

La vision de la ville par les impressionnistes et par Caillebotte

Itzhak Goldberg



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bcrfj/7059>

ISSN : 2075-5287

Éditeur

Centre de recherche français à Jérusalem

Référence électronique

Itzhak Goldberg, « La vision de la ville par les impressionnistes et par Caillebotte », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, Consulté le 16 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bcrfj/7059>

Ce document a été généré automatiquement le 16 mars 2020.

© Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem

La vision de la ville par les impressionnistes et par Caillebotte

Itzhak Goldberg

À Hedva et Ze'ev Carmeli.

- 1 C'est un fait connu : le terrain privilégié où les impressionnistes posent leur palette se situe au bord d'un fleuve, face au paysage souriant. Souvent, même quand ils traitent l'espace urbain, ce sont les espaces verts qu'ils affectionnent. Mais pas de n'importe quelle ville. Certes, Pissarro exécute une suite impressionnante de vues du Havre et de Rouen. Rouen, où Monet peint également sa fameuse série de cathédrales. Cependant, ces escapades restent limitées par comparaison avec leur fascination pour la capitale qui se modifie sous leurs yeux. De fait, les années 1870 sont un moment historique, où l'organisation de Paris trouve son prolongement dans ce mouvement pictural. Au cours de cette période de consolidation de la société bourgeoise dans la ville moderne, qui se cristallise autour du mythe de Paris, capitale de l'Europe, deux événements font date : 1872 voit la fin de la restructuration de Paris, opération d'une ampleur considérable entreprise par Haussmann, préfet de police de Napoléon III ; deux ans plus tard, la première exposition impressionniste ouvre ses portes. Simple coïncidence ? Risquons une hypothèse : et si les impressionnistes, qui se sont surtout illustrés dans le genre du paysage, avaient aussi été les premiers peintres officiels de la ville haussmannienne ?
- 2 Quelles furent les motivations d'Haussmann ? Renforcer les nouveaux axes du développement économique, l'ordre public et la rentabilité foncière en créant de grandes artères, en accélérant la construction des gares, en valorisant, enfin, les « beaux quartiers ». Les peintres semblent partager cette conception de la modernité¹. Caillebotte peint le pont de l'Europe, Monet multiplie les vues de la gare Saint-Lazare, hommage à la richesse du réseau de communications de la capitale². Les visions plongeantes de Pissarro mettent en valeur la majestueuse perspective du boulevard Montmartre et du boulevard de l'Opéra tout en exaltant la flânerie. Les tons sombres en sont délibérément exclus, la palette éclaircie est comme la célébration d'une architecture qui a horreur du plein et du tortueux³. C'est là une nouvelle image de Paris, une image pittoresque, qui sera reprise ensuite par le cinéma, surtout américain.

