumées, mais comme expérience totale d'un espace en mouvement –, ait rejoint, chez ses représentants, les autres expressions de la mouvance spatiale. »[240]

Dans son interprétation, Marc Desportes semble oublier que les peintres impressionnistes n'usèrent exclusivement du train, mais conservèrent au contraire une pratique assidue de la marche. Pour l'auteur, le caractère direct et instantané de la vision ferroviaire ne peut être à l'origine d'une peinture qui n'a que l'apparence du spontané mais qui nécessite une lente élaboration afin d'en donner l'impression. Il constate à juste titre : « Lancé à vive allure sur les rails, le train n'offre plus la possibilité d'hésité, de ralentir, d'esquisser un changement de direction, de dévier son chemin »[241]. Mais si les peintres ne peignent pas à bord du train, ils sont sans doute marqués par les visions occasionnées par ces voyages dont ils sont à même de transmettre la sensation, à rebours. Le fait qu'« qu'au cours du voyage ferroviaire, aucun lien ne s'établit entre mon corps et le cadre du voyage »[242] et que « les éléments du paysage apparaissent et disparaissent sans continuité, sans lien, sans

[238] *Id*., p. 131.
[239] M. Desportes, *op. cit*., pp. 164-165.
[240] E. Pernoud, *op. cit*., note n°118, p. 132.
[241] M. Desportes, *op. cit.,* p. 150.
[242] *Id*., p. 159.

enchaînement »[243], tandis que « lorsque je marche dans un lieu je suis en mouvement ; le cadre se modifie en fonction de ma progression »[244], infirme pour l'auteur un quelconque rapport entre ce mode de transport et la peinture impressionniste. C'est oublier la pluralité des expériences et leur influence réciproques. Dans la marche, le peintre recouvre la conscience de son corps, son balancement qui rythme ses pensées, sa capacité à se positionner, à apprécier les distances et la profondeur, entendue comme cette qualité à « pénétrer l'espace qui se déploie devant soi »[245]. Le marcheur pénètre l'épaisseur du monde dans une expérience où tous ses sens sont sollicités et non seulement la vue. Il a le temps de s'arrêter, d'observer des objets en détail, de se retourner. Ces deux expériences, antithétiques pour l'auteur, Jongkind en fait la synthèse conservant toujours un pas dans le passé. Le développement du réseau ferré favorise l'exploration du territoire national et la naissance d'une curiosité pour des lieux insoupçonnés. Comme le note Marc Desportes, « le voyage ferroviaire apporte un supplément d'intérêt à tout ce qu'il fait découvrir, y compris les campagnes les plus monotones »[246]. Véritable bouleversement dans l'appréhension du paysage et de l'espace, il agit en retour sur les habitudes et sur les finalités du déplacement :

> « Au fur et à mesure que les moyens de transport se développent, que les pays lointains apparaissent accessibles, le vrai voyage devient - paradoxalement - celui où l'on découvre, tout près de chez soi, des paysages nouveaux. »[247]

Ce qui compte n'est plus tant de parcourir de grandes distances une fois que cela est facilité mais d'apprendre à porter une attention nouvelle à l'environnement qui nous entoure dans sa diversité infinie. Les destinations de Jongkind reflètent les villes desservies par les lignes de chemin de fer. Le train est pour lui un moyen. Une fois sur place, il prospecte les lieux à pieds, constamment émerveillé par les variations de la nature. Adolphe Poitout met en avant la faculté de Jongkind à sublimer les paysages les plus simples par l'attention qu'il leur porte :

> « Jongkind mit en pratique la théorie révolutionnaire à son époque, que la campagne à notre porte, aussi bien qu'en Grèce et en Italie, se prêtait à la peinture. […] C'est la campagne connue de tout le monde et que personne n'avait vue ; non le paysage impossible, exceptionnel, mais le paysage habituel. »[248]

[243] *Id*., p. 154.
[244] *Id*., p. 159.
[245] *Id*., p. 151.
[246] *Id*., pp. 149-150.
[247] J. Goulemot, *op. cit*., p. 582.
[248] A. Poitout, *op. cit*., pp. 124-126.

Le mode de vie itinérant de Jongkind, alternant constamment entre la ville et la campagne, correspond à une sensibilité qui se fait jour à la fin du XVIIIe siècle, marquée par Jean-Jacques Rousseau et au besoin qu'il exprime de se ressourcer auprès d'une nature authentique, inviolée, en réaction au développement d'un mode de vie citadin et à la modernité. C'est la même raison qui explique le développement du paysage « comme représentation esthétique de la nature éprouvée par le sentiment d'un homme qui la contemple », explique Yvon Le Scanff citant Théophile Gautier : « ce retour vers la nature est le signe d'une civilisation avancée et qui s'ennuie d'elle-même »[249].

Bien qu'il soit un homme de son temps Jongkind reste attaché à la vie rurale, jusqu'à se définir comme un « vrai paysan dauphinois » lorsqu'il s'installe à La Côte-Saint-André. Victorine Hefting note à propos de cette période : « la campagne s'empare de lui et l'accapare ; les séjours à Paris sont de plus en plus courts »[250]. Il finit sa vie dans ce village, à la campagne, environnement préconisé pour son tempérament sujet à l'agacement et aux tentations des villes, comme l'a compris sa famille d'adoption, la famille Fesser. Avant tout dans le but d'éloigner Jongkind d'un climat qui lui est néfaste, Joséphine et son fils Jules acquièrent une maison à la campagne où il puisse passer toute l'année. Selon Étienne Moreau-Nélaton, « la vie des champs convient à ce tempérament usé, qui a besoin de grands ménagements. La campagne lui procure des distractions saines et reposantes. »[251] Marc Desportes décrit sur quels fondements repose le bonheur éprouvé à la campagne :

> « Une certaine économie, tout d'abord, qui exige la surveillance de la raison : il faut savoir de soi-même restreindre ses plaisirs, pour éloigner la satiété et donc le dégoût. Il faut, de plus, entretenir des relations sincères, bienveillantes avec autrui. La campagne les favorise : l'amitié, la vie de famille, le contact avec les paysans en sont le terreau. Loin de la société corrompue des villes, l'homme peut retrouver l'innocence qui est la sienne et espérer goûter un repos aux consonances édéniques. »[252]

Cela fait tout à fait écho à ce qui comble naturellement Jongkind dans cet environnement simple et tangible, perçu par les romantiques comme rédempteur, où il vit à l'écart des mondanités de la société moderne. Comme l'écrit Rebecca Solnit,

[249] Y. Le Scanff, « Gautier et le moment Corot du paysage », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 2, 2011, p. 414.
[250] V. Hefting, *op. cit.*, p. 380.
[251] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 95.
[252] M. Desportes, *op. cit.*, p. 74.

l'exercice de la marche devient une forme de résistance aux avancées techniques de la société :

> « Dans cette idéologie, marcher devient l'emblème de la vie simple et, pour peu qu'elle soit solitaire et agreste, un moyen de rester au contact de la nature et d'échapper à la société. Aussi détaché que le voyageur, le marcheur qui progresse sans bagage ni équipage ne compte que sur ses propres forces au lieu de s'en remettre aux commodités fabriquées ou transformées (chevaux, bateaux, voitures), que l'argent peut acheter. »[253]

c. Des voies de circulation

Le chemin de fer concrétise au niveau territorial l'idée du réseau, qui voit le jour au XIXe siècle[254]. Le développement de ce système de communication national et international donne lieu à une conception spatiale nouvelle. Le rapport à l'espace ne s'exprime plus tant par lieux que par les connexions qui existent entre eux. Un tracé d'itinéraires par Jongkind dans un de ses carnets rend compte de la suppression des distances (**ill. 121**). Il consigne sous forme de points les différentes villes desservies par les lignes de trains, comme autant de destinations possibles. Le pays est désormais organisé en un système d'échanges qui, allié au perfectionnement des transports, permet d'aller d'un point à un autre en toute fluidité. Dans son œuvre, Jongkind traduit d'une certaine façon l'avènement de cet âge de la mobilité. Il n'est qu'à voir l'omniprésence du motif des routes, dont il mentionne régulièrement directement sur son dessin, le nom des villes qu'elles relient. Pour n'en citer que quelques unes : « route de Balbin à Ornacieux », « route de Paris à Nevers », « route de Lyon à La Côte-Saint-André », qui suggèrent le voyage à titre potentiel. Ces inscriptions nous permettent parfois de connaître le trajet effectué par le peintre, d'où il vient et où il se rend. Jongkind nous donne à voir un milieu réifié par des voies de communication, ces endroits indéterminés de l'entre-deux, que l'on considérerait aujourd'hui comme des « non-lieux » de passage et de transit mais qui sont pourtant, chez Jongkind, véritablement investis et habités. Elles conservent la saveur de lieux à part entière, à l'inverse des routes vidées de toute présence de Corot, qu'Emmanuel Pernoud évoque en réminiscence aux voies peintes par Edward Hopper (1882-1967) qui ne font rien circuler :

---

[253] R. Solnit, *L'Art de marcher,* trad. Oristelle Bonis, Paris, Babel, 2000, p. 31.
[254] Sur cette notion, se référer à l'article de J.-M. Offner. « "Réseaux" et "Large Technical System" : concepts complémentaires ou concurrents ? » in *Flux*, n°26, 1996. p. 20.

