

Paris, une ville du XIX^e siècle

- Présentation
- Objectifs
- Préparation de la visite
- Prolongement de la visite
- La visite : liste des œuvres
- Bibliographie

Présentation

Paris au XIX^e siècle se transforme complètement. Il devient une "ville de l'âge industriel" (Maurice Agulhon) : "espace réglé, aux cheminements droits, aux édifices dégagés, à l'architecture harmonieuse" (Marcel Roncayolo). Le fort accroissement démographique urbain qui accompagne les premiers temps de l'industrialisation est la cause initiale de ce bouleversement. L'armature de la ville éclate : de 547 000 habitants en 1801, Paris passe à un million vers 1835, deux vers 1860, trois vers 1885, quatre vers 1900. L'afflux de population concerne d'abord les quartiers du Châtelet, des Halles, de Saint-Antoine, de Saint-Marcel, puis à la fin du siècle les communes périphériques, donnant naissance à une nouvelle réalité urbaine emblématique du XX^e siècle : la banlieue. Les mutations économiques modifient directement le visage de la ville : ateliers et petites usines prolifèrent, le chemin de fer, après l'ouverture en 1857 de la ligne Paris-Saint-Germain, s'étend autour de Paris et nécessite l'installation de voies spécifiques et de gares. Bien avant Haussmann, les clivages sociaux s'inscrivent dans la géographie urbaine : un prolétariat misérable, main-d'œuvre d'origine rurale pour les manufactures, s'entasse dans les vieux quartiers insalubres du centre. La nécessité d'une transformation radicale des structures urbaines s'impose à de nombreux responsables dès le début du siècle.

Les acteurs

Les transformations du second Empire sont ébauchées dès le règne de Louis-Philippe (1830-1848). Rambuteau, préfet de la Seine (1835-1848) réalise la première percée dans le tissu ancien de la ville, l'actuelle rue Rambuteau, qui relie les Halles au quartier du Marais. Les Champs-Élysées, l'arc de triomphe de l'Étoile, la place de la Concorde sont achevés, Notre-Dame et la Sainte Chapelle sont restaurées. La crise économique puis la révolution de 1848 entravent la poursuite des travaux, mais la nécessité d'une politique urbaine d'ensemble reste manifeste. Régime autoritaire, le second Empire réunit les conditions d'une action énergique et durable. L'aménagement de Paris est directement pris en charge par Napoléon III, assisté du préfet de la Seine, le baron Haussmann (1809-1891). Faire circuler et assainir sont les deux maîtres mots de cette politique. L'urbanisme moderne pense en termes de réseaux (circulation et transports, égouts, adduction d'eau, éclairage). Air et lumière doivent circuler librement et disperser les "miasmes". Une inspiration analogue conduit à apprécier les avantages apportés à la sécurité et au maintien de l'ordre par de larges avenues, moins propices aux émeutes et aux barricades que le tissu urbain traditionnel. Toutefois, cette préoccupation n'a pas eu la portée que lui a parfois donné l'historiographie républicaine : les quartiers les plus "dangereux" (Belleville, Ménilmontant) sont également les moins touchés par l'haussmannisation. Paris doit remplir pleinement ses fonctions de capitale politique et de carrefour d'échanges. Embellissement, assainissement et hygiénisme, progrès social, prestige politique vont de pair. L'Empereur souhaite en outre associer projet social et projet économique : "L'idée napoléonienne n'est point une idée de guerre, mais une idée sociale, industrielle, commerciale, humanitaire" écrivait-il dès 1839.

Napoléon III décide des grandes lignes directrices des travaux. Il les dessine à gros traits de couleur sur un plan installé dans son bureau. La conduite et la réalisation du remodelage de Paris sont confiées à Georges Haussmann, préfet de la Seine (1855-1870) et véritable "ministre" de la capitale, entouré notamment de l'ingénieur Eugène Belgrand (1810-1878), directeur du service des eaux, et du paysagiste Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891), directeur du service des promenades et plantations, tous deux polytechniciens et ingénieurs des Ponts et Chaussées inspirés par les doctrines saint-simonienne et fouriériste. En 1857, Haussmann reçoit en récompense de son action la double dignité de baron et de sénateur. L'haussmannisation résulte de l'action coordonnée de l'intervention publique et de l'action des sociétés immobilières et des établissements bancaires. Elle dispose de l'arsenal juridique adéquat (décret de mars 1852) : le droit d'expropriation pour utilité publique est élargi. Le

système s'appuie sur l'emprunt par l'intermédiaire de la Caisse des travaux, alors que précédemment, de 1815 à 1848, les monarchies constitutionnelles avaient financé leurs travaux d'urbanisation par le seul recours aux investisseurs privés, entrepreneurs et architectes. Les voies nouvelles doublent en général le réseau de routes existantes, car les fonds de parcelles sont moins onéreux à exproprier et cette solution ménage davantage les habitudes et les intérêts des habitants, notamment des commerçants, artisans et industriels. L'aménagement urbain sous Haussmann est d'ailleurs souvent le fruit de compromis entre la volonté des pouvoirs publics et les intérêts des propriétaires privés.