- 3 La luminosité de ces tableaux qui figurent les vastes espaces dégagés (Les Grand Boulevards mais aussi la Place du Carrousel, le pont des Arts, Saint-Germain l'Auxerrois...) vise-t-elle à nous aveugler sur les cicatrices, les considérables résidus de la misère d'une ville qui refait sa toilette ? Toutes les traces du plus imposant chantier du XIX^e siècle sont ici volontairement effacées, de même que les traces des incendies de la Commune durant la semaine sanglante de mai 1871. La croissance urbaine, conséquence de l'industrialisation et de l'exode rural, semble se résoudre sans peine dans des modèles abstraits où l'ancien centre ville est encerclé par les nouveaux quartiers, dans un mouvement sériel infini qui absorbe les nouveaux arrivants.
- 4 La peinture de Caillebotte ne montre pas d'autres quartiers de la capitale que ses confrères. Comme les autres impressionnistes, il situe ses tableaux dans le cadre de la nouvelle architecture haussmannienne. D'autant plus, que ce choix semble parfaitement naturel : il est chez lui. Caillebotte, qui vient d'une famille fortunée, habite dans cet arrondissement pratiquement dès sa naissance. En quelque sorte, il est le sismographe de l'évolution de l'urbanisme parisien. Ses scènes se situent dans cet « ensemble incomparablement homogène et sans mélange de la nouvelle apparence que les boulevards haussmanniens avaient imposés un peu partout à Paris... La ville moderne avait des dimensions impressionnantes, une élégance sécurisante et une propreté impeccable. Caillebotte restitue tous ces composants de la modernité et les souligne jusque dans ses personnages qui sont tous habillés à la dernière mode », et, ajoute Kirk Varnedoe, « [i]l nous communique aussi une autre sensation, dans un registre tout différent et moins positif »⁴. C'est que Caillebotte aboutit à partir de thèmes et de techniques relativement similaires à celles d'autres impressionnistes à des visions bien différentes de la ville.
- 5 De fait, quelle étrange modernité que celle de Caillebotte ! Certes, son regard est irrésistiblement attiré par le spectacle des rues de Paris, les scènes de la vie contemporaine. Comme les impressionnistes, il présente au spectateur les réalisations urbaines les plus audacieuses : les structures métalliques du pont de l'Europe, les larges boulevards récemment tracés par le baron Haussmann, qui sont un motif récurrent chez le peintre dans les années 1876-1882. Le Paris de Caillebotte serait-il celui de la même capitale de l'Europe que célèbrent tous les impressionnistes ? Les dates importantes de la biographie de Caillebotte recoupent en effet celles des travaux de rénovation de la capitale. À l'âge de dix-huit ans, le peintre s'installe avec sa famille dans une maison élégante, un hôtel particulier de trois étages qu'a fait construire son père, à l'angle de la rue Miromesnil et de la rue de Lisbonne. On est tout près de la place de l'Europe, le dernier quartier construit à la mode, un quartier résidentiel soigneusement planifié, destiné à la grande bourgeoisie. Plus tard, la famille déménage au 77, rue de Miromesnil, à deux pas de la gare Saint-Lazare. Caillebotte se trouve ainsi au cœur de cette partie de Paris qu'il représentera si souvent. L'artiste déménage ensuite dans un appartement situé, de façon on ne peut plus symbolique, sur le boulevard Haussmann. C'est de ce « poste de commande » situé au sixième étage que le peintre effectue de nombreuses vues plongeantes sur les rues de Paris. Caillebotte partage ainsi avec les autres artistes l'idée selon laquelle le milieu urbain serait le plus propice à l'observation des nouvelles formes plastiques et où les larges et longues avenues permettent de changer perspectives et points de vue. On pourra même dire que chez lui l'architecture, transcrite avec précision, occupe une place encore plus importante que chez les autres impressionnistes.

- 6 Caillebotte fut probablement témoin de la dernière phase de la construction du pont de l'Europe, qui fut inauguré en 1868. Cette vaste construction de fer qui enjambe les rails de la gare St-Lazare a immédiatement fasciné le public. Dès 1867, le *Guide de Paris* mentionne cette curieuse structure métallique qui « étonne par sa forme bizarre et par son immensité ». Le sujet est résolument moderne, à la fois par son architecture en fonte et par sa situation, près d'une gare. « Ces cathédrales de l'humanité nouvelle où se déploie la religion du siècle, écrit Théophile Gautier, sont le point de rencontre des nations, le centre où tout converge ». Selon une légende familiale, la fascination de Caillebotte pour le pont de l'Europe fut telle qu'il se fit construire un omnibus de verre afin de pouvoir l'observer et le peindre par tous les temps⁵. Contrairement aux vues de la gare Saint-Lazare peintes à la même période par Monet (Caillebotte en achètera trois versions), où l'écran de fumée obstrue la vision, l'image du pont est très nette. En effet, le peintre ne cherche pas à décomposer le sujet mais au contraire à l'inscrire dans une géométrie inflexible. Le regard est contraint de suivre les principales lignes de composition : une série de diagonales qui, dans un effet de pénétration accélérée, convergent vers un point de fuite situé de façon inhabituelle au centre de la toile. « M. Caillebotte, écrit ainsi un critique contemporain, si remarquable par son mépris de la perspective, saurait très bien, s'il voulait, faire la perspective comme le premier venu. Mais son originalité y perdrait. Il ne fera pas cette faute⁶ ».