> « Cet insatiable voyageur que fut Corot ne peint jamais les voitures, les diligences et les trains qu'il empruntait constamment. Ses paysages mettent en valeur la route […]. Ils [Corot et Hopper] ne montrent pas le mouvement, mais ce qui l'attend, la voie qui s'offre à la circulation mais qui ne bouge pas plus que le sol où elle est tracée. »[255]

Jongkind jonche ses routes de moyens de transport, impliquant la mobilité, la traversée. Sur les routes de Jongkind, non seulement on s'y déplace, mais elles sont aussi, lorsqu'on les arpente à la force de nos pieds, l'occasion de rencontres et de partages. Médiation entre des lieux, elles remplissent également un rôle social, créatrices de lien entre les personnes. Les routes sont fondamentalement liées chez Jongkind à son expérience propre. Les cartes qu'il a dessinées lors de sa retraite à Nevers, en apparence anecdotiques, sont en réalité riches d'informations : elles modélisent le rapport que le peintre entretient à l'espace, mais aussi, de la même façon, au temps. Jongkind signe, date et situe la création de ses cartes, il les réalise au crayon puis les repasse à la plume et à l'encre brune, qu'il rehausse par endroits de touches d'aquarelles. Cette conception montre qu'au-delà d'un passe-temps, cet exercice recèle une importance particulière pour l'artiste. De la même façon qu'il éprouve le besoin de donner corps au réseau ferroviaire en en schématisant les lignes pour mieux se les représenter dans son tracé vu précédemment (**ill. 121**), une carte de France représente des connexions entre des villes (**ill. 16**), dont il ne spécifie pas les plus importantes du pays comme sur une carte classique mais opère un choix qui est au premier abord étonnant. Quand on y regarde de plus près, on constate que Jongkind « se borne à indiquer que les lieux connus de lui, soit pour les avoir habités ou traversés, soit à cause de la résidence d'une connaissance »[256], confirme Étienne Moreau-Nélaton. Sur cette carte personnelle, n'apparaissent donc que les lieux qui ont joué un rôle dans sa vie jusqu'au 26 décembre 1870, date que porte l'ouvrage. François Auffret a finement analysé les motivations de Jongkind à ne retenir que certaines villes et non d'autres où il ne s'est pas rendu physiquement, comme Bordeaux et Namur :

> « En 1870, Jongkind a déjà participé, sans jamais s'y rendre, à plusieurs expositions de la *Société des Amis des Arts de Bordeaux*. Une autre indication précise : il mentionne Namur, car il sait que Mme Joséphine Fesser, de son nom de jeune fille Marie Borrhée, y est née »[257]

[255] E. Pernoud, « Des rails sans trains : le paysage et ses réseaux », in E. Pernoud, *Hopper peindre l'attente,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 310.
[256] É. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 82.
[257] F. Auffret, « Le voyage de Paris à Londres de Johan Barthold Jongkind […] », *op. cit.*, p. 67.

Jongkind matérialise aussi des liaisons entre certaines villes, entre Paris et Nantes, Paris et Nevers, de Paris jusqu'à Bruxelles en passant par Mons : ce sont les trajets qu'il a effectués. François Auffret s'est penché sur cette question :

> « Il indique […] le trajet entre Morlaix et Landernau, par exemple et pour ne mentionner que ce tronçon, par où il a voyagé en diligence pour rallier Brest en 1847, 1850 et 1851. Jongkind trace les lignes des chemins de fer et les liaisons par voie de terre, en diligence ou en chemin de fer, qu'il a fréquentées jusqu'en décembre 1870 et l'on voit aussi […] qu'il n'a matérialisé aucune relation entre Paris et Bordeaux car il n'y est jamais allé. Il note la ligne de chemin de fer allant de Paris à Nevers, celle allant de Paris à Nantes via Chartres, mais point celle qui va jusqu'au Dauphiné qu'il va emprunter qu'en 1873 pour la première fois. C'est, en fait, une carte largement autobiographique, en cette fin d'année 1870. Jongkind a tracé une ligne maritime passant au large du Cotentin entre Le Havre et l'embouchure de la rivière de Morlaix ; c'est la voie par mer, celle des vapeurs à roues à aubes de la Compagnie des Paquebots du Finistère, empruntée en compagnie de son maître Eugène Isabey et d'autres amis pour la première fois en 1847, puis en 1850 et 1851 pour aller et revenir de Bretagne. Trait similaire entre Brest et Douarnenez, pour nous signifier qu'il a fait au moins un trajet par mer entre ces 2 villes. »[258]

Sur une carte de la région parisienne **(ill. 17)**, il dessine les différentes lignes de chemin de fer émanant de la capitale, véritable cœur du réseau de transports dont il est usager et qui se déploie sur ce dessin comme une toile d'araignée, de tous les côtés, au-delà des limites de la page. Ainsi sont indiqués les chemins de fer d'Orléans, d'Orsay, de Montparnasse, de Versailles, de la gare St Lazare ou encore de la Gare du Nord. Dans ce carnet de croquis des années 1870 et 1871 regroupant différentes cartes, le déplacement et le voyage affleurent partout en puissance, comme dans un document de référence : il note les horaires de trains, les classes, les prix des billets, les trajets effectués avec les jours et heures de départ et d'arrivée, des adresses d'hôtels ainsi que le nom de leur propriétaire et il liste les départements et chefs-lieux de France. Il y compose une sorte de guide de voyage destiné à son information personnelle, document privilégié du voyageur, mais aussi du peintre peignant sur le motif, comme le fait remarquer Marc Desportes :

> « L'esquisse vise l'essentiel, quitte à être reprise, raturée, modifiée ; rapide, partielle, elle l'est, mais elle n'en comporte pas moins sa part de vérité. De même, le trajet apporte au voyageur une visée juste, sans donner lieu cependant à un recueil cohérent, systématique. En cela, la carte est prise comme une sorte de cadre de référence auquel renverrait l'information saisie sur le vif. »[259]

Ces deux approches se répondent et se complètent. L'essor du tourisme au XIXe siècle et d'une littérature de voyage, s'accompagne en effet d'une abondante

[258] *Ibid.*
[259] M. Desportes, *op. cit.*, p. 83.

production de guides de voyage, destinés à orienter leurs utilisateurs. Le recours à ces ouvrages, qui se généralise rapidement, change les habitudes de voyage. Ils encouragent la multiplication des excursions en énumérant tous les sites « incontournables », ce qu'il « faut » voir, tout en facilitant la tâche au voyageur par la précision de leurs indications, leur description minutieuse des trajets selon les véhicules. Dans les Langlois[260] par exemple y sont consignés les « lieux remarquables ». Une autre section est consacrée aux informations pratiques, où le voyageur trouve la liste des transports disponibles, des recommandations d'auberges, les routes à prendre ou celles à éviter[261]. Ces guides décrivent le paysage sous forme d'itinéraires, avec des indications de distance, de durée, de topographie. La façon qu'a Jongkind de s'attacher à la représentation des routes, de les identifier, de noter les distances qui séparent un endroit d'un autre, sont autant de pratiques qui laissent transparaitre une certaine familiarité avec cette culture et cette nouvelle façon d'aborder le voyage. Comme le remarque Emmanuel Pernoud, « "Les « lieux remarquables" élaguent l'insignifiant. Ce qui compte à Saint-Lô c'est une chose et une seule, la cathédrale […] omettant tout ce qui pourrait arrêter l'œil, distraire le regard »[262], au contraire de la vue de Saint-Lô que peint Corot :