Une politique urbaine

L'aspect le plus visible des travaux haussmanniens est la "chirurgie urbaine" à laquelle a été soumise la cité. Afin de faire circuler air, eau et lumière dans les logements et limiter l'entassement des quartiers pauvres, soucis hygiénistes de santé publique dont l'émergence remonte au XVIII^e siècle, il est nécessaire de rénover le tissu urbain et de créer des voies de circulation, commandées par la ligne droite, autour desquelles s'articulera la ville. Changements qui peuvent nourrir la nostalgie : "*Le vieux Paris n'est plus ; la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel*" (Charles Baudelaire) mais qui trouve aussi ses défenseurs : "*La civilisation se taille de larges avenues dans le noir dédale des ruelles (...) des habitations dignes de l'homme dans lesquelles la santé descend avec l'air et la pensée sereine avec la lumière du soleil*" (Théophile Gautier). Percements et trouées permettent de "faire le lien". La ville est conçue comme reliant divers quartiers, lesquels s'organisent autour d'un lieu central, la place. L'immeuble est subordonné à la rue et au boulevard. Le bâtiment public est le point d'orgue d'une représentation très hiérarchisée du nouvel urbanisme. Au reste, dans la conception et la réalisation des œuvres, l'architecte est appelé à respecter la prééminence de l'ingénieur. De grandes percées urbaines déterminent la hiérarchie du nouvel espace. Le boulevard, ample et planté d'arbres, est par excellence la voie de la ville haussmannienne. Paris se structure autour de la croisée constituée par l'axe est-ouest dans le prolongement de la rue de Rivoli et par l'axe nord-sud avec le boulevard de Sébastopol. Contrairement à l'urbanisme américain, ces percées aboutissent à des monuments-repères situés aux intersections. Ces monuments ont un statut renforcé dans la nouvelle trame urbaine : ils assument une fonction institutionnelle symbolique, mais servent aussi d'identification et de repère spatiaux. Ce sont pour l'essentiel les mairies, églises, écoles, gares, hôpitaux, parfois palais de justice et théâtres, complétés, à un autre rang, par les bureaux, usines et magasins. Les parcs, jardins et squares ("espaces verdoyants" selon la terminologie de l'époque)

remplacent les anciennes parcelles rurales, ils existent de manière autonome dans les quartiers, et non, comme à Londres, au sein des cours d'immeubles. Deux bois aménagés, à Boulogne et Vincennes, servent de poumons à la capitale et sont intégrés dans ses limites par la réforme de 1859. Ils sont complétés par l'aménagement de squares et de parcs (Monceau, Montsouris, Buttes-Chaumont) : 1854 hectares d'espaces verts au total. Les avenues bordées d'arbres (la première date du règne de Louis XVI) se généralisent. Le décor rythme également le paysage urbain : revêtement du sol, avec les chaussées pavées et les trottoirs d'asphalte gris, mobilier urbain, grilles d'arbres, réverbères, plaques d'égouts correspondent à des modèles définis par l'administration et unifient l'espace public. En revanche, des éléments décoratifs empêchent l'impression d'uniformité excessive, telles les fontaines, comme celle du Luxembourg (Grauck, 1864) ou celle de l'Observatoire (Davioud, Carpeaux et Fremiet, 1874). La plus grande originalité du projet haussmannien tient sans doute à l'aménagement et à l'organisation du sous-sol, avec la constitution d'un vaste réseau d'égouts (560 km s'ajoutent aux 100 existant auparavant) et de canalisations, qui anticipe sur la construction du réseau ferroviaire métropolitain à la fin du siècle. L'annexion des communes suburbaines au 1^{er} janvier 1860 élargit la ville. Les barrières de l'octroi ne délimitent plus la cité. En revanche, il faut relier au centre les huit nouveaux arrondissements, du XIII^e au XX^e. Les destructions massives du second Empire sont parfois combattues par les premiers défenseurs du "Vieux Paris". Le cas de l'île de la Cité, particulièrement bouleversée, est aujourd'hui encore le plus dénoncé. Il en ira autrement du démantèlement des fortifications longtemps discuté avant d'être voté en 1919. Celui-ci posera seulement la question de l'aménagement de "la zone", récurrente sous les premières décennies du XX^e siècle et marquée par les projets d'Henri Sellier (1885-1945) au nom du Conseil général de la Seine. Habitations à Loyer Modéré, équipements sportifs et scolaires, espaces verts finiront par s'y implanter sans trop d'ordre.

Ses conséquences

Les habitants les plus pauvres quittent les nouveaux quartiers, renforçant ainsi la ségrégation sociale entre l'Ouest bourgeois et l'Est populaire et le développement d'une banlieue misérable. Cette évolution, réelle, n'est pas aussi systématique qu'on a pu le penser : le Paris populaire est "fragmenté", "non balayé" (Roncayolo), et l'embourgeoisement des nouveaux quartiers souvent progressif et nuancé. Toutefois l'autoritarisme du régime impérial, lié à des spéculations financières excessivement rentables (cf. *La Curée* de Zola), est souvent critiqué. Le succès de la brochure de Jules Ferry, *Les Comptes fantastiques d'Haussmann* (1868), finit par obtenir

