

ASHER ETHAN MILLER  
SOPHIE SCULLIE

Le Pont Neuf: redécouverte d'une vue de Paris  
de Johan Barthold Jongkind

*Traduction informelle de l'anglais par Françoise Vauquois, juillet 2017*

En 1980, le Metropolitan Museum of Art a fait l'acquisition d'une vue de Paris, *Le Pont Neuf*, par Johan Barthold Jongkind (1819-1891).

Aucun élément historique n'accompagnait la peinture, hormis les noms des donateurs, le collectionneur new-yorkais Walter Mendelsohn et son épouse [1]. En raison d'un vernis épais et décoloré il était difficile d'évaluer l'état de l'œuvre et de déchiffrer sa composition. Grâce à des recherches récentes et à un traitement de conservation, fruits de la collaboration entre les auteurs, le tableau peut à nouveau être admiré (figure 1) et replacé dans le contexte des autres vues de Paris que Jongkind a peintes vers 1850. La présente étude lève le voile sur le processus de travail de l'artiste et sur son approche de la composition, dans *Le Pont Neuf* et dans d'autres vues du paysage urbain de Paris datant de la même époque.

Jongkind s'est d'abord formé dans sa Hollande natale avec le paysagiste Andreas Schelfhout (1787-1870).



fig. 1 Johan Barthold Jongkind (Dutch, 1819–1891). The Pont Neuf, 1849–50, after treatment. Oil on canvas, 21 1/2 × 32 1/8 in. (54.6 × 81.6 cm). Signed and inscribed at lower right: Souvenir du Pont Neuf / Jongkind. The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Mr. and Mrs. Walter Mendelsohn, 1980 (1980.203.3)

Il fut remarqué en 1845 par le peintre français de marines Eugène Isabey (18036 1886), chef de file de la génération romantique. En 1846 il reçut une allocation royale qui lui permit de s'installer à Paris.[2] Il y passa la décennie suivante sous l'aile d'Isabey, travaillant souvent avec lui et l'accompagnant dans des excursions sur les côtes de la Manche pendant les étés de 1847, 1850 et probablement 1851. Le premier séjour parisien de Jongkind, qui s'est achevé en 1855, coïncide avec une période de transition artistique: Ingres et Delacroix étaient au faîte de leur génie ; les peintres de Barbizon commençaient à être reconnus; la photographie était en pleine ascension; et un autre arrivé récent dans la capitale, Gustave Courbet, exact contemporain de Jongkind, voyait grandir sa notoriété. Au cours de cette décennie Jongkind s'est présenté aux Salons de 1848, 1850, 1852, 1853 et 1855, et il a commencé à attirer l'intérêt des collectionneurs grâce à deux marchands d'art, Adolphe Beugniet et Pierre-Firmin Martin. De retour en Hollande

en 1855 il y demeura jusqu'en 1860, date à laquelle il revint s'installer à Paris. Deux ans plus tard, en 1862, Claude Monet (18406 1926), alors âgé de vingt-six ans, rencontre Jongkind pour la première fois. En 1964 les deux peintres travaillèrent ensemble. Monet dit de leur première rencontre: «A partir de ce moment-là ce fut lui mon vrai maître, et c'est à lui que je dois l'éducation définitive de mon œil ».[3] Si l'héritage de Jongkind est souvent vu à l'aune de cette remarque, son propre travail et ses vues parisiennes en particulier ont rarement fait l'objet d'une étude approfondie.

À Paris Jongkind a été le pionnier d'un genre florissant, le pittoresque urbain, ainsi nommé parce qu'il prend véritablement la ville comme sujet, intégrant tous les détails distinctifs, même les plus banals, dans le cadre d'un ensemble esthétique. Pour y parvenir Jongkind a travaillé sur les moyens techniques à sa disposition, et sur la composition. Sa méthode de croquis soutient la comparaison avec les paysages



fig. 2 Johan Barthold  
Jongkind. Sketchbook page:  
Three Parisian Scenes, 1849.  
Pencil on paper, sheet 121/ 8  
× 8 5 / 8 in. (30.8 × 22 cm).  
Musée  
du Louvre, Paris, Jongkind  
Album 31, fol. 22 recto  
(RF 11636,38)

fig. 3 Johan Barthold  
Jongkind. The Cathedral of  
Notre Dame de Paris, Seen  
from the Pont de l'Archevêché,  
1849. Oil on canvas, 133/ 4 ×  
23 7 / 8 in. (35 × 60.6 cm).  
Signed, dated, and inscribed  
at lower left: Paris 1849  
Jongkind. Santa Barbara  
Museum of Art, Museum pur6  
chase with funds provided by