Le pont de l'Europe



- 7 La perspective est soulignée par les barres obliques, qui constituent un relais entre le grand angle du premier plan et le second plan. Cependant, le peintre joue subtilement sur l'orientation des regards pour contredire la rigidité de la perspective. Un couple de promeneurs s'avance vers le spectateur. Attiré dans la même direction que celui de l'homme, notre regard est progressivement reconduit vers le premier plan, sur le personnage accoudé à la balustrade. Tourné vers sa droite, il nous incite à son tour à fixer notre regard dans une direction perpendiculaire à l'axe du tableau. À ce chassé-croisé oculaire s'ajoute une composition toute en contraste. Contraste entre l'élégance

du couple bourgeois et la mélancolie de l'ouvrier ; entre la singularité des figures et la répétition rythmique des croisillons de fer brut ; entre le bleu azur du ciel et le gris métallique des poutrelles. Le pont de Caillebotte est fragmenté, arbitrairement interrompu par le bord de la toile. Chaque personnage est orienté dans une direction différente, les regards ne se croisent pas, les mouvements sont figés. Les individus paraissent artificiellement réunis par la perspective ; la coexistence sociale n'implique pas d'échanges.

Temps de pluie, esquisse



- 8 Toutefois, c'est probablement avec *Rue de Paris, temps de pluie* (1877) que l'activisme urbain, l'emblème indiscutable de la modernité dans le dernier quart du siècle, est étrangement absent. Le fait est d'autant plus remarquable que ce tableau monumental aux dimensions exceptionnelles (212/276) reste une des œuvres les plus ambitieuses de Caillebotte, avec *Le Pont de l'Europe*. Nous sommes proches de l'hôtel particulier occupé par l'artiste et sa famille, dans le quartier nommé La Nouvelle Athènes. Cette place en étoile où se croisent la rue de Tourin, la rue de Moscou et la rue Clapeyron, est représentée avec une ampleur presque démesurée du premier plan. Une lumière grise se reflète dans les pavés mouillés. Un couple, grandeur nature, se dirige vers le spectateur, d'un mouvement si déterminé que celui-ci a tendance à reculer. Des personnages isolés déambulent comme des automates. Les parapluies qui protègent les passants de la très légère pluie, fonctionnent surtout comme des abris contre tout contact visuel possible. L'espace, démesurément large, tel que l'œil ne pourrait le saisir que dans l'objectif « grand angle » d'un appareil photographique, crée une sensation de vacuité et de vide psychologique. Le regard erre sans pouvoir se fixer de façon définitive. La critique contemporaine ne s'est pas trompée : « c'est l'œil du spectateur tiraillé en tous sens par les choses de seconde importance... le talent de l'artiste et l'attention du spectateur s'éparpillent également dans cette diffusion⁷ ». Toutefois,

l'étrangeté explicite de cette image s'explique par la tension entre la chorégraphie absurde du ballet des personnages et l'ordonnement géométrique, qui préfigurent Seurat. Ce tableau se « construit sur un signe d'addition géant, partagé en deux dans le sens horizontal par la ligne qui traverse les têtes et suit la base des édifices, et dans le sens vertical par le réverbère et son reflet » écrit justement Kirk Varnedoe⁸.