le départ du préfet et une pause de la politique urbaine de l'Empereur, de toute façon victime des difficultés économiques avant de l'être de la guerre et de la défaite. Le Paris de Napoléon III néglige aussi l'habitat ouvrier (la cité Napoléon reste une exception) comme tout ce qui est lié aux fonctions de production industrielle (usines, ateliers...). D'une manière générale, la construction des cités ouvrières est laissée à l'initiative individuelle des chefs d'entreprises. En un sens, la Commune de Paris (18 mars - 28 mai 1871) peut aussi être comprise comme comme une réappropriation de Paris par les milieux populaires : c'est le sens des travaux de l'historien Jacques Rougerie. Elle ne servira guère qu'à nourrir une "contre-mémoire" d'un Paris populaire. L'urbanisme défini par Napoléon III et Haussmann s'impose comme modèle à la province (Marseille, Lyon, Bordeaux, etc.) et à l'étranger. La génération suivante poursuit somme toute leur œuvre, à un rythme ralenti par les conséquences de la guerre, puis des difficultés économiques : le boulevard Raspail, la rocade Tolbiac-Convention des quartiers sud datent de la fin du siècle. Les lignes de l'immeuble "Belle Epoque" s'assouplissent et sont moins solennelles, mais l'habitat populaire reste longtemps négligé, même après le vote de la loi Siegfried (1894) qui crée les Habitations à Bon Marché. Les expositions universelles (1878, 1889, 1900) permettent la construction d'équipements prestigieux (Trocadéro, Tour Eiffel, Grand Palais, Petit Palais, Gare d'Orsay, métropolitain). Désormais Paris est la capitale moderne par excellence, la ville lumière.

Objectifs

Cette visite souhaite donner à voir d'une part les grandes lignes des transformations de Paris au XIX^e siècle, notamment dans la période haussmannienne, d'autre part divers aspects de la vie urbaine à la fin du siècle. Elle associe des maquettes d'architecture à des tableaux parmi lesquels un "panorama", genre spécifique au XIX^e siècle, favorisant ainsi une première réflexion sur l'œuvre d'art, sa nature et ses fonctions.

Préparation de la visite

Cette visite du musée d'Orsay concerne d'abord les aspects historiques et sociaux, tout en permettant d'observer quelques œuvres d'art importantes de la période, et donc de poser, de manière plus ou moins approfondie selon les niveaux scolaires, la question des rapports entre l'art et la société. Il est utile de l'expliquer aux élèves en précisant que la fonction essentielle du musée est d'exposer des œuvres d'art, non d'illustrer un cours par des documents, et qu'il ne faut donc pas prétendre avoir une vision complète des transformations de Paris au XIX^e siècle. Pour une compréhension optimale des œuvres, il est nécessaire d'avoir donné au préalable les grandes lignes de l'évolution politique, économique et sociale de la période.

Prolongement de la visite

Il est possible de compléter la visite au musée avec un parcours préparé dans les rues de la capitale. Des visites au musée Carnavalet, au Louvre, au musée national d'art moderne de Beaubourg ou à celui de la Ville de Paris sont naturellement envisageables.

En Lettres, le corpus des textes utilisables est énorme. Nous ne citons donc qu'un titre, *La Curée* de Zola (1872), pour les aspects financiers de l'haussmannisation.

La ville est également susceptible d'évocations cinématographiques grâce aux reconstitutions utilisées par Marcel Carné (*Les Enfants du Paradis*) ou aux adaptations tirées de Zola : *La Nouvelle Babylone* de Kozintsev (1926), *Nana* de Jean Renoir (1926) ou de Christian-Jaque (1954), voire de Maupassant : *Bel Ami* de Louis Daquin (1954). Les amateurs du genre disposent de *Si Paris nous était conté* par Sacha Guitry (1955). L'importance des souterrains dans la ville moderne a nourri l'imaginaire de certains films, comme *Metropolis* (1925), vision pessimiste du devenir de la ville industrielle.

La visite : liste des œuvres

Nota Bene : Cette liste d'œuvres est donnée à titre indicatif. Le conférencier choisit les œuvres qui soutiennent sa démonstration, étant entendu qu'il est recommandé de ne pas aller au-delà de 12 à 15 œuvres pour une visite-conférence.

Images du Paris pré-haussmannien

- Alexandre Antigna : *L'Eclair*, 1848
- Alfred Stevens :
Ce qu'on appelle le vagabondage, 1855
- Stanislas Lépine :
Montmartre, rue Saint-Vincent, s.d.
- Stanislas Lépine :
Quai des Célestins. Le Pont -Marie, 1868
- Johan-Barthold Jongkind :
La Seine et Notre-Dame de Paris, 1864
- Johan-Barthold Jongkind :
Rue de l'abbé de l'Épée, 1872
- Victor Navlet : *Vue de Paris en ballon*, 1855

Les transformations de la capitale

- Maquettes de façades d'immeubles de 1^e et 5^e classe, vers 1860
- Coupe longitudinale de l'Opéra, vers 1880
- Maquette du quartier de l'Opéra en 1914
- Maquette du Crédit lyonnais, 1878-1913
- Maquette du Palais des Machines, 1889
- Claude Monet : *La Gare Saint-Lazare*, 1877
- Gustave Caillebotte : *Toits sous la neige*, 1878
- Maximilien Luce :
Le Quai Saint-Michel et Notre-Dame, 1901
- Edouard Vuillard : *Jardins publics*, 1894