contemporains de Charles-François Daubigny (1817-1878) et les paysages maritimes d'Eugène Boudin (1824-1898), deux artistes qui, comme lui-même, sont considérés comme des catalyseurs dans le développement de la "nouvelle peinture" des années 1860. Dans les années 1840 et 1850, Paris était en constante transformation, de la croissance de ses faubourgs au renouveau urbain de son centre historique, mais il n'avait pas encore pris la forme imaginée par le baron Haussmann. Jongkind était prêt à essayer différentes approches pour représenter une ville saisie par le changement, mais pas encore redessinée par les grands boulevards arborés, les parcs publics et l'architecture du spectacle amorcée en 1855 avec la première des expositions universelles qui se dérouleront tous les dix ans environ jusqu'en 1900. Les rives de la Seine, en particulier, attiraient des artistes de tous horizons, inspirant même un peu de poésie chez des écrivains aussi prosaïques que Félix Lazare et Louis Lazare, pour qui le fleuve évoquait «l'apparition d'une de ces villes flottantes qui abondent sur les grands fleuves de Chine» [4].

Le goût de Jongkind pour les sujets urbains ne date pas de son arrivée à Paris en 1846. Ce n'est qu'au retour d'un séjour de onze mois en Hollande, en mai 1849, qu'il a commencé à regarder Paris avec un œil neuf. Dans un carnet de croquis déjà partiellement rempli de scènes de la campagne hollandaise, il dessina aussi des scènes vues le long de la Seine [6]. Sur une feuille volante (figure 2), Jongkind dessina des croquis spontanés représentant la cathédrale Notre-Dame en haut et en bas, et deux groupes de blanchisseuses au centre. Ensemble, ces modestes croquis forment le squelette de la plus célèbre vue de Paris de Jongkind à l'huile, *La cathédrale Notre-Dame de Paris vue du Pont de l'Archevêché*, signée et datée de 1849 (figure 3) [7]. L'évolution de cette composition peut être retracée à travers d'autres dessins conservés. Les grandes lignes étaient déjà en place sur un croquis rapide exécuté à la sanguine (figure 4), dont les lignes du haut et du bas fixent le cadre du croquis mais aussi celui d'un très fin dessin au crayon (fig. 5), et celui du tableau final [8].





fig. 4 Johan Barthold Jongkind. The Cathedral of Notre Dame de Paris, Seen from the Left Bank of the Seine, 1849. Red chalk on paper, sheet 85/ 8 × 12 1 / 4 in. (21.9 × 31.1 cm). Musée du Louvre, Paris (RF 10970)

fig. 5 Johan Barthold Jongkind. The Cathedral of Notre Dame de Paris, Seen from the Left Bank of the Seine, 1849. Pencil on paper, sheet 85/ 8 × 15 3 / 4 in. (22 × 40 cm). Musée du Louvre, Paris (RF 3426 recto)

La précision de la structure et le rendu des détails dans le dessin au crayon suggèrent que l'artiste a employé un dispositif optique, peut-être une camera obscura. Bien que de tels outils aient été mis à la disposition des artistes depuis des siècles, le projet de Jongkind d'en utiliser un pour l'exécution de ce dessin très raffiné est intrigant, parce qu'il est sans doute très proche de compositions similaires conçues par des artistes tels que le pionnier de la photographie Henri Le Secq (1818-1882), autre habitué de l'atelier d'Isabey. Le Secq connaissait probablement Jongkind à la fin des années 1840 et Jongkind était sans doute familier de son œuvre [9]. L'influence de la photographie sur le développement de la peinture paysagère de cette époque est largement admise, et il y a tout lieu de supposer que Jongkind a expérimenté une technique parallèle en relation avec sa pratique de la peinture [10]. Des vues similaires allaient bientôt être adoptées par d'autres artistes, y compris le graveur Charles Meryon (1821-1868) [11].

Bien qu'il n'y ait rien de nouveau ni d'exceptionnel dans le travail d'élaboration d'une peinture à travers des esquisses préparatoires, *la Cathédrale de Notre-Dame* se distingue par la façon dont Jongkind a couvert sa toile d'un véritable canevas de coups de pinceaux, qui expriment forme et volume aux seuls moyens de la couleur et de la lumière. Les traits verticaux peignant les rayures de pierres sur le mur du quai de l'Île de la Cité se prolongent dans les contreforts de la cathédrale récemment restaurée, et dans leurs reflets dans la Seine.