> « la cathédrale figure mais comme une pièce parmi d'autres. Ce qui *arrête* la vue c'est un renflement de terrain. en aucun cas son tableau ne retranchera les étapes intermédiaires qui nous séparent encore de ce but : les premiers plans sont des kilomètres qui nous restent à faire, l'espace intègre le temps du voyage. »[263]

L'approche picturale des lieux et des sites de Corot est toute différente de celle proposée par les guides de voyage et recueils illustrés, de la même manière que Jongkind, qui ne centre jamais ni ne place au premier plan les ouvrages architecturaux notables qui se démarquent dans le paysage. Si des liens unissent le tourisme et leur peinture, c'est, comme le signale Emmanuel Pernoud à propos de Corot, à la partie « topographie détaillée » qu'il faut se reporter pour les comprendre[264]. Il ajoute :

> « dans cette partie c'est bien l'itinéraire lui-même qui nous est livré, scrupuleusement décrit, et ce déroulé minutieux énumère des lieux aussi divers qu'insignifiants, des réalités émiettées et communes, une descente, un ruisseau, des moulins, un hameau »[265]

---

[260] H. Langlois, *Itinéraire complet du royaume de France, divisé en 5 régions*, t. 2., « Région du midi », Paris, H. Langlois Père, 1824.
[261] E. Pernoud, *Corot, peindre comme un ogre*, *op. cit.*, pp. 69-99.
[262] *Id.*, p. 80.
[263] *Ibid.*
[264] *Ibid.*
[265] *Id.*, p. 81.

Bien que moins rigoureusement topographiques que ceux de Corot, les paysages de Jongkind ne sont pas non plus des vues de cartes postales. Ce sont les paysages du cheminement, des modalités du voyage en lui-même et de son expérience. Si les guides offrent principalement des renseignements sur l'histoire des lieux, on ne trouve dans l'œuvre de Jongkind des annotations à caractère historique qu'à titre exceptionnel (**ill. 69 et 70**). Dans ses croquis, il s'attache aux informations d'ordre générique, comme les dates et les lieux. Ces simples repères spatio-temporels sont les seuls qui comptent absolument, ils suffisent au peintre pour se remémorer ce qui l'a captivé. Sa conception des cartes témoigne du même phénomène. Elles sont la matrice de sa conception de l'espace mais aussi du temps, puisque chaque lieu est associé à un voyage, une rencontre, ou une connaissance, qui fait écho à un moment particulier de sa vie qu'il peut reconvoquer à l'envie. Elles sont un support du souvenir, une trace du passé. Dans ce grand siècle de la mémoire et du souci de préservation du temps passé, dans lequel apparaît la notion de patrimoine et où fleurissent journaux et carnets de voyage, construction de monuments en souvenir d'événements ou de personnalités, Jongkind n'éprouve pas la nécessité de tout enregistrer mais d'aller à l'essentiel, le reste étant en lui.

2. Le chemin d'une vie : poétique de la marche

a. La quête artistique et intérieure

Jongkind tient à conserver une trace des lieux où il est passé, de ces événements et moments heureux partagés avec les siens. Ainsi le terme même de « souvenir » revient à plusieurs reprises sous sa plume pour accompagner ses dessins : « souvenir d'une promenade à Clamart – du Bois au déjeuner du fleury et retour par Issy à Paris » (**ill. 4**), « Souvenir de voyage de 1861 à Madame Fesser par son ami Jongkind. Nevers 10 oct. 61 » (**ill. 9**), ou encore, en dédicace au-dessous d'une épreuve d'une eau-forte : « Souvenir d'amitiés à madame Renaud par son ami Jongkind / Sortie du port de Honfleur – Paris le 12 Déc 1864 »[266].

Cette dimension se manifeste aussi dans sa démarche artistique. Jongkind travaille d'après nature, néanmoins, ne réalisant jamais de toile sur le motif, l'œuvre du souvenir tient une place prépondérante dans sa manière d'appréhender la peinture.

[266] *Sortie du port de Honfleur*, 1864. Eau-forte, 24 x 32 cm, 1er état/4. Collection particulière.

Parlant peu de son art, ses dires sont précieux : il exprime dans une lettre à son ami et peintre Narcisse Diaz avoir besoin d'un souvenir vif de la nature, soit de mémoire, soit par le truchement de ses carnets. Si ces derniers ne l'aident pas à rafraîchir sa vision il lui faut retourner se plonger dans la nature :

> « Depuis le mois passé, j'ai commencé ce tableau : une vue d un marché à Honfleur – mais comme je n ai pas cette nature devant moi et que mon croquis ou mon dessin n est pas suffisamment fait pour après terminer ce tableau de façon de pouvoir mériter votre bienveillante approbation ; j ai pensé de laisser reposer ce tableau en train – et j'ai fait, quelques jours passer d études apres nature a Bas Meudon ; enfin ayant revu la nature je pense d'être à même dans peu de temps de venir vous voir et de vous faire voir un tableau nouvellement fait ».[267]

L'idéal pour le peintre est de conserver une image suffisamment vive des scènes ou des paysages qui l'ont retenu. Sur cette base, Jongkind compose sa toile. En intégrant le souvenir dans son travail, l'artiste prend du recul, il évalue à rebours son impression première.

Les souvenirs de Jongkind s'attachent à des lieux, à des voyages. Son être et son œuvre sont entièrement marqués par les destinations et les rencontres qui jalonnent son existence. Le motif de la route traduit chez Jongkind une affinité avec les gens du peuple, « ces humbles vers qui allait son coeur angoissé » selon les propos de Paul Signac, et qu'il représente à leurs activités, au gré de ses déplacements. La route est le lieu des déplacements de tout un chacun, qu'Alberti définit comme l'espace public par excellence : « Je considère la voie comme un ouvrage essentiellement public puisqu'elle est aménagée non seulement à l'intention des citoyens, mais aussi pour la commodité des étrangers ».[268] Ce qui fait l'essence de la route pour Alberti s'exprime à travers son traitement pictural dans l'œuvre de Jongkind. Elle révèle le caractère si l'on peut dire démocratique de sa peinture, de ce peintre qui va à la rencontre de l'autre et ne se satisfait pas des modes de communication convenus. Lieu du voyage, de la découverte, de l'entre-deux, c'est l'endroit qu'affectionne l'artiste, y trouvant là probablement sa place. C'est là qu'il se retrouve avec lui-même, au sein de la nature et des hommes. Comme l'écrit Rebecca Solnit, « le promeneur solitaire est à la fois présent au monde qui l'entoure et détaché de lui, spectateur plus que protagoniste »[269], de la même

[267] Lettre de Jongkind à Narcisse Diaz datée du 17 mai 1865, collection de François Auffret, reproduit dans F. Auffret, *Johan Barthold Jongkind (1819-1891), héritier, contemporain et précurseur. Biographie illustrée,* Maisonneuve et Larose, Paris, 2004, pp. 155-156.
[268] L. B. Alberti, *L'Art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par F. Choay et P. Caye, Paris, Seuil, 2004, p. 377.
[269] R. Solnit, *op. cit.*, p. 38.

manière que Jongkind, qui reste cet artiste solitaire et contemplatif bien qu'il se définisse comme un paysan.

C'est aussi par la route que s'opère chez Jongkind la redécouverte incessante des sites qui lui sont familiers. À chaque lieu qu'il traverse, Jongkind est cet éternel « étranger », qu'évoque Alberti à propos de la route, pour qui tout est nouveauté. Pour le marcheur, dont tous les sens sont en éveil, un chemin n'est jamais le même à mesure qu'il l'empreinte. C'est ce qu'explique le lien qu'entretient la pensée à la déambulation, selon Rebecca Solnit :

> « Les lieux se donnent à qui se donne à eux ; mieux on les connaît, plus on y sème souvenirs et associations, qui y germent, invisibles, attendant qu'on repasse par là pour les récolter, tandis que les lieux nouveaux offrent des idées et des possibilités inédites. »[270]

Progressant à la force de ses jambes, c'est à travers tout son corps et son mouvement qu'il est réceptif au monde qui l'entoure. Attentif aux vibrations de la nature, à ces variations et à ses impressions personnelles, « il prend conscience que tous les instants de sa vie sont différents »[271]. La promenade fait advenir la nouveauté dans l'existence, en ce qu'elle suscite l'émerveillement aux choses simples. Comme l'exprime Rebecca Solnit, « marcher c'est aller tout près et très loin à la fois »[272]. Le vrai voyage est dans ce transport de l'être tout entier, entrant en communion avec la nature, dont le trajet n'est pas tracé à l'avance, tendu vers une destination. La flânerie laisse place au hasard, elle est propice à la surprise. Jongkind fait du mouvement son mode d'être au monde. Les balades, ainsi reconduites aux mêmes endroits, le ramènent à la fois au temps passés et à l'instant présent. Expérience permettant de saisir le rapport réciproque entre le soi et le monde[273], Jongkind trouve ainsi, dans l'exercice de la marche, un sentiment de plénitude, la sensation de son inscription dans le réel et dans son devenir.