- 9 La précision du rendu est presque celle d'une composition abstraite. L'importance accordée, dans les dessins préparatoires, au cadre architectural, à la perspective, méticuleusement exécutée avec une règle, aux esquisses de personnages et de détails, exclut toute idée de hasard, de « création spontanée » et s'éloigne souvent de la sommaire facture impressionniste.
- 10 Le Paris de Caillebotte n'est pas un espace saturé de communications mais un vide où évoluent des inconnus étrangers les uns aux autres⁹. La ville du plus parisien des peintres impressionnistes rappelle ainsi davantage la Cité Idéale de Piero della Francesca, espace austère, quadrillé et quasi dépeuplé, que celle de Renoir, Monet ou Pissarro, où les jeux de lumière mettent au contraire l'accent sur l'animation de la foule. Ses images prennent l'allure d'un décor théâtral, où l'homme devient le simple point de repère d'une organisation spatiale méthodique. Le silence, le temps suspendu, l'immobilisation des personnages, tout cela rappelle le moment précédant une représentation. Mais chez Caillebotte, la représentation n'a pas lieu.
- 11 De fait, le peintre ne vise pas simplement à reproduire fidèlement des impressions visuelles. L'arrêt sur image qu'il nous propose détonne à l'époque de la spontanéité impressionniste. Loin de chercher à capter le temps qui s'écoule, l'instantané atmosphérique, la sensation éphémère, la mobilité des êtres, Caillebotte met à nu l'artifice qui se situe à la base de toute représentation. L'étrangeté du spectacle de la rue chez le peintre, la rareté des personnages, les effets de distanciation – le spectateur semble être séparé de l'espace urbain par une vitre qui en étouffe les rumeurs – suggèrent immédiatement que le vrai enjeu du peintre se trouve ailleurs. Plus que le sujet, c'est sa mise en scène qui importe. Mise en scène sophistiquée nécessaire pour obtenir les effets de réel. Les éléments de la composition deviennent des protagonistes à part entière, dans ces toiles qui nous frappent par leur structure souvent incongrue. La violence de la perspective, le refus d'unifier le champ pictural, le point de fuite décentré, la tension contradictoire entre le proche et le lointain, les points de vue déroutants font toute la modernité du peintre. En dernière instance, Caillebotte affirme la nécessaire prééminence du regard lui-même sur le motif.
- 12 Caillebotte s'interroge non sur ce qu'on regarde mais sur la façon dont on regarde, sur les conditions de la visibilité. Les titres que Caillebotte donne à ces toiles sont, à ce propos, tout à fait éloquentes. Les titres descriptifs, « topographiques » (*Boulevard des Capucines*, *Boulevard Montmartre*, *Rue Montorgeuil* ou *Place Clichy*), fréquents chez les impressionnistes, deviennent *Rue Halévy*, *vue d'un sixième étage*, *Boulevard vu d'en haut*, *Homme au balcon* ou *Au balcon* tout court. C'est la position du spectateur, souvent inclus au premier plan, qui est déterminante. Le peintre reste avant tout fasciné par le travail du regard dans l'organisation de l'espace pictural, et dans l'introduction de points de vue inhabituels¹⁰.

Homme au balcon



Rue Halévy, vue d'un sixième étage



- 13 Certes, faire du regard le point à partir duquel s'organise l'œuvre n'est pas nouveau. Cependant, la perspective classique visait à assujettir l'espace pictural au point de vue

d'un spectateur idéal, de sorte que le tableau se donnait comme un prolongement naturel de l'espace réel. Cet effet est encore observable dans les tableaux impressionnistes, où de longues perspectives centrées semblent s'offrir sans solution de continuité au regard du spectateur. À leur rencontre, Caillebotte cherche en permanence à remettre en question cette jouissance tranquille, en interdisant à notre regard un accès passif au champ de la représentation. Montrer explicitement l'activité visuelle déployée par le peintre et le spectateur face au tableau introduit ainsi un trouble dans nos habitudes visuelles.

- ¹⁴ La présence du regard dans l'œuvre de Caillebotte est systématique. Ses personnages, des passants, des flâneurs, des hommes debout au seuil d'une fenêtre ou sur un balcon sont tous absorbés dans le spectacle du paysage urbain¹¹. Certains semblent toutefois se consacrer à une autre activité, qui vient masquer leur préoccupation essentielle. Avec *Peintres en bâtiment* (1877) la mise en scène est astucieuse. Le titre suggère qu'on aura la description réaliste d'une scène devenue courante dans cette période de rénovation de la capitale alors que Caillebotte nous montre en réalité deux personnages en train de contempler l'enseigne du magasin qu'ils sont censés peindre. Le premier, monté sur une échelle, observe les lettres peintes à quelques centimètres à peine, tandis que le second s'est éloigné afin d'avoir une vision d'ensemble. Dans un dessin préparatoire, l'homme sur l'échelle était présenté avec un bras tendu vers le haut, en train de peindre, alors que dans l'œuvre définitive, les deux personnages ont les bras croisés. La critique de l'époque trouve amusante cette « scène de genre » : « des peintres en bâtiment regardent vaguement le petit travail que, sans nul doute, ils sont loin d'avoir achevé. L'attitude est des plus naturelles, et traduit parfaitement le côté flâneur de l'ouvrier parisien, qui est un brave type, gai et jovial, mais a quelque paresse de tempérament¹² ». Une simple plaisanterie ? Et si ces deux peintres (*en bâtiment* ?) étaient une mise en abyme de la peinture comme regard ? Les deux hommes ont le même regard fixe, tourné dans la même direction. Absorbés dans cette activité, ils sont comme des allégories de la vision. Curieusement, les lettres de l'enseigne restent indéchiffrables. Ce regard si concentré serait-il aveugle ? Manquerait-il de la distance nécessaire pour donner un semblant d'organisation à la complexité de l'espace urbain ?