Ensemble, ils équilibrent l'horizontalité de la composition qui sinon aurait pu paraître emphatique. Non seulement le sens du détail de l'étude au crayon (figure 5) est conservé et même amélioré dans la peinture, mais le balayage du mouvement transmis par les diagonales convergentes dans le dessin à la craie rouge (figure 4) est aussi présent. Il apporte une touche caractéristique du paysage hollandais à cette vision de Paris si française avec deux éléments traditionnels, l'un sur la tour droite de Notre-Dame et l'autre dans le paysage urbain à gauche de la cathédrale. On date de la même époque la genèse du *Pont Neuf* (voir figure 1), mais Jongkind a travaillé sur cette image de façon très différente et sur une plus longue période de temps. Le pont, plus précisément sa travée sud, est représenté à partir de la base du Quai de Conti, sur la rive gauche de la Seine en regardant au-delà de l'Île de la Cité, avec au loin les tours de Notre-Dame. Le spectateur est situé sur la berge, dominée par des masses de débris, quelques figures esquissées, et, à l'extrême droite, un bateau renversé. Une passerelle relie la rive à l'enchevêtrement des bateaux-davoirs et des autres embarcations qui encombrant le

fleuve. A droite de la composition, un escalier et une rampe mènent au quai. Dans le coin inférieur droit on lit une inscription légèrement floue: *Souvenir du Pont Neuf* / Jongkind.

Avant le traitement de la peinture au Centre Sherman Fairchild du Métropolitain pour la Conservation des Peintures, d'août 2013 à février 2014, un vernis vieilli masquait des défauts dans son état. Parmi eux, un réseau de larges fissures de séchage habituelles dans le processus de peinture de Jongkind; l'aplatissement de l'empâtement supérieur, qui se produisit au cours d'une première restauration de la toile; enfin l'abrasion des couches supérieures de la surface de peinture lors d'un précédent nettoyage exécuté maladroitement. Une fois établi que le vernis pourrait être enlevé en toute sécurité, il est apparu que le nettoyage était susceptible de donner de bons résultats. En même temps que l'état du tableau était évalué, son histoire a été étudiée. Une accumulation de références inexactes dans la littérature, y compris des mesures erronées, et la confusion du présent travail avec d'autres représentations du même sujet, avaient rendu son histoire illisible [12]. A partir de la vente posthume du collectionneur Emile Vial en 1918, la peinture a été reproduite dans les catalogues de vente aux enchères. Ils ont fourni la clé pour retracer la succession de propriétaires de l'ouvrage, car les fissures de séchage visibles dans chacune d'elles correspondent à celles de l'image du Metropolitan. (figures 6a et 6b) [13].

Le fait d'enlever le vernis a transformé l'aspect du tableau, et a permis de mieux apprécier l'usage à la fois

tranquille et dramatique de la lumière par Jongkind. Le jeu dynamique du gris et du blanc dans les nuages qui se déplacent à travers le ciel de Paris permet des ruptures de luminosité inattendues. Un rayon de soleil tombe sur la rive proche et illumine les vêtements de bain posés au bord de la rivière. Un autre saisit les rampes vers la droite, brisant l'ombre bleuvert de la rampe et des escaliers.

Dans cette peinture Jongkind a étudié les effets de la lumière sur différentes surfaces et a utilisé les passages ensoleillés pour conduire le regard vers les alentours de la scène. Mais les éléments marquants sur le fleuve attirent le regard vers le centre de la composition. Les reflets dans la flaque, sur la rive proche et dans la rivière, répondent à des zones bleu clair dans le ciel au-dessus d'elles.

Avant le nettoyage on ne pouvait que présumer la subtilité de la palette de Jongkind et de son travail à la brosse. En réalité cette scène urbaine principalement brune et grise, dominée par la pierre, le bois et la saleté, est animée par une utilisation nuancée de la couleur. Jongkind fait contraster le ciel d'acier avec la chaude lumière d'or, qui donne au quai le long de la rive gauche un brun rose pâle et aux maisons au-dessus du quai un ton gris mauve, afin de créer un effet de contrejour typiquement parisien. Le pont, alternativement dans la lumière et dans l'ombre, est à la fois chaud et froid dans ses tonalités. Ici le blanc de plomb, la terre de fer et le noir d'os ou d'ivoire qu'on pouvait s'attendre à voir l'artiste utiliser pour représenter la pierre gris-brun, se mêlent au bleu cobalt, au vermillon et aux pigments verts à base de cuivre 6 probablement du vert de gris ou de la malachite [14]. La lisibilité accrue après

fig. 6a Detail of an early photograph of The Pont Neuf (fig. 1) overlaid with red lines tracing cracks in the painting's surface. From sale catalogue, Galerie Georges Petit, Paris, May 11–12, 1931, no. 21



fig. 6b Detail of The Pont Neuf (fig. 1) before treatment, with cracks in the painting's surface traced in red