C'est tout ce rapport au monde qui se traduit, dans son travail, d'une part dans ses croquis et leurs brèves annotations spontanées qui font état du flux non structuré de la pensée en marche, et d'autre part à travers sa tendance à la variation sur un même motif, à des années d'intervalle. Lorsque Jongkind reprend le même sujet, un dessin ou une toile, pour en produire une nouvelle version, des années plus tard, sa technique et sa vision ont évolué. Le souvenir épure, nous ramène à notre histoire et

[270] *Id.*, p. 24.
[271] E. Pernoud, *op. cit.*, p. 112.
[272] R. Solnit, *op. cit.*, p. 13.
[273] Voir *Id.*, p. 44. Rebecca Solnit se réfère à la définition d'Edmund Husserl.

notre chemin parcouru. Surgissement du passé dans un présent sans cesse singulier, il est lui-même en constante transformation. En faisant le lien entre deux temporalités, il joue un rôle d'unification du moi. Il raccorde différents moments de vie, marqués par une distance temporelle, à la permanence de l'être et son devenir intrinsèque, qui permet à Jongkind de faire le point sur lui-même et son travail.

b. Une fin inévitable : la sérénité face à la mort

Le systématisme avec lequel Jongkind note les dates précises de ses dessins révèlent une obsession pour le temps qui passe. Avec ces inscriptions, ses carnets de croquis se font en quelque sorte des journaux, ils prennent la valeur de carnets de route, gardiens du temps vécu, témoins du passage dans le monde de leur utilisateur. Ils en conservent la trace, le souvenir. C'est une manière pour l'artiste de conserver la mémoire d'un instant qu'il pourra rétroactivement reconvoquer. Cette démarche est celle d'une quête, d'un retour sur soi. L'artiste se retourne sur le chemin parcouru pour mieux prendre conscience du présent et porter le regard vers l'avenir. Ces dates sont aussi consignées sur des tableaux peints à l'huile, œuvres achevées, comme si la dimension temporelle, le moment de la réalisation, faisait partie intégrante de l'œuvre. Le temps est une dimension essentielle au sens propre dans le travail de Jongkind. Parcourir l'espace c'est prendre conscience du temps, la pensée rythmée par le pas de la marche, dans un mouvement de balancement.

Cette obsession pour les dates, qui renvoient à la temporalité de la vie, ne sont sans doute pas sans rapport avec sa confrontation précoce à la mort. Alors que sa famille porte avant même sa naissance le deuil de deux enfants, il perd à l'âge de sept ans une sœur puis, trois ans plus tard, un frère. Au moment de prendre sa liberté et d'entamer sa propre route, son père meurt. Plus âgé, alors qu'il traverse une période de crise et décide de venir se ressourcer en Hollande, le décès de sa mère survenu peu de temps avant son arrivée est un nouveau choc. Il connaît également très jeune d'importants problèmes de santé qui le mettent à plusieurs reprises dans un état critique, jusqu'à se sentir condamné en l'année 1860. Ayant véritablement fait face à l'idée de sa propre disparition et y ayant échappé grâce à d'heureuses circonstances, Jongkind vit probablement pleinement les moments qui lui sont offerts, sans préoccupation de l'avenir. Cet événement, conjugué à une foi profonde, expliquent sans doute la tranquillité avec laquelle il aborde le thème de la mort, sur le tard.

De confession protestante, la religion de Jongkind ne s'exprime que dans les moments graves que la famille doit traverser, à travers la correspondance. Lorsqu'Alexandre Fessser, mari de Joséphine, est malade, Jongkind écrit à celle-ci : « Qaund on soufre le temps parait longue et qaund on voye soufrir cela parait plus terible, mais alors il faut la raison quand on fait avec amour du bon Dieu son Devoir. »[274] Puis, il prie Jules, fils d'Alexandre et de Joséphine, de :

> « prendre du Courage et du Calme dans toutes ce quil puisse arriver, donc le coeur est afflicher, et prendre la raison, de supporter de grand douleur, qaund on fait son devoir, comme on apprend par des bon principe de Religion et de Vertu. »[275]

À l'annonce de la mort d'Alexandre enfin, il lui écrit de nouveau :

> « il faut Espere, que le bon Dieu agir ainsi a son volonté et vous trouve de la consolation religieuse, pour supporter votre chagrin. […]
>
> mais vous voyez bon ami Jules, il faut prendre du courage et avoir confiance en bon Dieu qu'il a agir a son volonté, et que cette chemin de derniere demeure de votre père, que ce le Chemin de nous tous. […] tachons de nous conduite en Honnète Homme. Comme vous avez-vous conduit Jusqu a present, dans l'espoir de mèrité les bontés du bon Dieu, pour le temps que nous sommes sur terre, par notre bonne conduit. »[276]

Jongkind s'en remet ainsi à la volonté de Dieu. Pour lui, ce qui compte est avant tout une bonne conduite, le reste n'étant pas de notre ressort.

Une eau-forte datée du 3 novembre 1878 et intitulée *La sortie de la maison Cochin (Faubourg Saint Jacques),* aussi désignée comme *Le convoi du pauvre* (**ill. 122**)[277]*,* représente une route fuyant rapidement vers la droite, sur laquelle on identifie un véhicule funéraire, sortant de l'hôpital Cochin, ce que l'on comprend grâce au titre qui suggère avec pudeur et dignité ce qui fait le véritable sujet de cette scène, c'est-à-dire la mort. Un couple sur le trottoir se retourne pour regarder passer le convoi funèbre, tandis que d'autres figures n'y prêtent pas attention, comme le balayeur qu'on distingue sur la gauche. Le pauvre corbillard est esseulé, traversant cette route en ligne droite dans une certaine indifférence[278]. De ce thème tragique, Jongkind n'en donne

[274] Lettre de Jongkind à Joséphine Fesser, le 21 mars 1875 à Paris, reproduite dans D. Fabre, *op. cit*., p. 36.
[275] Lettre de Jongkind à Jules Fesser, le 23 mars 1875 à Paris, reproduite dans *Id*., pp. 36-37.
[276] Lettre de Jongkind à Jules Fesser, le 25 mars 1875, reproduite dans *Id*., p. 37.
[277] Il existe deux autres versions de ce sujet, une aquarelle et une huile, toutes deux datée de la même année et du même jour que la gravure, ce qui laisse supposer qu'il ne s'agit non pas de leur date de réalisation mais plutôt de la date à laquelle Jongkind a assisté à cette scène dont il a voulu garder la mémoire.
[278] Ce type de route pourrait aussi renvoyer à la condition du défunt. Une distinction sociale se marque par l'emprunt de routes différenciées, comme le note Emmanuel Pernoud se référant à Prudhon : « les convois funèbres empruntent un chemin différent selon que les défunts sont riches ou pauvres, "larges et superbe" pour les premiers, "raide, étroit et en ligne droite" pour les seconds ». P.-J. Prudhon, « De la justice dans la Révolution et dans l'Église. Cinquième étude : L'éducation », *Œuvres complètes*, t. VIII, réimpression de l'édition de Paris,

nullement une image larmoyante. Aucun pathos, simplement ce corbillard vu et représenté, tel qu'il passait là, sans effet.

Il en va de la même façon dans son *Enterrement dans un village*, réalisé en 1883 (**ill. 123**). Sur ce chemin menant au cimetière de *La Côte-Saint-André* passant devant la villa Beau-séjour, un groupe d'une dizaine de personnes accompagne le port d'un cercueil, précédé par ce qu'on imagine être trois prêtres, figures en blanc, l'une portant, il semblerait, une croix. La vue étant prise de loin, comme un panorama, tous les personnages qui l'animent ne forment que des silhouettes indistinctes, de petites tâches sombres essaimant un chemin clair. Jongkind ne s'est à l'évidence pas attaché au caractère identifiable de la scène, mais n'en a pas moins conservé la poignante simplicité, qui sublime ce chemin emprunté par un modeste cortège funéraire. Il saisit ce paysage qui s'est activé sous ses yeux, depuis sa fenêtre probablement. Il traite en effet l'événement en paysage, fidèle à ce qu'il a perçu et à l'émotion qui l'a saisi, sans intention dramatique. C'est un sentiment de langueur paisible qui imprègne cette scène baignée d'une lumière douce et claire, où la touche se fait veloutée et non plus nerveuse.