Peintres en bâtiment



- 15 La peinture comme jeu des regards devient pratiquement l'image de marque de Caillebotte. Ainsi, avec *Intérieur, femme à la fenêtre*, 1880, la femme, figure principale de cette toile, est vue de dos, face une fenêtre imposante, qui remplit pratiquement la moitié de la surface du tableau. Symétriquement, de l'autre côté de la rue, une autre personne, se trouve à sa fenêtre. Cette figure minuscule, que le spectateur découvre seulement en suivant la ligne des rideaux écartés, est comme écrasée par la taille disproportionnée du personnage féminin. La composition obéit au schéma des regards qui se croisent sans se rencontrer. L'impossibilité de déchiffrer le sens de l'œuvre est accentuée par l'enseigne dorée, placée de l'autre côté du boulevard. Cinq majuscules d'or s'installent au centre du tableau et accaparent l'attention du spectateur sans pour autant livrer la nature du lieu qu'elles annoncent. Par contre, nous pouvons facilement imaginer l'atmosphère qui règne dans ces intérieurs, ces « images évocatrices du désœuvrement dans ces intérieurs bourgeois que connaît bien le peintre, et qui trouve une résonance dans la ville abandonnée et silencieuse¹³ ».
- 16 L'effet de distanciation, caractéristique des toiles de Caillebotte, est dû à une séparation marquée entre le champ pictural et le spectateur. La vision est en effet fréquemment détournée : nous avons avant tout un point de vue sur un autre point de vue. Le regard ne pénètre pas directement dans l'espace de la représentation, il est relayé par celui d'un personnage au premier plan, dont la seule activité est d'observer. Un des premiers tableaux de ce type, *Jeune homme à la fenêtre*, date de 1876. Un homme vu de dos, légèrement tourné vers la droite, appuyé sur une rambarde, observe d'une fenêtre une rue presque déserte¹⁴. Placé dans un intérieur, ce personnage est protégé du vide par une balustrade de pierre. Le sentiment de vertige, fréquent dans d'autres tableaux de Caillebotte, est ici évité. Pourtant, le spectateur reste sur une impression d'étrangeté. Reprenant un thème courant chez les romantiques, la fenêtre ouverte, ce tableau joue

sur le « montage » entre le premier et troisième plan pour produire un effet inédit. Caillebotte utilise en effet un mode de composition où le premier plan et l'arrière-plan semblent entrer en collision. Le grossissement du premier plan est si poussé, le bas de la toile est si exagérément réduit (la silhouette de la femme sur le bord du trottoir est minuscule), l'effet de raccourci est tel, que l'espace devient irréal. (Quel dommage, regrette la critique, que chez Mr Caillebotte, qui a certaines qualités de peintre, les plans successifs n'existent pas, les distances soient supprimées¹⁵). Cette technique, qui vient de la peinture japonaise et qu'on nomme « la chute du second plan » (Shigemi Inaga, 1984), explique l'effet de « télescopage spatial » que produisent souvent les toiles de Caillebotte où la réduction de l'échelle dans la profondeur introduit une sensation incongrue.