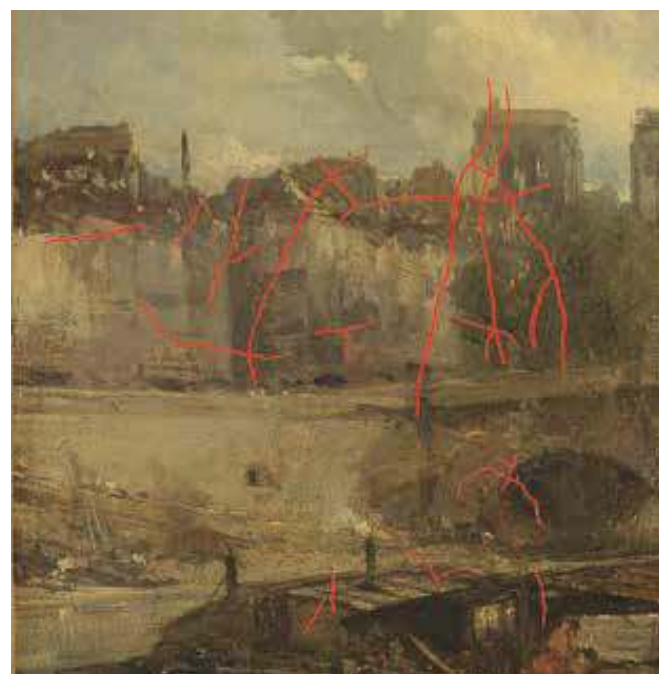




fig. 7 Detail of The Pont Neuf (fig. 1) showing the juncture of the Pont Neuf and the Île de la Cité  
 fig. 8 The Pont Neuf (fig. 1) with alternative perspective lines indicated by broken red lines, and with the angles of the ramp and staircase highlighted in solid red



l'enlèvement de l'ancien vernis a également attiré l'attention sur une partie qui apparaît maintenant moins heureuse. Le point d'intersection entre le quai de l'Île de la Cité et le Pont Neuf est mal défini, une touche inhabituellement maladroite soulignant le sommet du quai (fig.7). Le rendu maladroit de cette liaison a incité à étudier la construction de perspective de Jongkind, et à révéler que la composition n'est pas basée sur un schéma de perspective unifié. Les angles des deux quais en relation avec le pont ne concordent pas. Les lignes du côté gauche du pont et du quai au loin composent un angle trop obtus. Du point de vue d'un spectateur situé sur la rive, le quai opposé devrait être encore raccourci, comme indiqué par les lignes rouges cassées représentées à gauche sur la figure 8. Par ailleurs, si la perspective sur le côté gauche du pont est supposée être correcte, l'angle de la paroi sur le côté droit devrait être encore plus petit, peut-être plus proche en apparence de la ligne rouge cassée vue à droite. De plus les balustrades de l'escalier et de la rampe, indiquées par les lignes rouges pleines, ont été peintes à des angles légèrement décalés dans l'un ou l'autre scénario.

Ainsi, on peut voir que les grandes lignes de perspective des deux côtés du pont ne sont pas corrélées, avec comme résultat que le premier plan est trop large par rapport à l'arrière-plan. Étant donné la clarté formelle de la *Cathédrale de Notre-Dame de Paris, vue du pont de l'Archevêché*, on a fait l'hypothèse d'une licence artistique autorisant des erreurs de perspective dans *le Pont Neuf*, et la topographie réelle du site décrit a été étudiée [15]. La représentation de Jongkind de la vue divergeait de son apparence réelle de plusieurs façons. En premier lieu le Pont Neuf a toujours eu cinq arches, bien que Jongkind n'en ait représenté que quatre. Jongkind connaissait ce nombre d'arches soutenant le pont, comme le démontre un dessin (fig.9) qui peut être daté de 1849 puisqu'il apparaît dans le même carnet de croquis du Louvre que la feuille d'études (voir figure 2) pour *la cathédrale de Notre Dame* [16]. Autre différence importante dans la vue actuelle,

l'ajout des clochers de Notre-Dame. Ce motif découle d'un autre Louvre (figure 10), pour lequel l'artiste se plaça plus à l'est, le Pont Neuf derrière lui; Le pont représenté devant Notre-Dame dans le croquis est le Pont Saint-Michel.[17] Jongkind se référait volontiers aux deux croquis en développant sa composition pour le Pont Neuf du Métropolitain [18].