À travers cette image Jongkind présente de manière prémonitoire ce qui l'attend fatalement, ce qui est aussi le sort de tout un chacun. Cependant, ce « Chemin de nous tous » comme l'écrit Jongkind n'est pas celui d'une condamnation angoissante, mais plutôt la promesse d'un ailleurs.

C'est avec une grande sérénité que Jongkind se confronte à la mort, comme en témoigne la radieuse atmosphère du tableau représentant *Le cimetière de Balbins et la plaine de la Bièvre*, peint en 1888 et daté du 2 avril (**ill. 124**). Ici, plus de route, mais la destination finale : le cimetière. La chapelle de Balbins apparaît sur la gauche, au sommet de cette légère butte descendante que forme le cimetière. Jongkind choisit un angle de vue orienté vers le sud, vers la lumière. L'horizon, rythmé par quelques légers nuages clairsemés au-dessus des montagnes, forme ainsi la perspective de ce cimetière occupant le premier plan. Le ciel est clair, ample, la lumière limpide, les tons frais, joyeux et francs. Une petite silhouette de promeneur se niche entre les croix, – motifs qui à la fin de sa vie retiennent plus d'une fois son attention – délicates et frêles, dessinées avec la pureté du regard d'un enfant. L'homme se confond au paysage, comme si l'être humain et la nature ne formaient qu'un seul et même tout, une

1923-1959, Genève et Paris, Slatkine, 1982, p. 380, cité par E. Pernoud, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme*, Paris, Hazan, 2007, p. 77.

cohabitation heureuse. C'est avec espoir et émerveillement que Jongkind nous donne à voir la temporalité de l'existence humaine sur terre.

Dans cette optique, l'itinérance devient le symbole, ou même le signe, d'une quête spirituelle, la puissance évocatrice de la route appelant naturellement non seulement l'idée de la fuite du temps, mais aussi de l'inconnu, tel « le pèlerin [qui] marche en quête de quelque chose d'intangible »[279]. L'errance de l'homme étranger sur terre trouve dans le pèlerinage un sens, qui lui est donné par la marche elle-même, considère Daniel Arasse : « c'est "suivre la voie", c'est-à-dire le Christ – qui est, selon ses propres termes, "le Chemin, la Vérité et la Vie", la "porte" par laquelle on est sauvé (Jean, 13:6 et 9) »[280]. La trajectoire du promeneur n'est pas tendue vers un point d'arrivée, son but est ailleurs, en lui-même. Il marche par nécessité du mouvoir, sans savoir vers où, comme l'exprime Vincent van Gogh (1853-1890), grand marcheur qu'il était, peintre hollandais et français d'adoption lui aussi : « Il me semble toujours être un voyageur qui va quelque part & à une destination. Si je me dis, le quelque part, la destination n'existent point, cela me semble bien raisonné et véridique. »[281] Pierre Wat fait remarquer que « cette dérive sans but ni chemin déterminé » correspond au *wanderung* allemand, dont Van Gogh livre la définition la plus juste selon l'auteur :

> « Il en exprime à la fois la liberté fondamentale – cette rupture du double lien familial et national, cela même qui fait que l'on est de quelque part – et la dimension d'errance, avec l'angoisse métaphysique qu'une telle situation engendre. Pour Van Gogh, toute la vie est une errance, un exil dont seul la mort le délivrera afin de le rendre à son paradis perdu. »[282]

Cette posture entre en résonance avec celle de Jongkind, qui partage ce sentiment de l'inadéquation du soi au monde terrestre qui lui est donné d'habiter. Dans leurs autoportraits respectifs, *Autoportrait sous le soleil* (**ill. 2**) et *Autoportrait sur la route de Tarascon* (**ill. 125**), aujourd'hui perdu, chacun se définit en marcheur : ils se représentent en extérieur, allant au motif munis de leur matériel de peintre, une canne à la main et coiffés d'un chapeau. Pour Pierre Wat, l'autoportrait de Van Gogh manifeste une conviction : « cette façon d'avancer à pied dans le paysage est la condition de son art, s'arracher à la vie commune afin de voir ce qui de la nature doit

[279] R. Solnit, *op. cit.*, p. 68.
[280] *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, éd. Maurice Fréchuret, (cat. exp.), Paris, RMN, 2000, p. 42.
[281] Lettre 518, publiée dans l'édition scientifique en ligne de la correspondance de Van Gogh : http://vangoghletters.org/vg/letters/let656/print.html, reproduit dans P. Wat, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017, p. 12.
[282] P. Wat, *Ibid.*

être peint. » Si ces deux peintres trouvent dans l'itinérance un mode d'appropriation du réel, ce n'est pas avec la même sensibilité. La figure du peintre dans l'autoportrait sur la route de Tarascon ne dépasse pas la ligne d'horizon, elle apparaît accablée, sous un soleil brulant, luttant coûte que coûte pour avancer car telle est la mission du peintre. Nulle impression de ce poids dans l'autoportrait de Jongkind, qui se représente de face se détachant sur un ciel bleu, portant le regard droit devant lui. C'est sans angoisse ni inquiétude mais bien avec confiance que Jongkind s'apprête à affronter la route qui se présente à lui, qui lui est destinée. L'image de l'homme qui marche, porte en elle la dimension à la fois primitive et universelle de l'être humain, cet « individu solitaire et minuscule en regard de l'immensité du monde [qui] ne peut compter que sur sa force et sa volonté »[283], comme l'écrit Rebecca Solnit. La marche incite ainsi au dépassement de soi, ce que manifestent les routes droites et spacieuses de Jongkind perçant l'espace avec franchise, sans détours.

[283] R. Solnit, *op. cit.*, p. 75.

Conclusion

Johan Barthold Jongkind a peint tout au long de sa carrière des paysages qui présentent la particularité d'être très fréquemment traversés par des voies. Les canaux, rivières, fleuves et chemins de halage que l'on observe essentiellement dans ses premières périodes trouvent leur pendant plus tard à travers la représentation de rues dans des scènes urbaines, de routes de province et de chemins de campagne. Ces routes, si Jongkind ne les peint pas systématiquement lors de ses pérégrinations et voyages, y demeurent intimement liées, de même qu'elles témoignent de ses lieux de vie. Jongkind n'est pas tant un grand voyageur qu'un grand marcheur, qui parcourt les environs de ses lieux de résidence muni de son matériel à dessin. Ainsi, sa production documente d'une façon exceptionnelle son existence dont on peut suivre les traces. Cela explique sans doute que les études menées au sujet de Jongkind s'en soient systématiquement tenues aux aspects biographiques, certes très richement illustrés par les œuvres. Cependant, son travail mérite pleinement d'être étudié pour lui-même, en lui-même.

Au-delà d'une ressource documentaire, le caractère intime de l'œuvre de Jongkind est un aspect essentiel pour comprendre son travail et son inscription dans le quotidien, mais aussi la sensibilité du peintre à ce qui l'entoure : ses carnets de croquis s'en font les dépositaires, consignant tels des carnets de voyage à usage personnel ses trajets, déplacements, rencontres et impressions.

Cette sensibilité nouvelle aux impressions instantanées et aux paysages de province française aurait pu trouver bien des échos dans une littérature de voyage de l'époque, large corpus qui pourrait être confronté à la peinture de Jongkind dans une prochaine étude. Enquêter sur l'obsession de la route dans le travail de Jongkind offre une quantité considérable d'angles d'approche pour aborder celui-ci de l'intérieur, ouvrant sur de multiples possibilités d'analyse.

La composition de nombre de paysages de Jongkind repose avant tout sur la voie. Par la perspective et les lignes de force qu'elle introduit dans le champ pictural, la voie constitue un élément structurel majeur. Les subtiles variations constatées dans le traitement des voies chez Jongkind donnent aux mêmes scènes un rythme sans cesse renouvelé. Étudier l'évolution de la disposition de la route dans les différentes versions de la rue Saint-Jacques aura permis de le mettre en lumière.