La vie urbaine

- Pierre-Auguste Renoir :
Le Bal du Moulin de la Galette, 1876
- Claude Monet : *Rue Montorgueil, Paris*.
Fête du 30 juin 1878, 1878
- Edgar Degas : *L'Absinthe*, 1875
- Edgar Degas :
Femmes à la terrasse d'un café, 1877
- Edouard Manet : *La Serveuse de bocks*, 1879
- Vincent Van Gogh :
La Guinguette à Montmartre, 1886
- Henri de Toulouse-Lautrec :
Danse au Moulin-Rouge, 1895
- Giuseppe de Nittis : *La Place des Pyramides*, 1875
- Maximilien Luce : *Une rue de Paris en mai 1871*
ou *La Commune*, 1903-1905
- André Devambez : *La Charge*, 1902

La banlieue

- Armand Guillaumin : *Soleil couchant à Ivry*, 1875
- Claude Monet :
Les Déchargeurs de charbon, 1875
- Vincent Van Gogh :
Le Restaurant de la Sirène à Asnières, 1887
- Frantisek Kupka : *Les Cheminées*, 1906

Bibliographie

- Jeanne Gaillard, *Paris, la ville (1852-1870). L'Urbanisme parisien à l'heure d'Haussmann*, Champion, 1976, rééd. L'Harmattan, 1998
- Maurice Agulhon et Georges Duby (sous la direction de), *Histoire de la France urbaine*, tome 4 (avec Marcel Roncayolo), *La Ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien*, Le Seuil, 1985
- Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris*, histoire d'un espace urbain, Le Seuil, 1985
- Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, tome 1, *La révolution industrielle*, Dunod, 1987
- François Loyer, *Paris XIX^e. L'immeuble et la rue*, Hazan, 1987
- Bruno Girveau, *La Belle époque des cafés et des restaurants*, guide Paris/Musée d'Orsay, Hachette/RMN, 1990
- Jean-Louis Cohen et André Lortie, *Des Fortifs au périph. Paris, les seuils de la ville*, Picard, 1991
- Anne Roquebert, *Le Paris de Toulouse-Lautrec*, guide Paris/Musée d'Orsay, Hachette/RMN, 1992
- Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville, XIX^e-XX^e siècle*, Le Seuil, "Points-Histoire", 1993
- Gérard Bauer, *Paris, tableaux choisis*, Scala/Centre Georges Pompidou, 1993
- Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont, "Bouquins", 1996
- Robert Tombs, *La Guerre contre Paris, 1871*, Aubier, 1997

- "Le Paris d'Haussmann, Au nom de la modernité", *TDC Textes et documents pour la classe*, n°695, avril 1995
- "La sculpture dans la ville au XIX^e siècle", sous la direction de Catherine Chevillot et de Nicole Hodcent, *TDC Textes et documents pour la classe*, n°727-728, 15 au 31 janvier 1997
- "L'habitat du peuple de Paris", *Le Mouvement social*, n°182, janvier-mars 1998

- *Paris, roman d'une ville*, film de Stan Neumann, conseiller scientifique François Loyer, VHS, 52 mn, coproduction Musée d'Orsay, 1991

Paris, une ville du XIX^e siècle

• La visite : les œuvres

Images du Paris pré-haussmannien

1. Alfred Stevens (1825-1906) :

Ce qu'on appelle le vagabondage,

dit aussi *Les Chasseurs de Vincennes*, 1855

Localisation : rez-de-chaussée, galerie Seine

La rue parisienne est ici le décor privilégié d'un drame urbain mis en scène et représenté au moment de son dénouement. Des soldats conduisent en prison pour délit de vagabondage une mère et ses enfants revêtus de haillons. Une dame de la bonne société veut intercéder auprès des soldats alors qu'un vieil ouvrier, invalide, y a déjà renoncé. Tentative vouée à l'échec comme le montre le geste de refus d'un soldat. On retrouve une scène analogue dans *Choses vues* de Victor Hugo, avant la révolution de 1848, où la conjonction du fossé qui sépare la bonne société des misérables et du système pénal soutien de l'ordre social est présentée comme potentiellement explosive. La rue parisienne s'assimile ici à un décor de théâtre, avec des affiches opposant la misère décrite aux spéculations immobilières ("vente sur adjudication") et aux plaisirs de la bonne société ("bal"), le long mur gris ôtant tout espoir aux protagonistes de la scène. Les divers groupes sociaux qui cohabitent dans l'espace urbain se trouvent ici juxtaposés dans une composition émouvante puisqu'il semble impossible d'éviter le malheur social. Le rôle de l'Etat, purement répressif, n'en sort pas grandi. L'empereur Napoléon III s'émeut à la vision du tableau présenté à l'Exposition universelle de 1855 : il considère cette besogne indigne de soldats français et décide que les vagabonds seront désormais menés à la Conciergerie en voiture fermée. Le drame social existe toujours, mais au moins l'effet de scandale est ainsi annihilé. De manière moins anecdotique, éviter la répétition de telles scènes grâce à un espace urbain cohérent est un des objectifs de la politique haussmannienne.

2. Stanislas Lépine (1855-1892) :

Montmartre, rue Saint-Vincent, s.d.