Il a également laissé certains éléments en dehors de cette scène hybride, notamment, à l'extrême gauche, la place Dauphine, située à l'intersection du Pont Neuf et de l'Île de la Cité (le point auquel le pont continue sur le bras nord de la Seine). Ayant choisi d'inclure les tours de Notre-Dame, Jongkind a délibérément omis cette place emblématique du début du dix-septième siècle, qu'il a pourtant incluse dans d'autres représentations du site [19].

L'analyse topographique montre ainsi clairement que *le Pont Neuf* est une vue composite.

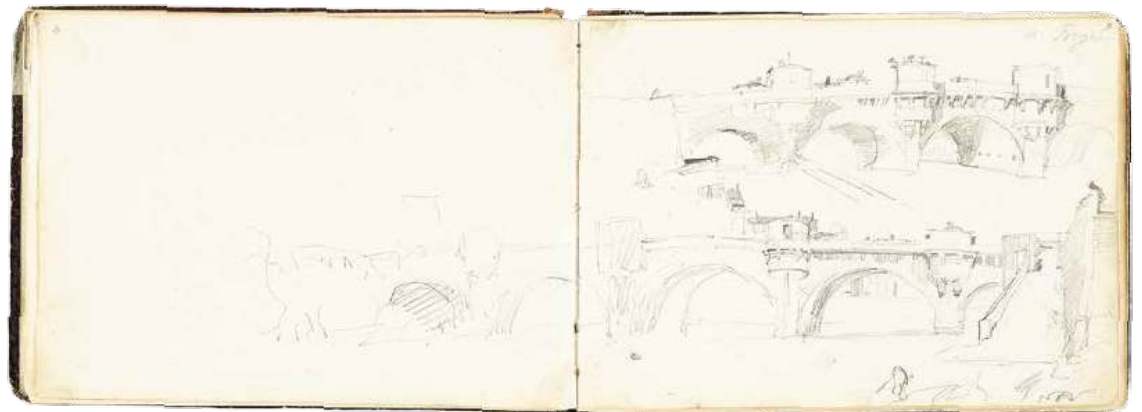


fig. 9 Johan Barthold Jongkind. Two Views of the Pont Neuf, Paris, 1849. Pencil on two sketchbook pages, each sheet 8 5 / 8 × 12 1/8 in. (22 × 30.8 cm). Fol. 10 inscribed at top right: M. Forget. Musée du Louvre, Paris, Jongkind Album 31, fols. 9 verso and 10 recto (RF 11636,16–17)

fig. 10 Johan Barthold Jongkind. The Pont Saint-Michel and the Cathedral of Notre Dame, Paris, 1849. Pencil on sketchbook page, sheet 85/ 8 × 12 1/8 in. (22 × 30.8 cm). Musée du Louvre, Paris, Jongkind Album 31, fol. 12 recto (RF 11636,20)





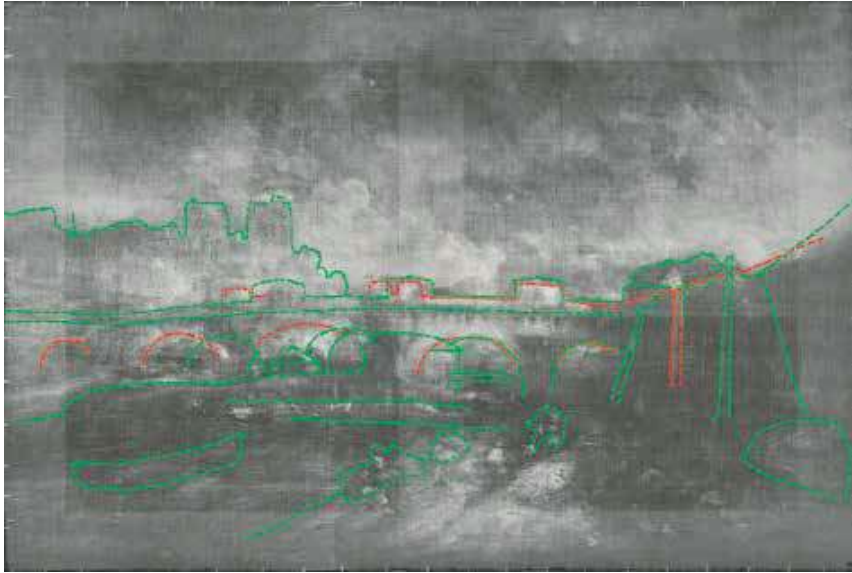


fig. 11 X-ray radiograph of The Pont Neuf (fig. 1). The lines in red trace features of the painting's original composition visible only in the X-ray radiograph; the green lines trace the main features of the final composition.

fig. 12 The Pont Neuf (fig. 1) overlaid with tracing in red of the original five arches evident in fig. 11

A l'examen des deux dessins du carnet de croquis (voir matériau source 11 de la composition), une autre question se pose: Jongkind s'est-il mis d'emblée à peindre une vue hybride ou, étant donné le manque relatif de résolution dans les passages peints sur la rive opposée, a-t-il changé de cap à un moment donné pendant le processus de peinture?