La voie invente le paysage. C'est pour le peintre un outil de mise en scène, au même titre que pour l'ingénieur-paysagiste qui réfléchit à l'implantation d'une route dans un lieu donné. Un tableau de paysage est nécessairement conçu depuis un quelconque lieu de passage ; Jongkind ne manque pas de le laisser apparaître au sein même de ses images. Chez Jongkind, la voie s'étend le plus souvent depuis le premier plan, permettant au spectateur de se projeter dans le paysage qui lui est offert, comme s'il y était, tel un pont dressé entre son espace et l'espace fictif de la représentation. Dans certains panoramas, deux points de vue cohabitent. La route y figure à titre de dispositif visuel.

Le modèle de voie privilégié par Jongkind est celui de la route rectiligne imposante, centrée ou non, qui conduit le regard dans le tableau selon deux lignes de fuite obliques, introduisant l'illusion de la profondeur, par ailleurs soulignée par la disposition d'éléments verticaux. Par l'évasement exagéré de la voie au premier plan, fuyant très rapidement au loin sous l'effet d'une perspective accélérée, Jongkind fait de la route un outil dynamique, animant tout le paysage.

Le rôle éminemment structurel et dynamique de la voie chez Jongkind est confirmé par le processus d'élaboration de ses œuvres, sur lequel se sont penchés les conservateurs du Metropolitan Museum of Art lors de la restauration du *Pont-Neuf*. Les conclusions de cet examen vont dans le sens de notre démonstration : l'étude montre en effet que les repentirs et modifications opérées par le peintre tendent à introduire de fortes diagonales opposées dans la composition qui se fait par ailleurs de plus en plus précise au fil du temps dans la série des vues depuis les quais de Seine concernée[284].

Le mouvement généré optiquement par l'utilisation que Jongkind fait de la route participe d'une esthétique de la fluidité, qui guide ses intentions et s'exprime par sa facture. C'est toujours l'effet d'atmosphère qui est privilégié. Le miroitement du soleil sur les surfaces formées par les chemins, les routes et plans d'eau sont l'occasion d'effets de lumière et de couleur proprement picturaux.

S'intéresser à l'évolution des infrastructures routières et des moyens de transport dans le cadre de la révolution industrielle a permis de situer la peinture de Jongkind dans le contexte de l'avènement de la mobilité qui bouscule les sensibilités.

[284] A. E. Millet et S. Scully, « The Pont Neuf, A Paris View by Johan Barthold Jongkind Reconsidered », *op. cit.*

Dans ses paysages, la netteté des lointains sur les premiers plans, sa tendance à l'association de grandes variations atmosphériques à des détails fugitifs, enregistrés par bribes sous forme d'une succession de prestes croquis dans un défilement continu, et la rectitude des voies qu'il représente, relèvent de la vision ferroviaire. Néanmoins, Jongkind garde un pied dans le passé. Héritier du romantisme, il fait la jonction entre deux époques.

Les inscriptions dans les œuvres sur papier de Jongkind sont significatives d'une conception de l'espace en termes de connexions et de voies de communication, advenue du réseau de chemin de fer. C'est le trajet qui suscite l'intérêt de Jongkind et qui est l'objet d'attention dans sa peinture, non le lieu d'arrivée. La potentialité du voyage est exprimée à travers l'identification des routes représentées, indication propre à nourrir l'imagination.

La route tient aussi une place décisive dans le processus d'élaboration des tableaux et dessins de Jongkind. Gage de la présence de l'artiste sur le motif, la route relève de l'origine de l'impression première, saisie au cours de promenades, faite ensuite fructifier. Jongkind ne se satisfait pas de l'instantanéité : son retour constant au motif engendre de nombreuses versions d'une même vue. Le peintre s'inspire également, à des fins picturales, du processus d'épuration naturelle du souvenir. Ainsi, ses huiles conservent au fur et à mesure de plus en plus la fraîcheur du croquis initial.

La dimension temporelle joue dans les œuvres de Jongkind un rôle très particulier, apparu au cours de cette étude, qui pourrait faire l'objet d'une attention à part entière. Jongkind est un peintre du temps présent. Il l'enregistre sous ses aspects particuliers, dans ses variations fugitives et dans son déroulement quotidien. Les enseignes qu'il retranscrit et les dates qu'il note précisément en sont les marqueurs. Le passé surgit sous la forme du souvenir, Jongkind réalisant ses tableaux en atelier et parfois plusieurs années plus tard. L'avenir affleure également, nécessairement convoqué du fait même de la route et de sa puissance suggestive ; tendue vers l'inconnu, c'est vers l'avenir que la route nous dirige potentiellement. L'intérêt de Jongkind pour la destinée humaine se confirme à travers une série de peintures méditant sur la mort, certes minoritaire, mais suffisamment significative.

Le marcheur éprouve le temps à travers l'espace. Une aquarelle dont on prit connaissance au terme de cette étude est à ce sujet particulièrement éloquente (**ill. 129**).

Jongkind représente au verso, sur la droite, le lac de Paladru, aux environs de Voiron dans le Dauphiné, sur le bord duquel chemine un marcheur, de dos. À gauche, il peint l'hôtel des Bains, désigné par une inscription en plein ciel. Cet hôtel existe encore aujourd'hui, au bord du lac. Dans une section laissée vierge, il écrit : « le Lac de Paladru est longue de 5 quart d Heures sur un quart de Large ». Jongkind pense les distances et la dimension du lac en termes de durée, en temps de marche. Espace et temps se confondent en un tout.

S'il est d'usage d'intégrer des chemins dans les paysages, la route, par sa trivialité, ne s'est pas toujours prêtée à la représentation. Ce n'est qu'avec les peintres de l'âge d'or hollandais qu'elle prend véritablement part à un programme esthétique et forme un sujet qui aura une longue postérité, ressortant, suivant les époques, de différentes sensibilités et intentions significatives. Jongkind fait de la route l'objet exclusif de ses représentations. La simplicité du motif se prête à des traitements d'une diversité infinie. Ainsi, comme l'a révélé la comparaison, une perspective de simple route revêt, selon les peintres, une atmosphère et des sentiments particuliers. Il serait intéressant d'aller plus loin dans cette mise en parallèle et d'étendre cette analyse à d'autres peintres.

L'activation du paysage par la voie chez Jongkind annonce les courants picturaux mettant le mouvement au cœur de leur recherche, l'impressionnisme en premier lieu, mais aussi plus tard l'orphisme et le futurisme, dont l'esthétique est inspirée par la société moderne du progrès technique, la vitesse et la machine.

Les questions de la marche, de l'errance, du voyage et du temps ont aussi été remises à l'ordre du jour par les artistes du Land Art. Elles interrogent notre rapport à la nature, renvoient à notre liberté et à la possibilité de s'arracher au système interconnecté d'un espace quadrillé ne laissant plus grande place à l'aventure du voyage en tant que lieu de perdition possible.

Cette recherche, qui parvient à son terme au moment du bicentenaire de la naissance de Jongkind, sera, nous l'espérons, l'occasion de porter une attention nouvelle à son art.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Correspondance

Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet : Jongkind, documents originaux.
Recueil de lettres. Lettres adressées Eugène Smits :

- LAS datée du 14 décembre 1852, Paris, rue Pigalle, 60
- LAS datée du 7 février 1853, Paris, rue Pigalle 60
- LAS datée du 20 juin 1853, Paris, rue Bréda 21
- LAS datée du 29 juillet 1853, Paris, rue Bréda 21
- LAS datée du 24 novembre 1856, Rotterdam
- LAS datée du 28 juin 1879, Paris, 5 rue de Chevreuse

Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Fonds des dessins et miniatures, collection du musée d'Orsay. Réserve des autographes :

- LAS à Jules Fesser, datée du 1er mai 1872, Paris (Inv. A 1163, Recto)

Sources contemporaines de Jongkind

- ABOUT, Edmond, « Salon de 1866 », *Le Petit journal*, 27 mai 1866.
- ABOUT, Edmond, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, Hachette, 1855.
- [ANONYME], « Inauguration du Chemin de Fer de Paris à Rouen », *L'Illustration, Journal universel*, 3 mai 1843, p 155.
- [ANONYME], « Le Salon de 1873 – Les Refusés », *La République française,* 4 juin 1873.
- BAUDELAIRE, Charles, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard*, 14 septembre 1862, repris dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres Œuvres critiques*, éd. H. Lemaitre, Paris, Garnier, (1962), 1990.
- BERGERAT, Emile, « Les Ecoles d'art étrangères à l'exposition », *Journal officiel de la République française,* 31 mars 1878.
- BOUDIN, Eugène, cité par A. de Baudot dans « Salon de 1887 », *L'art, revue bi-*

mensuelle illustrée, dir. Eugène Véron, t. 43, Paris, 1887.