Localisation : rez-de-chaussée, salle 20

Stanislas Lépine choisit comme thème de ses compositions les rives de la Seine, le bassin de la Villette, la proche banlieue. La rue Saint-Vincent suggère le décor quotidien familier au peintre qui vécut à Montmartre, vieux village englobé par Paris lors de la réforme administrative de 1859 (création de huit nouveaux arrondissements à Paris). Longée de bâtisses aux façades irrégulières, inclinées, aux toits pentus découpant le ciel, se mêlant aux frondaisons, tortueuse, étroite, accidentée, la rue évoque ici la ville "d'Ancien Régime". Visage du Paris pré-haussmannien, la rue Saint-Vincent s'anime au premier plan de figures pittoresques. Cette toile évoque le Paris de Balzac : rues étroites, sales, mal éclairées ou encore celui décrit par Zola dans

L'Assommoir (1877) : " La maison paraissait d'autant plus colossale qu'elle s'élevait entre deux petites constructions basses, chétives, collées contre elle ; et, carrée, pareille à un bloc de mortier gâché grossièrement, se pourrissant et s'émiettant sous la pluie, elle profilait, sur le ciel clair, au-dessus des toits voisins, son énorme cube brut, ses flancs non crépis, couleur de boue, d'une nudité interminable de murs de prison. Les fenêtres sans persiennes montraient des vitres nues, d'un vert glauque d'eau trouble... Du haut en bas, les logements trop petits crevaient au-dehors, lâchaient des bouts de leur misère par toutes les fentes...".

3. Victor Navlet (1819-1886) :

Vue de Paris en ballon, 1855

Localisation : rez-de-chaussée, pavillon amont

Cette toile offre un panorama du Paris pré-haussmannien. Les grands ensembles du plan général de la ville sont aisément localisés : les axes principaux, les monuments-repères, l'enceinte des Fermiers généraux, la banlieue. Une comparaison avec la ville actuelle permet de faire aisément disparaître les grandes lignes du projet de Napoléon III et de son préfet. Sur le tableau de 1855, on distingue les noyaux anciens : l'île de la Cité, le quartier latin au sud, les quartiers commerçants au nord. Le développement urbain le long des voies de communication (routes et rails) laisse subsister de nombreuses parcelles rurales. Les aspects industriels sont déjà présents avec les gares et voies ferrées, quelques usines décelables (l'usine à gaz de l'avenue de Choisy dans l'angle inférieur droit, aujourd'hui remplacé par un square). En revanche, n'est pas visible l'enceinte fortifiée (1841-1844) décidée par Thiers mais mal perçue par les milieux populaires ("le mur murant Paris rend Paris murmurant").

Le panorama est un genre prisé au XIX^e siècle. Praticé par des spécialistes, il permet à un large public de se représenter l'espace alors que n'existent pas encore les vues aériennes. Les premiers panoramas photographiques datent également du milieu du siècle. L'utilisation du ballon aérien pour des croquis préparatoires donne ici une vue d'ensemble inusitée de la capitale.



1



2



3

1. Alfred Stevens : *Ce qu'on appelle le vagabondage*, dit aussi *Les Chasseurs de Vincennes*, 1855

2. Stanislas Lépine : *Montmartre, rue Saint-Vincent*, s.d.

3. Victor Navlet : *Vue de Paris en ballon*, 1855

Les transformations de la capitale

4. Paul-Frédéric Levicomte (1806-1881) :
Maison à loyer de 1^{ère} classe, 125 avenue des
Champs-Élysées à Paris, vers 1860, maquette
réalisée par Enzo Bellardelli, sous la direction de
Richard Peduzzi, 1986
Localisation : rez-de-chaussée, pavillon amont

5. François Rolland (1806-1888) : Trois maisons à
loyer de 3^e classe, 36, 38 et 40 boulevard
Beaumarchais à Paris, vers 1860, maquette
réalisée par Enzo Bellardelli, sous la direction de
Richard Peduzzi, 1986
Localisation : rez-de-chaussée, pavillon amont

Ces deux maquettes permettent de prendre la
mesure du souci de cohérence architecturale,
urbaine et sociale qui anime le projet
haussmannien. Dans chaque cas la régularité des
façades est l'élément essentiel. L'immeuble de 1^{ère}
classe met en valeur l'étage noble, au 2^e étage ici
(parfois, c'est le premier) au dessus de l'agitation
de la rue, mais ne nécessitant pas trop d'efforts
pour y parvenir dans des constructions encore
dépourvues d'ascenseur. L'eau courante est en
revanche l'innovation la plus marquante de ces
nouveaux immeubles. Les logements du 4^e étage
sont visiblement plus modestes tandis que les
combles sont le domaine des chambres de bonnes
et domestiques, désormais logés à part de
l'habitation des maîtres, ce que regrettent certains
moralistes. Les immeubles de 3^e classe se
caractérisent par une grande régularité des
hauteurs d'appartements, le rez-de-chaussée étant
souvent occupé par des commerces ou des locaux
d'artisans. Ces immeubles sont souvent dépourvus
de chambres de bonnes, les logements du dernier
étage sont loués ou vendus à l'instar de ceux des
étages inférieurs (cf. les chiens-assis pour les
fenêtres).