Une radiographie aux rayons X de la peinture indique que Jongkind a retravaillé la composition. En raison de la concentration élevée des mélanges de peinture de plomb blanc de Jongkind (un pigment radiopaque qui apparaît blanc dans les radiographies), l'image est difficile à lire, mais les changements deviennent visibles dans un diagramme (fig. 11) dont les traits principaux de la peinture sont tracés en vert sur la radiographie aux rayons X. Dans le même schéma, le tracé en rouge montre que certains éléments visibles dans la radiographie X ne sont pas présents dans la composition finale. C'est le cas notamment des cinq arches du pont, qui s'étendent plus à gauche et ont un arc plus arrondi dans une représentation précise de la structure du Pont Neuf vers 1850. On voit également à la radiographie X un léger ajustement de l'angle de la rampe d'escalier, qui était à l'origine presque verticale. Il est également révélateur de voir la position des cinq arches dans la version antérieure de la peinture visible sur une photographie de la peinture finie (figure 12).

La radiographie X fournit la preuve que Jongkind a commencé à peindre le Pont Neuf avec ses cinq arches. À un moment donné, il a peint l'arche la plus à gauche, en accordant une plus grande part de la composition à la paroi du quai sur la rive opposée. Il a improvisé cette modification directement sur la toile. Ce changement éclaire la façon dont Jongkind est arrivé aux inexactitudes de la perspective décrites ci-dessus. Afin d'insérer le quai sur la rive opposée, il a été forcé d'aplatir l'intersection du pont et du quai. Il compense alors ce changement sur le côté droit en décalant la position de la rampe et / ou de l'escalier. Malheureusement, la concentration de blanc de plomb dans le ciel masque les indices d'altérations possibles dans les bâtiments, et il serait aventureux d'affirmer avec certitude que Jongkind envisageait d'inclure les tours de Notre-Dame dès le début.



fig. 13 Eugène Isabey (French, 1803–1886). Fishing Village, 1854. Oil on canvas, 36 × 54 1 / 2 in. (91.5 × 138.3 cm). The Art Museum at the University of Kentucky, Lexington (2005.1.3)

fig. 14 Johan Barthold Jongkind. Bateau à lavoire près du Pont Neuf, Paris, 1850. Oil on panel, 8 1 / 4 × 16 1 / 8 in. (21 × 41 cm). Signed and dated at lower right: Jongkind 1850. Private collection



Si l'on considère la simplicité topographique de l'œuvre aujourd'hui conservée à Santa Barbara (figure 3), on peut se demander pourquoi Jongkind a complexifié la vue actuelle en y introduisant des éléments hybrides. Il suffit de la comparer avec une image légèrement plus tardive d'Isabey (figure 13), avec qui Jongkind travaillait étroitement à l'époque, pour comprendre la stratégie picturale qu'il expérimente ici. La peinture de Jongkind, comme celle d'Isabey, emploie de fortes diagonales opposées, l'une pour le premier plan et l'autre pour l'arrière plan, afin d'apporter un élément de romantisme dramatique à son ciel ténébreux.

Quelles que soient les hésitations visibles à l'étude de ce tableau, Jongkind est parvenu à une composition qu'il trouvait assez satisfaisante pour en produire une deuxième version plus petite, datée de 1850 (fig 14) [20]. L'état final de l'image du Metropolitan montre qu'elle a été exécutée par la suite. La composition de cette peinture datée établit que Jongkind avait achevé la composition de la plus grande des deux peintures avant 1850. Il n'est pas possible de savoir, cependant, quand l'artiste a travaillé pour la dernière fois sur le tableau du Metropolitan. L'inscription *Souvenir du Pont Neuf* implique qu'il y soit retourné à un moment donné, ne serait-ce que pour ajouter l'inscription, peut-être pour un marchand ou un collectionneur. Son premier propriétaire documenté, Emile Vial, connaissait Jongkind dès les années 1870, bien que l'artiste ou la personne auprès de qui il a acquis la peinture soit inconnu [21]. Ce qui est clair aujourd'hui c'est qu'en peignant *Le Pont Neuf*, Jongkind a opéré de nombreuses révisions et exploré de nouvelles pistes de travail. La peinture défie la catégorisation simple: ce n'est ni un croquis préparatoire, ni une œuvre inachevée. Elle parvint néanmoins à un état qui plut à l'artiste, qui sentait qu'il avait progressé suffisamment dans le tableau pour y ajouter une inscription et pour en reproduire la composition.