- BURTY, Philippe, *La République française*, 10 décembre 1885.
- BURTY, Philippe, « Le Salon – Les Paysagistes », *Le Rappel*, 20 mai 1870.
- CASTAGNARY, Jules-Antoine, « Le Salon de 1868 » (reproduit dans Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre*, p. 363).
- CASTAGNARY, Jules-Antoine, « Salon des Refusés », *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, 1863.
- CELLE, Jean, « Jongkind, 11 février 1891 », *Le Gratin. Petite gazette dauphinoise,* n° 52, juillet-août 1891.
- CHAUMELIN, Marius, « Salon de 1873 – Exposition des refusés », *Le Bien public*, 1 juin 1873.
- GAUTIER, Théophile, « Cherbourg », *Moniteur Universel*, 9 septembre 1858.
- GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855. Seconde série*, Paris, M. Lévy frères, 1856.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire,* 4e vol., Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire,* 6e vol., Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire,* 8e vol., Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896.
- JUBINAL, Achille, repris par M. M. Herman Steur et J.-C. van der Lely dans article paru dans l'*Handelsblad* d'Amsterdam, 4 novembre 1849 (reproduit dans Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre*, p. 326).
- LUCHET, Auguste, « Exposition universelle de Besançon », *Le Siècle*, 20 novembre 1860.
- MONET, Claude, cité par Thiébault-Sisson, « Claude Monet, les années d'épreuves », *Le Temps*, Paris, 26 novembre 1900.
- NADAR, *Journal pour Rire*, 2 avril 1852 (reproduit dans Hefting, *Jongkind, sa vie, son œuvre*, p. 330).
- ROUSSEAU, Jean, « Propos du jour », *Le Figaro*, 30 mars 1865.
- ROUSSEAU, Jean, « Salon de 1857 – Conclusion. Les absents », *Le Figaro*, 13 septembre 1857.
- ROUSSEAU, Jean, « Salon de 1859 XIII – Gravure, dessins, etc », *Le Figaro*, 19

juillet 1859.
- SAULT, C. de, « Société des aqua-fortistes », *Le Temps*, 11 mars 1863.
- VARENNES, Gaston de, « Le Salon de 1868. Itinéraire à travers les Galeries, salles G-P », *La Gazette de France*, 12 mai 1868.
- WOLFF, Albert, « Jongkind », *Le Figaro*, 4 décembre 1891.
- ZOLA, Émile, « Jongkind », *La Cloche*, 24 janvier 1872.

Ouvrages et articles

- *Aquarelles de Jongkind*, éd. Victorine Hefting, (cat. exp., Paris, Institut Néerlandais, 30 janvier-14 mars 1971), Paris, Institut Néerlandais, 1971.
- ALONZO, Éric, *L'Architecture de la voie. Histoire et théories*, Marseille/Champs-sur-Marne, Parenthèses/École d'architecture de la ville & des territoires, 2018.
- ANDRY-FARCY, Pierre, « Sur la piste de Jongkind », *Arts*, 18 mars 1949.
- AUFFRET, François, *Jongkind, 1819-1891. Héritier contemporain et précurseur. Biographie illustrée,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- AUFFRET, François (dir.), *Johan Barthold Jongkind à Londres – Septembre 1853. Étude autour de l'aquarelle signée et datée « London 9-10 septembre 1853 »*, Paris, Bulletin de la Société des amis de Jongkind, hors-série n°2, 2012.
- AUFFRET, François (dir.), *Huit lettres de Johan Barthold Jongkind à César Bazin*, Paris, Bulletin de la Société des Amis de Jongkind, hors-série n°3, 2014.
- BAKKER-HEFTING, Victorine, *J. B. Jongkind*, Amsterdam, The N.Y. Vhemigrafische Kunstinrichting Union, s. d.
- COLIN, Paul, *J.-B. Jongkind*, Paris, Rieder, 1931.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des Histoires, 2005.
- FABRE, Dominique, *Jules Fesser photographe, compagnon de route de Johan Barthold Jongkind*, La Côte-Saint-André, Dominique Fabre, 2019.
- FATON-BOYANCÉ, Jeanne (dir.), *Jongkind, l'ami des impressionnistes. Expositions au musée d'Orsay et à l'Institut néerlandais*, Dossier de l'art, n°108, Dijon, éd. Faton, 2004.
- FOURCAUD, Louis de, *Catalogue de tableaux, esquisses, études et aquarelles par feu J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 1891.
- FOURCAUD, Louis de, *45 aquarelles par J.-B. Jongkind*, Paris, Hôtel Drouot, 17

décembre 1902.

- FOURCAUD, Louis de, *Johan-Barthold Jongkind, aquarelliste*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 2004.
- HEFTING, Victorine, *Jongkind d'après sa correspondance*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1968.
- HEFTING, Victorine, *Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1975.
- HEFTING, Victorine, *L'univers de Jongkind*, Paris, Henri Scrépel, 1976.
- HENNUS, Michiel Frederik, *J.B. Jongkind*, Amsterdam, éd. H.J.W. Becht, 1945.
- *Jongkind, 1819-1891*, (cat. exp., Paris, Galerie Brame & Lorenceau, 1er juin-5 juillet 1996 ; Le Vieux Port Laval, Centre International d'Art et d'Animation Raymond Du Puy, 12 juillet-15 septembre 1996), Paris, Brame & Lorenceau Éditions, 1996.
- *Jongkind 1819-1891*, dir. John Sillevis, (cat. exp., La Haye, Gemeentemuseum, 11 octobre 2003-17 janvier 2004 ; Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 6 février-8 mai 2004 ; Paris, Musée d'Orsay, 2 juin-5 septembre 2004), Paris, RMN, 2004.
- *Jongkind, Des Pays-Bas au Dauphiné*, éd. Chantal Spillemaecker, (cat. exp., La Côte-Saint-André, Musée Hector-Berlioz, 21 juin-31 décembre 2009), Lyon, Libel, 2009.
- *L'école de Barbizon, Peindre en plein air avant l'impressionnisme,* éd. Vincent Pomarède, (cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 22 juin-9 septembre 2002), Paris, RMN, 2002.
- LE SCANFF, Yvon, « Gautier et le moment Corot du paysage », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, no. 2, 2011, pp. 405-416.
- MILLER, Asher Ethan, SCULLY, Sophie, « The Pont Neuf, A Paris View by Johan Barthold Jongkind Reconsidered »*, Metropolitan Museum Journal*, vol. 50, 2015, pp. 178-193.
- MONET, Claude, « Mon histoire », propos recueillis par Thiébault-Sisson, *Le Temps*, 26 nov. 1900, éd. L'Échoppe, 1998.
- MOREAU-NÉLATON, Étienne, *Johan-Barthold Jongkind raconté par lui-même*, [Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur, 1918], La Rochelle, Rumeur des Ages, 2004.

• PERNOUD, Emmanuel, *Corot, peindre comme un ogre*, Paris, Hermann, 2008.
• PERNOUD, Emmanuel, *Hopper. Peindre l'attente,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.
• POITOUT, Adolphe, *Johan Barthold Jongkind vu par un ami de la famille Fesser. Manuscrit de Louis Adolphe Poitout (1857-1913, fin de rédaction dans les années 1905-1910)*, Paris, Société des Amis de Jongkind, 1999.
• ROGER-MARX, Claude, *Jongkind 1819-1891*, Paris, éd. L. P. A., 1949.
• SAMPSON, Henry, *A history of advertising from the earliest times, illustrated by anecdotes, curious specimens and biographical notes*, Londres, Chatto and Windus, 1875.
• SIGNAC, Paul, *Jongkind*, Paris, G. Crès et Cie, 1927.
• SOLNIT, Rebecca, *Wanderlust. A History of Walking*, New York, Viking Penguin, 2000 ; trad. Oristelle Bonis, *L'Art de marcher*, Paris, Babel, 2000.
• STEIN, Adolphe, *et al.*, *Jongkind, Catalogue critique de l'œuvre. Peintures I.*, Paris, Brame & Lorenceau Éditions, 2003.
• WAT, Pierre, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017.