- 17 Le thème du personnage à la fenêtre devient un motif de prédilection chez l'artiste, qui en propose de nombreuses versions autour des années 1880. Frontière ou seuil entre le dedans et le dehors, la fenêtre suscite, par sa transparence, le regard : c'est un poste d'observation privilégié de la réalité extérieure¹⁶. De plus, les possibilités de cadrage différent amplifient son rôle d'« échangeur » entre l'espace intérieur et extérieur : la fenêtre a ainsi, dans la peinture de Caillebotte, un rôle actif dans la construction du tableau¹⁷. En d'autres termes, pour l'art moderne, émancipé de la narration, le cadrage devient à la fois une nécessité et un défi.
- 18 L'augmentation du nombre des étages dans les immeubles de rapport accentue la hauteur et la verticalité du point de vue. Dans un univers où les femmes sont confinées aux « intérieurs », ce sont les hommes qui regardent aux balcons, la vogue de ces derniers datant de la période haussmannienne. Ces balcons en corniche permettent d'étonnantes vues plongeantes sur la rue parisienne. Les panoramas peints par Caillebotte sont des visions éloignées que le peintre situe en dehors de la scène représentée. Ainsi avec *Homme au Balcon, boulevard Haussmann*, de 1880, le point de vue se trouve approximativement à l'endroit habité par le peintre à cette époque, à l'angle de la rue Gluck. Un homme en redingote et chapeau haut-de-forme nous tourne le dos. Son regard traverse le tableau en diagonale, imposant un axe d'orientation au spectateur.
- 19 Daté de la même année, *Un balcon* montre deux personnages dont l'un se penche sur la rampe du balcon et observe le paysage urbain, tandis que l'autre s'adosse de façon nonchalante à la façade de l'immeuble. Les visages sont flous ; la vue de profil accentue l'anonymat de ces hommes qui ne sont plus que des instruments d'optique. Le regard du spectateur suit une ligne étrangement perpendiculaire à celle, fuyante et accélérée, de la perspective. Comme souvent chez Caillebotte, cette toile joue sur la tension entre un regard qui s'approche et un regard qui s'éloigne. Toutefois, nous ne saurons jamais ici ce que scrutent ces deux regards. La vue sur la rue se perd dans les feuillages. L'événement se situe hors de la toile, de la même façon que le spectateur. Nous restons face à une énigme.
- 20 Caillebotte poursuit son entreprise de façon systématique. Avec *Un refuge, boulevard Haussmann* (1880), probablement inspiré par les progrès de la photographie, le regard surplombe un énorme rond-point. L'écrasement de la perspective, la taille minuscule des personnages créent un sentiment de vertige. Situés sur la circonférence de la place, réduits à deux touches noires à peine étoffées par l'ombre de leurs silhouettes, ces personnages semblent placés sur un cadran solaire qui paraît étrangement flotter dans un espace vide¹⁸. Inversement, Caillebotte peut faire du point de vue le véritable sujet

de son tableau. Dans *Vue prise à travers un balcon* (1880), le balcon, cet avant-poste d'observation du paysage urbain, se réduit à sa balustrade, qui interpose entre le regard et la ville ses arabesques de métal.