L'ouverture de Jongkind à des approches apparemment disparates de la composition et de la manipulation de ses matériaux se manifeste dans la troisième et dernière œuvre de l'artiste étudiée ici, une composition qu'il a développée sur une période d'au moins deux ans, la *Vue du quai d'Orsay*, signée et datée de 1854 (figure 15).

Le premier traitement connu de ce motif est un dessin de carnet de croquis conservé au Louvre

fig. 15 Johan Barthold Jongkind. View from the Quai d'Orsay, 1854. Oil on canvas, mounted on wood, 17 1/4 x 26 in. (43.8 x 66 cm). Signed and dated at lower right: Jongkind 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Meta Cecile Schwartz, 2001 (2001.652)

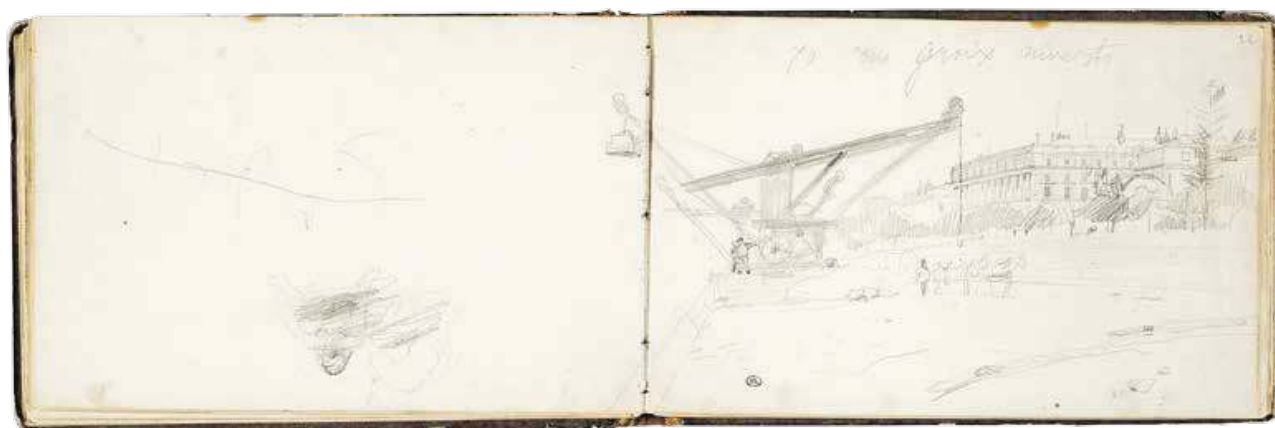


fig. 16 Johan Barthold Jongkind. Crane Supporting a Weight on the Quai d'Orsay, Paris, by 1852. Pencil on two sketchbook sheets, each 5 3/4 x 9 in. (14.7 x 22.9 cm). Musée du Louvre, Paris, Jongkind Album 26, fols. 21 verso and 22 recto (RF 10890,42-43)

(figure 16), qui va tout à fait dans le sens des études utilisées pour ses peintures de Notre-Dame et du Pont-Neuf [22]. A l'inverse une étude à l'aquarelle de la grue (figure 17) contredit la liberté de la brosse qui est habituellement celle de Jongkind lorsqu'il use de cette technique. [23] Ce dessin extrêmement précis, réalisé au crayon et au lavis et qui rappelle l'étude au crayon de Notre-Dame par ses détails, (voir figure 5), dépeint un motif très éloigné de la grandeur gothique de la cathédrale. La volonté de l'artiste d'enregistrer tous les détails d'ingénierie reflète fidèlement son intérêt pour la modernité de son sujet et, par extension, son entreprise.

Une huile sur papier de la Fondation Custodia à Paris (fig.18), à la touche rapide mais assurée, semble avoir été esquissée en extérieur pour établir les valeurs et les tons de

la composition, avant que l'artiste ne réalise sa première toile aboutie sur le sujet, datée de 1852 et aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Salies à Bagnères-de-Bigorre (fig.19) [24]. Il existe aussi une version à l'aquarelle, dont on ignore la localisation actuelle (Figure 20) ; toutefois il n'a pas été établi qu'elle jouait un rôle préparatoire, ni dans son état actuel ni à un stade antérieur [25]. Comme elle est signée et datée de 1852, il peut s'agir d'une variante de la peinture finale.