6. Crédit lyonnais (1878-1915) :
Maquette du Crédit lyonnais
William Bouwens van der Boijen (1854-1907), puis
Victor Laloux (1850-1937) et André Narjoux (1867-
1934), charpente métallique : Gustave Eiffel et
Armand Moisant
Localisation : rez-de-chaussée, pavillon amont

Cette maquette reconstitue l'état du siège central
de la banque. Ici aussi, la structure métallique est
masquée par une façade de pierre. Toutefois, la
charpente métallique est apparente à l'intérieur.
Cariatides, horloge, fronton orné de sculptures
(Banque, Commerce, Industrie) rythment le décor
de la façade. Depuis le hall d'entrée, les bureaux
sont répartis sur trois niveaux de part et d'autre
d'une longue halle. La luminosité est accentuée
par les verrières et la coupole de cristal. L'escalier
évoque celui du château de Chambord à double
révolution. La banque symbolise l'essor
économique encouragé par le régime impérial. La
circulation des biens, des capitaux et des
marchandises est considérée comme une source
de bienfaits devant irriguer l'ensemble de la
société. Henri Germain (1824-1905) fondateur du

Crédit lyonnais (1865) et député sous l'Empire et
la République est d'ailleurs un homme-clé de la
période.

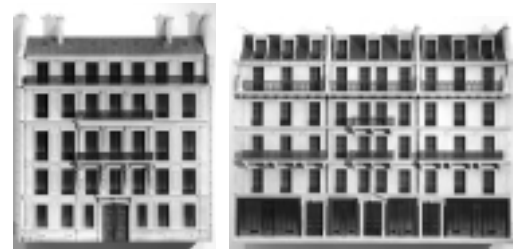
7. Maquette du quartier de l'Opéra en 1914
Localisation : rez-de-chaussée, salle de l'Opéra

Le quartier haussmannien s'organise autour d'un
monument comme le montre cette maquette du
quartier de l'Opéra en 1914. L'Opéra est au centre
d'un quartier d'affaires à proximité de la gare
Saint-Lazare où se côtoient banques et grands
magasins (Printemps, Galeries Lafayette) dans
une atmosphère que s'est attaché à rendre Zola
dans *Au bonheur des Dames*. Sa structure
métallique, recouverte d'un habillage de pierre et
de verre, est également utilisée pour les bâtiments
des grands magasins. A noter la dissymétrie des
deux versants, avec la double rampe d'accès qui
devait permettre à la voiture impériale d'éviter les
engorgements propices aux attentats (les deux
Opéras antérieurs, de la rue Lepeletier et de la rue
Louvois, avaient subi ceux de Louvel contre le duc
de Berry en 1820 et d'Orsini contre Napoléon III en
1858). L'Opéra Garnier ne fut d'ailleurs achevé
qu'après la chute de l'Empire en 1875. Garnier
avait réussi en 1861 le concours d'architecte pour
la réalisation du nouvel opéra, devantant
notamment Viollet-le-Duc et avait entrepris d'en
faire le monument emblématique du second
Empire et du "style Napoléon III", nourri
d'éclectisme. Il avait obtenu que l'avenue de
l'Opéra, dont la largeur devait correspondre à la
façade de son bâtiment, mette celui-ci en valeur
comme un bijou dans son écrin, et pour cela soit
privée d'arbres.

Les immeubles aux façades régulières sont
subordonnés à des rues rectilignes, au niveau
aplani. Ils enclosent des cours, lieux d'une
sociabilité populaire dont l'animation se réduit
avec l'arrivée de l'eau courante dans les étages.
Les bouches du métro, construit à partir de 1900,
sont visibles sur la maquette.

8. Gustave Caillebotte (1848-1894) :
Toits sous la neige, 1878
Localisation : niveau supérieur, salle 30

Présenté à la quatrième exposition
impressionniste (1879), et également intitulé *Vue
de toits (Effet de neige)*, ce tableau met en valeur
les couvertures en zinc usuelles à Paris. Cette
vision de la ville ne trouve cependant ses
précédents que dans le domaine de la
photographie, chez Hippolyte Bayard ou Alphonse
Poitevin notamment. La neige, présente sous son
aspect urbain, sali, accentue les contrastes. La
faible place réservée au ciel renforce l'impression
d'habitations inextricablement mêlées et
recouvrant les activités humaines dissimulées au
regard extérieur. Le caricaturiste Draner qualifia
le tableau de "Zinguerie sentimentale pleine de
poésie. Inspirée par *L'Assommoir*" dans *Le
Charivari* du 25 avril 1879. En fait, c'est un peu
l'envers de l'ordre haussmannien qui est ici
dévoilé. Caillebotte annonce la mythologie fin-de-



4

5



6



7



8

4. Paul-Frédéric Levicomte : *Maison à loyer de 1^{ère} classe, 125 avenue des Champs-Élysées à Paris, vers 1860*, maquette réalisée par Enzo Bellardelli, sous la direction de Richard Peduzzi, 1986
5. François Rolland : *Trois maisons à loyer de 3^e classe, 36, 38 et 40 boulevard Beaumarchais à Paris, vers 1860*, maquette réalisée par Enzo Bellardelli, sous la direction de Richard Peduzzi, 1986
6. Crédit lyonnais (1878-1915) par William Bouwens van der Boijen, puis Victor Laloux et André Narjoux, gravure, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1884
7. Maquette du quartier de l'Opéra en 1914 réalisée sous la direction de Richard Peduzzi, 1986
8. Gustave Caillebotte : *Toits sous la neige*, 1878

siècle des matous et monte-en-l'air, qui se retrouve dans les feuilletons ou les romans policiers comme dans les affiches de Steinlen ou les films de Feuillade.