SOURCES SECONDAIRES

• ALBERTI, Leon Battista, *L'Art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par F. Choay et P. Caye, Paris, Seuil, 2004.
• BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, éd. Francis Moulinat, Paris, Le livre de poche, 1992.
• BERGERET-GOURBIN, Anne-Marie, *Jongkind au fil de l'eau*, Paris, Herscher, 1994. (réed. 2004).
• BESSON, George, *Johan-Barthold Jongkind*, Paris, Braun & Cie, 1949.
• BLOK, Rhéa Sylvia, *Jongkind intime, dessins, estampes, et lettres de Jongkind et son entourage dans la collection Frits Lugt*, Paris, Fondation Custodia, 2004.
• BRETTELL, Richard Robson, *Impression. Painting Quickly in France, 1860-1890,* Londres, Yale University Press, 2000 ; trad. Jean-François Allain, *Impressions, peindre dans l'instant. Les impressionnistes en France, 1860-1890*, Paris, Hazan, 2000.
• CAHEN, Gustave*, Eugène Boudin, Sa vie et son œuvre,* Paris, H. Floury, 1900.
• CASTANDET, Christophe et LARRIBAU, Jean-Luc, *Johan Barthold Jongkind,*

1819-1891, Connaissance des arts, hors-série n°221, Paris, Société française de promotion artistique, 2004.

- CLAUDEL, Paul, « Le chemin dans l'art » dans *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 131-144.
- *Corot raconté par lui-même et par ses amis. 1. Pensées et écrits du peintre*, éd. Pierre Courthion, Lausanne, Pierre Cailler éditeur, 1946.
- COURTHION, Pierre, *Autour de l'impressionnisme. Bazille, Boudin, Mary Cassatt, Fantin-Latour, Guigou, Lebourg, Guillaumin, Jongkind, Lépine, Berthe Morisot, Prins, Sisley,* Paris, Nouvelles éditions françaises, 1964.
- DENIS, Maurice, *Journal, tome I « (1884-1904)* », Paris, éditions du Vieux Colombier, 1957.
- FOCILLON, Henri, *La Peinture aux XIXe et XXe siècles. Du Réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1928.
- GASTINEAU, Benjamin, *Les romans du voyage. La vie en chemin de fer,* Paris, E. Dentu, 1861.
- GILPIN, William, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage, suivi d'un poème sur la peinture de paysage,* trad. de l'anglais le Baron de Blumenstein, Breslau, Th. Korn, 1799 [1ère éd. anglaise 1792], (reproduit dans *L'école de Barbizon, Peindre en plein air*, p. 54).
- GOULEMOT, Jean-Marie, LIDSKY, Paul et MASSEAU, Didier, *Le voyage en France, anthologie des voyageurs français et étrangers en France, au XIXe et XXe siècles (1815 – 1914)*, R. Laffont, 1997.
- *Itinéraire complet du royaume de France*, *divisé en 5 régions*, 5e édition, vol. 2., « Centre et midi », Paris, Hyacinthe Langlois Père.
- *Johan Barthold Jongkind, 1819-1891*, (cat. exp., 27 septembre-27 décembre 1997, Voiron, Musée Mainssieux), Musée Mainssieux, 1997.
- LAGIER, Augustin, *La révolution dans les Terres-Froides, ou les cantons de Virieu et de Châbons de 1787 à nos jours*, Valence, J. Céas et fils, 1892.
- *L'école de Barbizon. Un dialogue franco-néerlandais*, éd. John Sillevis et Hans Krann, (cat. exp., Gand, Museum voor Schone Kunsten ; La Haye, Gemeentemuseum ; Paris, Institut Néerlandais, 6 mars-27 avril 1986), Paris, Institut Néerlandais, 1986.
- *L'Ecole de La Haye. Les maîtres hollandais du 19e siècle,* éd. John Sivellis (cat.

exp., Paris, Grand Palais, 14 janvier-38 mars 1983 ; Londres, Royal Academy of Arts, 9 avril-2 juillet 1983 ; La Haye, Gemeentemuseum, 5 août-31 octobre 1983), Paris, RMN, 1983.

- LE BRETON, David, « Chemins de traverse, éloge de la marche » in *Quaderni*, n°44, Printemps 2001, Les industries de l'évasion, pp. 5-16 [en ligne], www.persee.fr/doc/ quad_0987-1381_2001_num_44_1_1478, document généré le 17/10/2015, téléchargé en février 2019.
- *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, éd. Maurice Fréchuret, *et al*., (cat. exp., « De Rodin à Giacometti », Antibes, Musée Picasso, 1er juillet-15 octobre 2000 ; San Sebastian, Koldo Mitxelena kulturunea, 27 février-21 avril 2001 ; « de Beuys à Nauman », Antibes, Musée Picasso, 4 novembre 2000-14 janvier 2001 ; San Sebastian, Koldo Mitxelena kulturunea, 27 février-21 avril 2001), Paris, RMN, 2000.
- MILANI, Raffaele, *L'arte del paesaggio*, Bologne, Il Mulion, 2001 ; trad. Gilles A. Tiberghien, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, Arles, Actes sud, 2005.
- PARINAUD, André, *Barbizon. Les origines de l'impressionnisme*, Paris, Bonfini, A. Biro, 1994.
- PATIN, Sylvie, *Jongkind, une fascination pour la lumière, fantasmagories de ciel et d'eau*, Rouen, Éditions des Falaises, 2014.
- PERNOUD, Emmanuel, « Corot, le modèle enfant, l'impression d'enfance », *Gradhiva*, [en ligne], n°9, 2 septembre 2009, pp. 38-55, http://gradhiva.revues.org/1344 consulté le 15 juillet 2018.
- PERNOUD, Emmanuel, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme*, Paris, Hazan, 2007.
- PESSOA, Fernando, *Le Gardeur de troupeaux, et les autres poèmes d'Alberto Caeiro, avec Poésies d'Alvaro de Campos*, trad. du portugais et préfacé par Armand Guibert, Paris, Gallimard, 1987.
- REDON, Odilon, *A soi-même : journal, 1867-1915 : notes sur la vie, l'art et les artistes*, [Paris, H. Floury, 1922], Paris, éd. Corti, 2011.
- REFF, Theodore, « Cézanne et la perspective, quelques remarques à la lumière de documents nouveaux », trad. Jeanne Bouniort, *Revue de l'Art*, n°86, 1989, pp. 8-15.
- REWALD, John, *Histoire de l'impressionnisme* [1946], trad. Nancy Goldet-

Bouwens, Paris, Albin Michel, 1986.

- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- SILLEVIS, John, *Jongkind, aquarelles*, Paris, Brame & Lorenceau Éditions, 2002.
- STECHOW, Wolfgang, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Londres, Phaidon, 1966.
- STEVENS, Arthur, *Salon de 1863, suivi d'une étude sur Eugène Delacroix et d'une notice biographique sur Le Prince Gortschakow*, Paris, Librairie centrale, 1866, p. 200.
- VALÉRY, Paul, *Pièces sur l'Art* (reproduit dans *Corot raconté par lui-même*, p. 91).
- VINCENOT, Henri, *L'âge du chemin de fer*, Paris, Denoël, 1980.
- VOLLARD, Ambroise, *Auguste Renoir (1841-1919), avec onze illustrations, dont huit phototypies, Ambroise Vollard*, Paris, G. Crès, 1920.
- WANTELLET, Maurice, *Deux siècles et plus de peinture dauphinoise*, Grenoble, M. Wantellet, 1987.
- WAT, Pierre, *Constable. Entre ciel et terre*, Paris, Herscher, 1995.
- WAT, Pierre, *Turner. Menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010.

WEBOGRAPHIE

- BOUQUILLARD, Jocelyn, « L'avènement de l'estampe de paysage au XIX^e^ siècle » [en ligne], date de mise en ligne inconnue, http://expositions.bnf.fr/japonaises/arret/06.htm, consulté le 10 avril 2019.
- COLIN, Jean, « Impressionnisme et Japonisme, ou l'apport du Japon dans l'art occidental » in Bretagne sud, p. 30 [en ligne], https://jeancolindecallac.files.wordpress.com/2015/01/livre-2-3-impressionnisme-et-japonisme.pdf, téléchargé le 20 mars 2019.
- OFFNER, Jean-Marc, « "Réseaux" et "Large Technical System" : concepts complémentaires ou concurrents ? », *Flux*, n° 26, 1996, pp. 17-30 [en ligne], https://www.cairn.info/revue-flux2-1996-4-page-17.htm, téléchargé le 2 mai 2019.
- Site de l'association « Dans les pas de Jongkind en Dauphiné », dernière mise à jour inconnue, [http://www.jongkind.fr], consulté d'octobre à juin 2019.

• Site de l'association Société des Amis de Jongkind, dernière mise à jour inconnue, [http://saj.jongkind.online.fr], consulté d'octobre à juin 2019.