- 21 Vu de près ou vu de loin, le paysage urbain de Caillebotte reste toujours intrigant. La vision est ici plus complexe, moins naturelle que celle des impressionnistes. Le regard reste celui d'un bourgeois, contemplant les quartiers de sa classe. Cependant, cette ville n'est pas le lieu idyllique décrit par Monet ou Renoir. Chez ces derniers, les boulevards sont de larges percées dans lesquelles le spectateur est invité à pénétrer. Embellie, la ville se présente comme un monde sans conflit, unifié et cohérent. La foi profonde des impressionnistes dans le progrès, leur vision positiviste, leur permet de donner une image parfaitement optimiste de l'espace urbain. Leurs toiles seront une parfaite illustration de la description que propose le *Guide de l'étranger et du Parisien*, en évoquant la révolution haussmannienne qui « créa avec amour la véritable promenade de l'avenir, le véritable jardin de la nation émancipée, les boulevards¹⁹ ».
- 22 Citons pour la dernière fois Kirk Varnedoe qui écrit avec justesse : « Quand les autres artistes prenaient la ville pour sujet, ils voyaient comme Monet une profusion de formes et de lumières, un paysage grouillant... Là où ces artistes nous montrent une foule bigarrée, Caillebotte nous donne à voir le vide qui s'étire dans des perspectives interminables et n'accueille que des flâneurs isolés. Tandis que d'autres chantent le foisonnement pittoresque, Caillebotte propose laconiquement un échantillonnage sélectif dans le cadre d'un ordre rigoureux²⁰ ».
- 23 Les boulevards qui deviennent l'espace social sont le signe le plus visible du triomphe de la bourgeoisie à laquelle appartient Caillebotte. Mais, sa position de peintre, celui qui prend du recul face au visible fait que Caillebotte, comme ses personnages, y appartient sans y adhérer. La question de la bonne distance, ce double mouvement de rapprochement et d'éloignement traverse tout son travail pictural. Le regard qu'il pose sur le regard, cette façon d'entrer dans l'œuvre par procuration, peut-on dire, atteste qu'il « fut un étranger parmi les siens, à la fois proche et séparé de tous, de plain-pied au bord d'un vide²¹ ».
- 24 Face à la ville, à l'instar de Degas ou Manet, Caillebotte est, l'histoire nous l'a prouvé, lucide. La collision et l'hétérogénéité des espaces urbains, l'impossibilité d'en donner une image unifiée, le sentiment de vertige contredisent l'apparente régularité de l'ordre urbain. L'œuvre de Caillebotte nous permet ainsi de percevoir les signes encore discrets de l'inhumanité des métropoles modernes. Le caractère mélancolique de ces toiles indique que la modernité de la ville haussmannienne est déjà perçue avec un regard nostalgique. Dans la ville impressionniste résonnent toujours les échos des sujets de prédilection de ces peintres, les paysages de campagne. Caillebotte, lui, fuira l'inquiétante étrangeté du paysage urbain pour l'harmonie des visions de la nature. Ce n'est peut-être que face à l'étendue illimitée de la plaine (*La Plaine de Gennevilliers, champs jaunes*, 1884) que le peintre atteindra enfin la sérénité.

NOTES

1. Pissarro écrit en 1897 à son fils, Lucien : « Ce n'est peut-être très esthétique, mais je suis enchanté de faire ces rues de Paris que l'on a l'habitude de dire laides, mais qui sont si argentées, si lumineuses et si vivantes... C'est moderne en plein », Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, présentée par John Rewald, Paris, Albin Michel, 1950, p. 447.
2. « Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves », affirme Émile Zola en 1877.
3. On ne verra jamais chez eux « les plis sinueux des vieilles capitales », C. Baudelaire, « Les petites villes », *Tableaux parisiens*, XCI, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Genève, 1975, p. 254.
4. Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 88.
5. Présenté à l'exposition impressionniste de 1877, le tableau reçoit un accueil plutôt favorable : « M. Caillebotte n'est impressionniste que de nom. Il sait dessiner et peint plus sérieusement que ses confrères », lit-on dans la *Petite République française* du mois d'avril.
6. Bertail, *Le Soir*, 1876.
7. E. Lepelletier, *Le Radical*, 1877
8. Kirk Varnedoe, *op. cit.*
9. Ce sentiment d'aliénation est d'autant plus frappant quand il s'agit des scènes d'intérieur. Les quelques toiles qui figurent des couples semblent réunir deux personnes étrangères l'une à l'autre, qui se côtoient sans être ensemble.
10. Caillebotte réserve les titres descriptifs mais sans précision de l'angle de vue aux représentations urbaines dans lesquelles le spectacle se situe à la hauteur des yeux. (*Place Saint-Augustin, temps brumeux* 1878 ou *La Caserne de la Pépinière* 1878)
11. « On ne s'étonnera pas de l'importance que prend dans son œuvre la thématique du seuil et du bord : appuis de fenêtre, pas-de-portes, grilles de balcons, bordures de massif, accotements, débarcadères, marquent la place du peintre ou des personnages qu'il délègue à la contemplation des paysages ou des intérieurs », Danielle Chaperon, « Caillebotte, peintre du plain pied, Point de vue naturalistes », *Au cœur de l'impressionnisme*, Lausanne, Fondation l'Hermitage, 2005, p. 64.
12. Jean Bernac, « The Caillebotte Bequest to the Luxembourg », *The Art Journal*, 1895, pp. 230-232, 308-310, 358-361.
13. Caroline Mathieu, « Gustave Caillebotte et le nouveau Paris », in *Au cœur de l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 29.
14. Comme souvent, Caillebotte se sert comme modèles des personnes proches de lui. Ici, c'est son frère cadet, René, mort la même année.
15. Charles Ephrussi, *Gazette des Beaux-Arts*, 1880.
16. « Au-dedans, c'est par la fenêtre que nous communiquons avec l'extérieur... le cadre de la fenêtre, selon que nous sommes loin ou près, que nous nous tenons assis ou debout, découpe le spectacle extérieur de la manière la plus inattendue », Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture*, Paris, 1876.
17. Dans *S/Z*, Roland Barthe écrit « Toute description est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui », Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points », pp. 61-62.
18. « Petit îlot de trottoir sur lequel se dresse la forme élancée d'un réverbère, semblable à un phare au milieu du flot déchaîné par des voitures. Cette île de salut est sans doute l'invention la