La vie urbaine

9. Edgar Degas (1854-1917) : *L'Absinthe*, 1875
Localisation : niveau supérieur, salle 31

Les cafés, en vogue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, sont un lieu de rencontre privilégié, parfois des foyers de vie intellectuelle. Le café de la nouvelle Athènes, place Pigalle, près du cirque Fernando (depuis cirque Médrano) reçoit les peintres impressionnistes. Ce tableau de Degas s'inspire de son décor. Il évoque également un aspect sombre de la vie parisienne : une femme assise à une table devant un verre d'absinthe, le regard triste et abattu, ne semble pas même remarquer la présence de l'homme accoudé à sa table, à la chevelure ébouriffée, fumant la pipe. Les modèles sont deux amis de Degas, la comédienne Ellen Andrée et le peintre Marcelin Desboutin. La solitude pathétique qui se dégage de cette scène est accentuée par la composition décentrée et les tables vides au premier plan. Comment ne pas faire référence à *L'Assommoir* de Zola devant cette évocation ? L'alcoolisme est un fléau de la société qui touche particulièrement les classes populaires ("le travail est le fléau des classes qui boivent", Oscar Wilde). En outre, le parfum de l'absinthe, à base de gentiane, au goût amer, correspond bien à cette atmosphère triste et sans espoir. Alcool particulièrement nocif, en raison de ses effets sur le système nerveux, l'absinthe sera interdite de production et de commercialisation en 1914. On peut comparer ce tableau avec *La Serveuse de bocks* (1879) de Manet, son contemporain, beaucoup plus souriant, mais la bière comme le vin sont considérés comme des boissons nutritives et saines ("le vin est la plus hygiénique des boissons", Louis Pasteur).

10. Claude Monet (1840-1926) :
La Gare Saint-Lazare, 1877
Localisation : niveau supérieur, salle 32

Monet a travaillé dans la gare même, étudiant la lumière et l'atmosphère, en particulier les jeux de la vapeur et des fumées. Saint-Lazare est le terminus parisien des Chemins de fer de l'Ouest. Des immeubles haussmanniens sont visibles sur la gauche. Après Manet et Caillebotte, Monet renouvelle la représentation du paysage urbain en se confrontant à la "poésie des gares" comme le recommandait Zola. Il s'intéresse tout particulièrement à la vapeur, produite par la machine, qu'il peint rose ou bleue, dévoilant ainsi l'optimisme du siècle devant les possibilités du progrès technique. Il peint la gare comme un lieu de passage, en mouvement perpétuel, laissant deviner son bruit et son agitation. Nous pouvons également observer la toiture vitrée et son architecture métallique qui couvrent

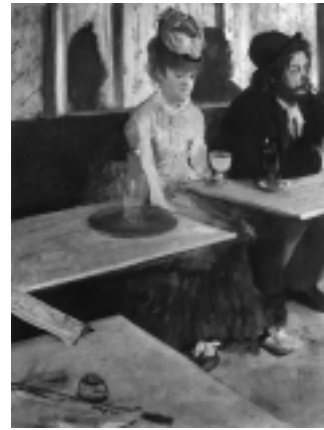
l'embarcadère le plus ancien de la gare. Les bâtiments industriels permettent alors la mise en œuvre par les ingénieurs de nouveaux matériaux et de techniques modernes de construction. Monet a peint onze tableaux différents de la gare, conservés dans divers musées ou des collections particulières, préparant ainsi la voie aux "séries" de la cathédrale de Rouen ou de meules de foin qu'il réalisera plus tard.

11. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) :
Le Bal du Moulin de la Galette, 1876
Localisation : niveau supérieur, salle 32

Montmartre appartient aux faubourgs de Paris intégrés dans la capitale par la réforme de 1859 mais qui conservent leurs physionomies particulières. "Une page d'histoire, un monument précieux de la vie parisienne d'une exactitude rigoureuse", c'est ainsi que Georges Rivière, ami du peintre et haut fonctionnaire, caractérise en 1877 cette scène de la vie parisienne. D'une guinguette de la Butte Montmartre, installée au pied du Moulin, Renoir restitue l'atmosphère pittoresque d'une fête. Comme nombre de peintres impressionnistes, il se plaît ainsi à faire revivre les loisirs d'une société où se mêlent petits bourgeois et milieux populaires : c'est-à-dire de ce qu'on appelle dans la langue de l'époque "la démocratie". Ces plaisirs nous paraissent aujourd'hui innocents, mais en 1876 les autorités politiques prônaient encore un "ordre moral" nettement arc-bouté sur une Eglise catholique conservatrice, hostile, entre autres, aux bals publics. Face au Sacré-Cœur de Montmartre, dont la construction est décidée par l'Assemblée nationale en expiation des crimes de la Commune, le bal du Moulin de la Galette symbolisait aussi la joie de vivre des "couches nouvelles" (Gambetta) qui s'apprentent à fonder la République.

12. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) :
Danse au Moulin-Rouge, 1895, et *Danse mauresque* ou *Les Almées*, 1895
Localisation : niveau supérieur, salle 37

Toulouse-Lautrec peint ces panneaux de bois recouverts de jute pour décorer les deux bords latéraux de la baraque de "La Goulue" à la foire du Trône. Louise Weber de son vrai nom, surnommée "La Goulue" en raison de son solide appétit, a dû en effet renoncer à la danse de cabaret et vit de son exhibition aux curieux émoustillés par sa réputation. Toulouse-Lautrec choisit d'évoquer ses heures de gloire dans les bals montmartrois, lorsqu'elle dansait au Moulin-Rouge en compagnie de Valentin le Désossé. L'orchestre est situé dans la tribune (angle supérieur droit) tandis que les spectateurs semblent prendre un plaisir mêlé d'un peu de mauvaise conscience à ces distractions au raffinement discutable. Le cadrage et l'exagération des postures favorise l'impression de mouvement de l'ensemble. Le deuxième panneau est consacré à la danse mauresque qu'exécute la Goulue à la foire du Trône, avec des musiciens



9



10



11



12

9. Edgar Degas : *L'Absinthe*, 1875
10. Claude Monet : *La Gare Saint-Lazare*, 1877
11. Pierre-Auguste Renoir : *Le Bal du Moulin de la Galette*, 1876
12. Henri de Toulouse-Lautrec : *Danse au Moulin-Rouge*, 1895,
et *Danse mauresque* ou *Les Almées*, 1895

aux habits inspirés d'un Orient de pacotille (les almées sont des danseuses égyptiennes). Parmi le public figurent au premier plan, de gauche à droite, l'écrivain Oscar Wilde, la danseuse Jane Avril, Toulouse-Lautrec lui-même et le critique Félix Fénéon. La présence conjointe de deux victimes de l'arbitraire et des conventions bourgeoises, Fénéon, poursuivi comme anarchiste lors du procès "des trente" (1894) et Wilde, condamné à la prison en 1895 pour homosexualité, peut être interprétée comme un signe de protestation contre l'ordre social.

13. Armand Guillaumin (1841-1927) :
Soleil couchant à Ivry, 1875

Localisation : niveau supérieur, salle 41

La fin du XIX^e siècle donne naissance au paysage de banlieue, qui s'inscrit dans le tissu urbain sans être toujours intégré à l'urbanisme. Voies de communication et établissements industriels expliquent souvent le développement plus ou moins anarchiques des habitations de banlieue, au-delà des faubourgs traditionnels. Le théoricien socialiste Victor Considerant évoquait déjà en 1848 "l'usine, la voie ferrée, le taudis (qui) constituaient ensemble la ville industrielle, informe réceptacle d'une population de quelques milliers d'âmes". Ces nouveaux paysages nourrissent une nouvelle thématique dans la peinture. Les cheminées d'usines, visibles à l'arrière plan de la toile de Guillaumin par exemple, peuvent désormais être prises, tout comme l'étaient les fumées s'échappant des locomotives dans la gare Saint-Lazare, pour l'un des symboles de l'industrialisation et de la modernité. Elles s'inscrivent dans l'environnement quotidien et marquent la ville de leur empreinte dans ces zones tenues à l'écart du centre et reliées à lui justement par le chemin de fer et les lignes de banlieue. Malgré tout, les peintres semblent souvent utiliser ces cheminées à titre anecdotique et davantage pour leur verticalité que pour leur modernité. Paysages industriels et banlieue ouvrière demeurent rarement représentés dans les collections du musée d'Orsay.

14. Victor Laloux (1850-1937) :
La gare d'Orsay (1898-1900)

La gare d'Orsay est un des derniers monuments du siècle réalisés à Paris. Elle est construite sur l'emplacement des ruines du Palais d'Orsay (Cour des Comptes) incendié en mai 1871 pendant la Commune. Les travaux commencés en 1898 sont achevés en 1900, avant l'inauguration de l'Exposition universelle, qui accueille les visiteurs dans des pavillons provisoires établis sur l'esplanade des Invalides ainsi qu'aux Petit Palais et Grand Palais, tous deux construits pour l'occasion et donc, comme le pont Alexandre III, contemporains de la gare. Les difficultés de circulation avaient pesé sur le succès de l'exposition de 1889 (25 millions de visiteurs). La nouvelle gare, ainsi que la première ligne du métropolitain (1900), y remédient pour

l'Exposition de 1900 qui reçoit effectivement 50 millions de visiteurs.

Le choix de la structure métallique préfabriquée et les impératifs politiques expliquent la rapidité de la construction. L'ossature de métal, particulièrement visible aux abords du pavillon de l'architecture, est dissimulée derrière la pierre de taille, à la fois parce qu'ainsi le monument s'intègre mieux à son environnement prestigieux, au cœur de Paris et à proximité du Louvre et du jardin des Tuileries et parce que c'est le choix esthétique d'un architecte adepte de l'école des beaux-arts. Napoléon III, et ses contemporains, avaient pu être séduits par l'affichage de la modernité (gare Saint-Lazare). La fin du siècle en revanche, marquée par une crise de confiance dans les valeurs du progrès, voit un retour en force des architectes adeptes du décor et une quête nostalgique de la beauté pré-industrielle. La façade de la gare, correspondant au type de l'immeuble haussmannien, recouvre un hôtel avec restaurant et salle des fêtes. Leur conservation dans le musée permet au visiteur d'imaginer le cadre des réceptions de la fin du siècle, destiné à donner à un public bourgeois, mais économe, les satisfactions du luxe à moindres frais.



15



14