La *vue du Quai d'Orsay* du Métropolitain (Figure 15) est le dernier travail de Jongkind sur ce motif. Ici, le peintre ouvre la vue à plus d'air, d'espace et de lumière. L'examen par réflectogramme infrarouge indique que, en travaillant dans ce sens, il a apporté de légers ajustements à la composition. La photographie infrarouge (figure 21) montre que Jongkind a

fig. 17 Johan Barthold Jongkind. Study of a Crane on the Quai d'Orsay, Paris, by 1852. Pencil with brown wash and watercolor on paper, 8 5 / 8 × 14 5 / 8 in. (22 × 37.2 cm). Signature stamp at lower right. Musée du Louvre, Paris (RF 10977 recto)



fig. 18 Johan Barthold Jongkind. The Quai d'Orsay, Paris, by 1852. Oil on paper, laid down on canvas, 8 3 / 8 × 14 3 / 4 in. (21.3 × 37.3 cm). Signed at lower left: Jongkind. Fondation Custodia, Paris, Collection Frits Lugt (20126S.15)



d'abord positionné la roue sur la grue plus haut et a peint plus de cordes entrelaçant les faisceaux, y compris une ligne pendant avec un crochet, sur la gauche. Il a ensuite réduit la taille de la roue et peint les cordes, éliminant efficacement l'encombrement qui nuisait à la force du motif central. La grue est un motif qui a visiblement posé problème à Jongkind, comme l'indiquent les petits changements dans sa structure et sa position dans chacune des études préparatoires. A chaque fois il a peaufiné une composition pourtant déjà méticuleusement construite. Ce soin attentif porté aux moindres détails contraste totalement avec son approche

improvisée de la composition du *Pont Neuf*. Un examen approfondi du *Pont Neuf* révèle un artiste encore tâtonnant dans sa technique et sa méthode, alors que dans la *Vue du Quai d'Orsay*, exécutée environ quatre ans plus tard, Jongkind est devenu un peintre de Paris parfaitement inscrit dans la modernité.

La *vue du Quai d'Orsay* fut l'une des trois peintures, toutes des vues parisiennes, que Jongkind exposerait à L'Exposition universelle de 1855 non pas dans la section hollandaise, mais en tant que peintre français. Comme dans la *vue de Notre-Dame* peinte en 1849 (voir figure 3), on y distingue le drapeau tricolore. On l'aperçoit



non seulement sur le pavillon central du palais des Tuileries, à gauche, mais peut-être aussi dans le costume de l'ouvrier assis au bord du quai, au centre du tableau.

Le premier séjour à Paris de Jongkind s'est terminé peu de temps après l'achèvement du tableau. Bien qu'il soit parti avec le sentiment d'avoir échoué dans sa carrière de peintre, il avait semé la graine du relatif succès qu'il connaîtrait à son retour, cinq ans plus tard, en 1860.

*En mémoire de notre ami et collègue Walter Liedtke*



fig. 19 Johan Barthold Jongkind. Crane on the Quai d'Orsay, Paris, 1852. Oil on canvas, 10 5/8 × 16 1/8 in. (27 × 41 cm). Signed and dated at lower right: Jongkind 52.

Musée des Beaux-Arts Salies, Bagnères-de-Bigorre (169)

fig. 20 Johan Barthold Jongkind. View of the Seine at Paris, 1852. Watercolor on paper, 8 × 11 1/4 in. (20.3 × 28.5 cm). Signed at lower right: Jongkind; inscribed and dated at lower left: Paris 52. Location unknown

## REMERCIEMENTS

Cet article est issu d'une conférence intitulée, «Les vues de Paris de Johan Barthold Jongkind: entre romantisme et impressionnisme», présentée par les auteurs au symposium «Interactions: dessins et croquis d'huile», à la Morgan Library and Museum, New York, le 30 avril 2014. Sophie Scully avait présenté auparavant ses conclusions dans son exposé intitulé «L'étude et le traitement du Pont Neuf par Johan Barthold Jongkind» au Colloque «Peintres et peintures» du Musée Métropolitain, qui s'est tenu au Musée le 14 mars 2014.

Les auteurs remercient Charlotte Hale et Michael Gallagher, du département de la conservation des peintures, pour leurs précieux conseils et Alice Panhard pour son aide généreuse.

fig. 21 Detail of infrared photograph of fig. 15, showing original state of crane



**ASHER ETHAN MILLER**

*Conservateur adjoint, Département de Peinture Européenne, Metropolitan Museum of Art*  
**SOPHIE SCULLY** *Chercheur, Département de Conservation des Peintures, Metropolitan Museum of Art*