plus originale et la plus grandiose de l'urbanisme moderne », Camille Sitte, *L'art de bâtir les villes : l'urbanisme sur ses fondements artistiques*, Paris, éd de l'Equerre, 1980, p. 102

19. A. Joanna, Paris illustré en 1870 et 1877, *Guide de l'étranger et du Parisien*, Paris, Hachette, 1877, p. 44, cité in Julia Sagraves « La Rue », *Caillebotte*, Grand Palais, 1995, p. 144.

20. Kirk Varnedoe, *op. cit.*, p. 88.

21. Danielle Chaperon, *op. cit.*, p. 68.

RÉSUMÉS

La foi profonde de Renoir, Monet, Pissarro et Sisley dans le progrès, leur vision positiviste, leur permettent de donner une image parfaitement optimiste de l'espace urbain parisien. Ces « pionniers de la modernité », les premiers à représenter sereinement des scènes de la vie contemporaine, sont probablement aussi les derniers à croire en une évolution sans heurts.

À l'instar de Degas ou Manet, Caillebotte est, l'histoire nous l'a prouvé, plus lucide. Le Paris qu'il figure n'est pas un espace saturé de communications ou de foules qui flânent sur les boulevards mais un vide où évoluent des inconnus, étrangers les uns aux autres. La collision et l'hétérogénéité des espaces urbains, l'impossibilité d'en donner une image unifiée, le sentiment de vertige contredisent l'apparente régularité de l'ordre urbain. L'œuvre de Caillebotte nous permet ainsi de percevoir les signes encore discrets de l'inhumanité des métropoles modernes. Le caractère mélancolique de ses toiles indique que la modernité de la ville haussmannienne est déjà perçue avec un regard nostalgique.

The deep faith of Renoir, Monet, Pissarro and Sisley in progress, their positivist view, enable them to give a very optimistic view of the Parisian urban space. These « pioneers of modernity », the first to represent the scenes of contemporary life, are probably the last to believe in a smooth evolution.

Like Degas and Manet, Caillebotte, history has proven, is more lucid. In his paintings, the capital of France is not a space saturated with communication or loitering crowds on the boulevards but a vacuum where walkers are strangers to each other. Collision and heterogeneity of urban areas, the inability to give a unified image, the feeling of dizziness, contradict the apparent regularity of the urban order. Caillebotte's work allows us to see the signs yet discrete of inhumanity of modern cities. The melancholy of his paintings indicates that the modernity of the city transformed by Haussmann is already seen with a nostalgic look.

INDEX

Mots-clés : Caillebotte (Gustave), impressionnisme, espace urbain, Paris, Haussmann (Georges Eugène baron de)

Keywords : Caillebotte (Gustave), Impressionism, Urban Space, Paris, Haussmann (Georges Eugène baron de)

AUTEUR

ITZHAK GOLDBERG

Itzhak Goldberg est professeur en histoire de l'art à l'Université Jean Monnet, St Étienne. Il se spécialise en histoire de l'art moderne. Il est critique à *Beaux Arts Magazine* et parmi ses publications principales figurent *Jawlensky ou le visage promis*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Ouvertures philosophiques », 1998, *Le Visage qui s'efface - de Giacometti à Baselitz*, Toulon, Hôtel des Arts, 2008 et *Installer* (à paraître, 2013). Il a également publié de nombreux articles dans des catalogues et des revues.